



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish
Literature
Researches

Yıl: 16 • Sayı: 31

Ocak - Haziran 2024

ISSN: 2548-0472

Uluslararası Hakemli Dergi



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish
Literature
Researches

Yıl : 16 • Sayı : 31

Ocak - Haziran 2024

ISSN: 2548-0472

Uluslararası Hakemli Dergi



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches

Uluslararası Hakemli Dergi

E-ISSN: 2548-0472

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları;

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

tarafından dizenlenmektedir/indexed by.



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches

YTEA 2024 16/31

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

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

İmtiyaz Sahibi / License Owner
Türk Edebiyatı Vakfı

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

Editör / Editor

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

Sayı Editörü / Issue Editor

Prof. Dr. Cafer ŞEN

Yayın Kurulu / Editorial Board

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

Prof. Dr. Kubilay AKTULUM - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

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

Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH - Erciyes Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Yunus BALCI - Pamukkale Üniversitesi, TÜRKİYE

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

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

Prof. Dr. Mutlu DEVECİ - Fırat Üniversitesi, TÜRKİYE

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

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

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

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

Prof. Dr. Xu FENG - Yunnan Universtiy, ÇİN

Prof. Dr. İsa HABİPBEYLİ - Azərbaycan İlimler Akademisi, AZERBAJYAN

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

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

Prof. Dr. Kemal ÖZMEN - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

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

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

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

Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN - Osmangazi Üniversitesi, TÜRKİYE

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

Prof. Dr. Layli UKUBEYEV - Manas Üniversitesi, KIRGIZİSTAN

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

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

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

Doç. Dr. Erol KÖROĞLU - Boğaziçi Üniversitesi, TÜRKİYE

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

Doç. Dr. Nuri SAĞLAM - İstanbul Üniversitesi, TÜRKİYE

Editöryal Sekretery / Editorial Secretariat

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

Demet YILMAZ – Süleyman Demirel Üniversitesi Doktora Öğrencisi,
TÜRKİYE

Bu Sayının Danışmanları / Advisors of This Issue

Prof. Dr. Kubilay AKTULUM – Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Yunus BALCI – Pamukkale Üniversitesi

Prof. Dr. Mehmet GÜNEŞ – Marmara Üniversitesi

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

Prof. Dr. Şahika KARACA – Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Prof. Dr. Medine SİVRİ – Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK – Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Oktay YİVLİ–Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Cafer GARİPER – Süleyman Demirel Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Kağan GARİPER – Necmettin Erbakan Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi E. Candan İRİ – Süleyman Demirel Üniversitesi

Sunuş / Presentation VIII-XI**Makale / Article****Fatih ÇAKMAK 1-18**

Refik Halit Romanlarında Göçmenlerin İstanbullulaş(ama)ması

Immigrants Being From Istanbul or Not Being From Istanbul in Refik Halit Novels

Ömer SAĞLAM 19-34

Tanpınar'ın *Mahur Beste* Romanında "Uzamnın Poetikası": Tavan Arası ve Oda

"The Poetics of Space": In Tanpınar's Mahur Beste Novel: The Attic and The Room

Berna USLU KAYA 35-56

Peyami Safa'nın Romanlarından Süngülerin Gölgesi

The Bayonets' Shadow in Peyami Safa's Novels

Ali Sait YAĞAR 57-72

Türk Edebiyatında Ahşılmadık Bir Yöntem: Celâl Sılay'ın Şiirlerinde Sayfa Altı Aforizma Kullanımı

An Unusual Method in Turkish Literature: The Use of Page Footer Aphorisms in the Poems of Celal Sılay

Demet YILMAZ 73-102

Transgresif Kurguda Beden

The Body in Transgressive Fiction

Seda ALABULUT 103-124

"Geçmiş Zaman Elbiseleri" Öyküsünü Simgesel Bir Okuma

Denemesi *Geçmiş Zaman Elbiseleri: An Attempt at A Symbolic Reading*

Ahmet Duran ARSLAN 125-146

Kurmacada Tarihi Yeniden Düşünmek: Yeni Tarihselcilik Kuramı Bağlamında *İsimle Ateş Arasında*

Rethinking History in Fiction: İsimle Ateş Arasında in The Context of New Historicism

Kubilay AKTULUM 147-168

Göstergelerarası Çözümlemeye Giriş: "Eksfrasis" Örneği

Introduction to Intersemiotic Analysis: The Example of "Ekphrasis"

Cafer GARİPER 169-190

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Garip* Şiiri Üzerine Değerlendirmeleri ve *Garip* Şiirinin

Benzerini Yazması Üzerine Tespitler

Evaluations on Ahmet Hamdi Tanpınar's Garip Poem and Observations on Writing A

Similar Poem to Garip Poem

Ertuğrul Gazi DERHEM**191-212**

Muhit Dergisindeki Kadın Hikâyeciler
Women Storytellers in Muhit Journal

Kitap Tanıtımı / Book Review**Kudret SAVAŞ - Emine Nur BİCAN****213-220**

Edebiyat ve Diğer Güzel Sanatlar: Ahmet Mithat'tan Tanpınar'a

Tuba KAPUCU**221-230**

*Cumhuriyetin Yüzüncü Yılına Armağan Edilen Külliyyat: Anketler/Soruşturmalar Işığında
Türk Edebiyatının İç 100'ü (Tahlil-Metin-Açıklama)*

Değerli okuyucular,

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 31. sayısıyla karşınızdadır. Bu sayıda on makale ve iki kitap tanıtım yazısı yer almaktadır. Sayıda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerini konu alan üç makaleyle bir kitap tanıtım yazısının toplanması güzel bir tesadüf olarak anlam kazanıyor.

İlk makale "Refik Halit Romanlarında Göçmenlerin İstanbullulaş(ama)ması" başlığını taşıyor. Fatih Çakmak tarafından yazılan makalede Refik Halit'in romanlarında göçmenlerin İstanbullulaş(ama)masının izi sürülüyor.

İkinci sırada yer alan makale ise Ömer Sağlam'ın kaleminden çıkan "Tanpınar'ın *Maður Beste* Romanında 'Uzamin Poetikası': Tavan Arası ve Oda" yazısıdır. Makalede yazar, *Maður Beste* romanında mekâna Bachelard'ın *Uzamin Poetikası* çerçevesinde bir bakış getiriyor.

Berna Uslu Kaya, "Peyami Safa'nın Romanlarından Süngülerin Gölgesi" makalesinde Peyami Safa'nın "romanları, yıkılan bir imparatorluğun ve yaşanan savaşların gölgesindeki drama, Doğu-Batı meselesi olarak kapı aralar. Devrin deruni entelektüel algısıyla 'biz' kalma sızısı, bize ait olmayana gösterilen hayranlık ve sonrasındaki yozlaşma, eserlerinin hem fikrî hem de romanın muhtevasında eyleme dönüşen, kurguya yön veren hareket noktasıdır" görüşünden hareket ediyor.

"Türk Edebiyatında Alışılmadık Bir Yöntem: Celâl Sılay'ın Şiirlerinde Sayfa Altı Aforizma Kullanımı" başlıklı makalede Ali Sait Yağar tarafından "öncelikle Celâl Sılay ve edebî kişiliği hakkında kısaca bilgi verilmiş, akabinde aforizmanın tarihsel gelişimi, Türk edebiyatındaki yeri ve benzer anlatım yollarıyla olan ilgisi üzerinde durulmuştur. Son olarak Celâl Sılay'ın şiirlerinde aforizma formunun kullanımını incelenmiştir."

"Transgresif Kurguda Beden" makalesiyle Demet Yılmaz, "transgresif kurguyu tanımlama çabasından çok bedenın yıkımın karşısındaki görünümü, sosyal hayattaki konumu, kontrol altındaki durumu, arzulanarak ya da kurgulanarak nesne hâline getirilmesi, dile yansıma biçimleri metin odaklı yaklaşımla ele" almaktadır.

Seda Alabulut, " 'Geçmiş Zaman Elbiseleri' Öyküsünü Simgesel Bir Okuma Denemesi"nde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın aynı adlı hikâyesini simgeler üzerinde çözümlene yoluna gidiyor.

Ahmet Duran Arslan, "Kurmacada Tarihi Yeniden Düşünmek: Yeni Tarihselcilik Kuramı Bağlamında *İsimle Ateş Arasında*" makalesinde Nazan Bekiroğlu'nun *İsimle Ateş Arasında* romanını merkeze alarak Yeni Tarihselcilik kuramından romana bakış getiriyor. Disiplinler arası bir tavırla edebiyat-tarih arasındaki ilişkiler ağına dikkatini yöneltiyor.

Kubilay Aktulum, "Göstergelerarası Çözümlemeye Giriş: 'Ekfrasis' Örneği"nde göstergelerarası bir çözümlemenin yönelimi üzerinde kısaca duruyor, arkasından bir göstergelerarasılık yöntemi olarak ekfrasis kavramını tanımlama ve daha sonra kimi yazarların yolculuk anlatılarında resmin izleri üzerinde duruyor.

"Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Garip* Şiiri Hakkında Görüşleri ve *Garip* Şiirinin Benzerini Yazması Üzerinde Tespitler" adlı makale Cafer Gariper imzasını taşımaktadır. Gariper, önce Tanpınar'ın *Garip* şiirine eleştirel bakışını, daha sonra *Garip* şiirine benzer küçük metinler yazmasını metinlerarasılık çerçevesinde konu ediniyor.

Ertuğrul Gazi Derhem, "*Muhit* Dergisindeki Kadın Hikâyeciler" başlıklı makalesinde 1928-1933 yılları arasında elli beş sayı yayımlanan *Muhit* dergisindeki kadın yazarları konu ediniyor.

Kudret Savaş ile Emine Nur Bircan, "Edebiyat ve Diğer Güzel Sanatlar: Ahmet Mithat'tan Tanpınar'a" başlığı altında Şerife Çağın'ın aynı adlı kitabını tanıtmaya yoluna gidiyor.

Dergimizin sayfalarında yerini alan Tuba Kapucu'nun "Cumhuriyetin Yüzüncü Yılına Armağan Edilen Külliyyat: Anketler/Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü (Tahlil-Metin-Açıklama)" yazısında ise aynı adlı editöryal kitabı tanıtıyor.

Saygılarımızla...

Dear readers,

Modern Turkish Literature Researches is here with its 31st issue. This issue contains ten articles and two book reviews. It makes sense as a nice coincidence that three articles and a book review about Ahmet Hamdi Tanpınar's works are collected in this issue.

The first article is titled "Immigrants Being From Istanbul or Not Being From Istanbul in Refik Halit Novels". In the article written by Fatih Çakmak, the traces of the immigrants' being from Istanbul in Refik Halit's novels.

The article that second ranks is " 'The Poetics of Space' in Tanpınar's *Mahur Beste* Novel: The Attic and The Room" by Ömer Sağlam. In the article, the author brings a perspective to the space in the novel *Mahur Beste* within the framework of Bachelard's *Poetics of Space*.

Berna Uslu Kaya, in her article "The Bayonets' Shadow in Peyami Safa's Novels" states that "Peyami Safa's novels open the door to drama in the shadow of a collapsed empire and wars as an East-West issue." She acts from the view that "with the inner intellectual perception of the period, the pain of staying as 'us', the admiration shown to what does not belong to us and the subsequent corruption are the starting points of his works that turn into action both in the intellect and in the content of the novel and take the lead of the fiction."

In the article titled "An Unusual Method in Turkish Literature: The Use of Page Footer Aphorisms in The Poems of Celâl Silay", Ali Sait Yağar "begins with a brief overview of Celâl Silay and his literary personality, followed by an exploration of the historical development of the aphorism, its place in Turkish literature, and its connection to similar narrative techniques. Finally, the usage of the aphorism form in Celâl Silay's poems is examined."

With her article "The Body in Transgressive Fiction", Demet Yılmaz deals with " rather than trying to define transgressive fiction, the appearance of the body in the face of destruction, its position in social life, its situation under control, its turning into an object by desire or fiction, and the ways it is reflected in the language are discussed with a text-oriented approach."

Seda Alabulut, in "Geçmiş Zaman Elbiseleri: An Attempt At A Symbolic Reading", tries to analyze Ahmet Hamdi Tanpınar's story of the same name on symbols.

In his article "Rethinking History in Fiction: *İsimle Ateş Arasında* in The Context of New Historicism", Ahmet Duran Arslan brings a perspective to the novel from New Historicism theory by focusing on Nazan Bekiroğlu's novel *İsimle Ateş Arasında*. With an interdisciplinary attitude, he directs his attention to the network of relations between literature and history.

In "Introduction To Intersemiotic Analysis: The Example Of 'Ekphrasis' ", Kubilay Aktulum briefly focuses on the orientation of an intersemiotic analysis, then defines the concept of ekphrasis as a method of intersemiotics, and then focuses on the traces of the picture in the travel narratives of some writers.

The Article Titled "Ahmet Hamdi Tanpınar's Opinions About *Garip* Poem and Observations on Writing A Similar Poem to *Garip* Poem" is signed by Cafer Gariper. Gariper first discusses Tanpınar's critical view of *Garip*'s poem, and then his writing of small texts similar to *Garip*'s poem, within the framework of intertextuality.

Ertuğrul Gazi Derhem, in his article titled "Women Storytellers in *Muhit* Magazine", discusses the women writers in *Muhit* magazine, which was published in fifty-five issues between 1928 and 1933.

Kudret Savaş and Emine Nur Bircan are going to introduce Şerife Çağın's book of the same name under the title "Edebiyat ve Diğer Güzel Sanatlar: Ahmet Mithat'tan Tanpınar'a".

In Tuba Kapucu's book review "A Present to The Centennial Anniversary of The Republic: Surveys/The Inside 100 of Turkish Literature in The Light of Investigations (Analysis-Text-Explanation)", which takes its place in the pages of our magazine, she introduces the editorial book of the same name.

Yours Sincerely...

REFİK HALİT ROMANLARINDA GÖÇMENLERİN
İSTANBULLULAŞ(AMA)MASI

IMMIGRANTS BEING FROM ISTANBUL OR NOT BEING FROM ISTANBUL
IN REFIK HALIT NOVELS



Fatih ÇAKMAK

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Doktorant, Sakarya Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk
Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı,
Sakarya, Türkiye.
Öğr. Gör., Sakarya Uygulamalı
Bilimler Üniversitesi, Dil Eğitim-
Öğretim Uygulama ve Araştırma
Merkezi, Sakarya, Türkiye.

ORCID:0000-0001-6772-0705

E-mail: fatihcakmak@subu.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 29.10.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 29.12.2023

Kaynak Gösterim / Citation:
Çakmak, Fatih (2024). "Refik
Halit Romanlarında Göçmenlerin
İstanbululaş(ama)ması", Yeni
Türk Edebiyatı Araştırmaları.
16/31, 001-018.

[http://dx.doi.org/10.26517/
ytea.553](http://dx.doi.org/10.26517/ytea.553)

Öz

Türk Edebiyatının önemli sanatçılarından biri olan Refik Halit Karay'ın (1888-1965) hayatında İstanbul'un yerinin her zaman farklı ve önemli olduğu; anıları, romanları, hikâyeleri ile köşe yazıları üzerinden bilinmektedir. Hayatı süresince Osmanlı Devletinde ve Türkiye Cumhuriyeti Devletinde yaşanan mühim kırılma noktalarına şahit olmuştur. Öte yandan bu süreçleri yirmi romanında farklı noktalarıyla İstanbul'un değişik yönlerine değinmek suretiyle işlemiştir. Karay'ın romanlarının genelinde işlediği konuların başında İstanbulluluk, iç ve dış göçlerle İstanbulluluk anlayışındaki yaşanan değişim gelir. Bu çalışmada Karay'ın romanlarında işlediği İstanbulluluk üzerinden şehre yeni gelen göçmenlerin İstanbul'un kültürel-sosyal hayatından nasıl etkilendiklerinin ve yine kültürel-sosyal hayatı, mekânları nasıl etkilediklerinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Refik Halit Karay genel anlamda Anadolu'nun farklı bölgelerinden, Balkanlardan ve kısmen de Kafkasya'dan gelen Müslüman göçmenleri romanlarında işlemiştir. Bununla beraber gayrimüslimlerden de Sovyet ihtilalinden kaçıp gelen çarlık rejiminin asillerinin, askerlerinin üst zümresi ve onların ailelerini teşkil eden "Beyaz Ruslar"ı birçok romanında farklı açılardan kullanmış, onların İstanbulluluk anlayışına tesirini ve İstanbulluların da onlara olan tesirlerini ele almıştır.

Anahtar Kelimeler: İstanbullaşmak, kentleşmek, Refik Halit, Göç, Muhacir, Beyaz Ruslar.

Abstract

It is known through his memoirs, novels, stories and columns that the place of Istanbul in the life of Refik Halit Karay (1888-1965), one of the important artists of Turkish Literature, has always been different and important. Throughout his life, he witnessed important breaking points in the Ottoman Empire and the Republic of Türkiye. On the other hand, he has dealt with these processes in his twenty novels by touching on different aspects of Istanbul at different points. One of the most important topics that Karay's novels deal with in general is the change in the understanding of Istanbulness, internal and external migration and Istanbulness. In this study, it is aimed to reveal how the new immigrants to the city are affected by the cultural-social life of Istanbul and how they affect the cultural-social life and places through the Istanbulness that Karay deals with in his novels. Refik Halit Karay generally depicted Muslim immigrants from different parts of Anatolia, the Balkans and partly from the Caucasus in his novels. In addition, he used the "White Russians", the upper class of the nobles and soldiers of the tsarist regime who fled from the Soviet revolution and their families, from different angles in many of his novels, and dealt with their influence on the understanding of being an Istanbulite and the influence of Istanbulites on them.

Keywords: Istanbulness, Urbanization, Refik Halit, Immigration, Immigrant, White Russians.

Extended Summary

During the Ottoman Empire period, there were many mass migrations from outside the Ottoman geography to within the country, from within the Ottoman geography to outside the country and between different regions within the country at different dates. These migrations continued during the Republic of Türkiye and as it is known, they still continue. The terms used in the studies on migrations differ within themselves. At this point, different terms were found according to the situation of those who migrated or were forced to migrate. For example, large-scale population movements from the Caucasus region to the Ottoman geography in 1864 were referred to as "muhaceret/muhacirlik" in early studies, and later as deportation, exile, ethnic cleansing or genocide. Apart from these, the terms migrant, refugee (in the sense of asylum seeker) and deportation (in the sense of deportation without return) were used for people in such situations. The word migrant, which is the most inclusive of these terms, is taken as the basis for the study. Sociologists have categorized migrations by paying attention to their causes, directions and the number of people involved. In this context, it is possible to divide migration into two groups as internal migration and external migration based on the territory of the country in terms of the directions of migration in the modern period state understanding.

Istanbul, which served as the capital of the Ottoman Empire for centuries, became a port of refuge for many internal migrants from Anatolia in the last century of the empire, especially due to the lands lost due to the wars lost and the deteriorating economic life. When the "White Russians" who fled Russia due to the Bolshevik Revolution (1917-18) and came to Istanbul by ship, the social, cultural and economic life of Istanbul was deeply affected.

Refik Halit Karay, one of the most important figures in Turkish literature, generally dealt with the social changes experienced by Turkish society, the effects of these changes on people, the "profiteers" who took advantage of extraordinary situations such as periods of war, and the oppressed middle economic class people in his novels. Karay is generally conservative against corrupt change (Okay, Refik Halit Karay 481). The author lived a life of forced immigration in two periods of his life. He was exiled to Sinop (1913) due to his serious opposition to the political party of the Union and Progress (İttihat ve Terakki), followed by exile in Çorum, Ankara and Bilecik (1913-1918). The author, who returned to Istanbul after the Armistice, took an oppositional stance towards the War of Independence since he thought that the War of Independence was initiated by the members of the Union and Progress Party. For this reason, he left Istanbul for Beirut by ship (1922) due to the lynching and death of Ali Kemal, a dissident like himself in the following period (Karay, Minelbab İlelmihrab 227). Karay returned to Turkey in 1938 with the amnesty law enacted after about sixteen years. His exile gave him the opportunity to observe the situation of immigrants (muhajir,

refugee, exile) in general and to psychologically understand their situation.

Although the novel is a fictional genre, there is a theory of novel criticism in terms of the fact that it is influenced by the author's life, observations and experiences and that it processes them. In this context, it can be said that the above-mentioned possibilities for Karay were effective in drawing immigrant types and characters in his novels - also as someone who lived in exile. In addition, the findings in his columns, which are the product of his observations on immigrants, are also presented as a supporting element in this study. In twelve of the twenty novels Refik Halit wrote, he used immigrants who came to Istanbul through internal and external migrations in his cast of characters or gave information about them by interrupting the flow of the novel in order to mention them. These twelve novels are as follows alphabetically: *Anahtar* (1947), *Bu Bizim Hayatımız* (1950), *Bugünün Saraylısı* (1954), *Çete* (1939), *Dişi Örumcek* (1953), *Dört Yapraklı Yonca* (1957), *İstanbul'un Bir Yüzü* (1920), *Kadınlar Tekkesi* (1956), *Nilgün (Mapa Melikesi Nilgün - 1950-1952)*, *Yerini Seven Fidan* (1977), *Yezidin Kızı* (1937), *2000 Yılın Sevgilisi* (1954). In the quotations made from these novels, the spelling and punctuation features of the works have not been changed as they are today; their original form has been preserved.

Karay conveyed the social, cultural and economic effects of the immigrants who came to Istanbul and discussed in detail the positive and negative effects of these immigrations on the existing "Istanbul culture". In his novels, he generally attributed negative adjectives to the immigrant heroes he fictionalized in his novels, and he dealt with some issues in his novels that they destroyed or corrupted and changed the understanding of "Istanbulness" from different angles through their inability to urbanize. On the other hand, he gave generally positive characteristics to the people he characterized as "Old Istanbulites".

In this study, document analysis method was used as a qualitative research method through Refik Halit Karay's twelve novels mentioned above. Based on Karay's novels, there is no previous comprehensive research on immigrants who came to Istanbul and influenced and were influenced by Istanbul life. The purpose of this research is to shed light on the literary, historical and sociological studies to be conducted in the future by revealing how the newly arrived immigrants were affected by the social, cultural and economic life of the city and how they affected it through the Istanbulness -which is accepted as a state of high sophistication -that Refik Halit portrayed in his novels.

GİRİŞ

Osmanlı Devleti döneminde farklı tarihlerde Osmanlı coğrafyasının dışından içine, içinden ülke dışına¹ ve yurtiçinde farklı bölgeler arasında çok fazla kitlesel

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz: Gülsoy, Ufuk. "Osmanlı Topraklarına Avrupa'dan Muhacir İskanı (1856-1859)." *İlmi Araştırmalar*, c.0 s. 3, 1996, ss. 51-65; Oran Arslan, Nebahat. "Güney Kafkasya'dan Türkiye'ye Gelen Muhacir ve Mültecilerin Durumu (1921-1945)." *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, c. 14, s. 35, 2007, ss. 341-359 ve Pustu,

göçler yaşanmıştır. Türkiye Cumhuriyeti döneminde de bu göçler devam etmiştir² ve bilindiği üzere halen de etmektedir. Yapılmış olan göçlere dair çalışmalarda kullanılan terimler kendi içinde farklılık arz etmektedir. Bu noktada göç eden veya göçe zorlananların durumlarına göre farklı terimler bulunmuştur. Örneğin 1864'te Kafkasya bölgesinden Osmanlı coğrafyasına yönelik büyük çaptaki nüfus hareketleri ilk çalışmalarda muhaceret/muhacirlik sözcüğüyle, sonrasındaysa tehcir, sürgün, etnik temizlik veya soykırım terimleriyle ifade edilmiştir. Bunlar dışında bu gibi durumlardaki insanlar için göçmen, (sığınmacı anlamıyla) mülteci ve (geri dönmeyecek şekilde sınır dışı edilmek anlamında) deport etmek, deportasyon terimleri kullanılmıştır. Bu terimlerin arasında en kapsayıcı olan göçmen³ kelimesi çalışmaya esas kabul edilmiştir. Sosyologlar göçleri; nedenleri, yönleri ve katılan insan sayısına da dikkat ederek sınıflandırmıştır. Bu bağlamda modern dönem devlet anlayışında göçleri yönleri bakımından ülke topraklarını temel olarak iç göç ve dış göç şeklinde iki gruba ayırmak mümkündür.⁴

Osmanlı Devletine asırlarca başkentlik yapan İstanbul, imparatorluğun son asrında özellikle de kaybedilen savaşlarla yitirilen topraklarından ve bozulan iktisadi hayatı sebebiyle Anadolu'dan çok fazla iç göçmenin sığınacağı liman haline gelmiştir. Bunlara Bolşevik İhtilali sebebiyle (1917-18) Rusya'dan kaçarak gemilerle İstanbul'a dış göçle gelen "Beyaz Ruslar" da eklenince İstanbul'un sosyal, kültürel ve iktisadi hayatı derinden etkilenmiştir.

Türk Edebiyatındaki önemli şahıslardan olan Refik Halit Karay, genel manada Türkiye'de yaşanan sosyal kırılmaları, bu kırılmaların insanlar üzerindeki etkilerini, harp dönemleri gibi olağan üstü durumlardan faydalanan "vurguncu"ları, ezilen orta sınıf insanını romanlarında işlemiştir. Karay, genel olarak yozlaşmış bir değişime karşı muhafazakârdır (Okay, Refik Halit Karay 481). Yazar, yaşamının iki döneminde mecburi bir göçmenlik hayatı yaşamıştır. İttihat ve Terakki'ye ciddi anlamda muhalefeti sebebiyle Sinop'a (1913) sürgün edilmiş; bunu sırasıyla Çorum, Ankara ve Bilecik sürgünü (1913-1918) takip etmiştir. Mütareke sonrası İstanbul'a dönen yazar, Kurtuluş Savaşının İttihat ve Terakki mensuplarınca başlatıldığını düşündüğünden Milli Mücadele'ye de muhalif bir tavır takınmıştır. Bundan ötürü ilerleyen süreçte kendisi gibi muhalif olan Ali Kemal'in linçe uğrayıp ölmesi sebebiyle gemiyle İstanbul'dan Beyrut'a gitmiştir (1922) (Karay, Minelbab İlelmihrab 227). Karay, yaklaşık on altı sene sonunda çıkarılan af kanunu ile 1938'de Türkiye'ye dönmüştür. Geçirdiği sürgünler onda genel anlamda göçmenlerin (muhacir, mülteci, sürgün) durumlarını müşahade etme ve psikolojik

Yunus. "Osmanlı Döneminde Ankara'ya Muhacir İskânı (1856-1918)." *Ankara Anadolu ve Rumeli Araştırmaları Dergisi*, c. 1, s. 2, 2020, ss. 591-636.

2 Ayrıntılı bilgi için bkz: Barkan, Ömer Lütfi. "Türkiye'de muhacir İskânı İşleri ve Bir İç Kolonizasyon Planına Olan İhtiyaç." *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*. c. 10, s. 1-4, 1949, ss. 204-223.

3 Kendi ülkesinden [ve şehriden] ayrılarak yerleşmek için başka ülkeye [veya şehre] giden (kimse, aile veya topluluk), muhacir. (TDK Büyük Türkçe Sözlük)

4 Ayrıntılı bilgi için bkz: İpek, Nedim. "Kaynakların Dilinde Göç Kavramı." *Karadeniz İncelemeleri Dergisi*, c. 17, s. 17, 2014, ss. 9-20.

olarak onların durumlarını anlayabilme imkânını kendisine sunmuştur. Roman türü her ne kadar kurmaca özelliğe sahip bir tür olsa da yazarının hayatından, gözlemlerinden ve deneyimlerinden etkilenmesi, bunları işlemesi gerçeği noktasında roman eleştiri kuramı mevcuttur. Bu bağlamda Karay için yukarıda bahsi edilen imkânların romanlarında göçmen tip ve karakterlerini çizebilmede -sürgünlüğü yaşamış biri olarak da- etkili olduğu söylenebilir. Ayrıca göçmenler üzerine gözlemlerinin ürünü olan köşe yazılarındaki tespitleri de bu çalışmada destekleyici unsur olarak sunulmuştur. Refik Halit, yazmış olduğu toplamda yirmi romanından on ikisinde iç ve dış göçlerle İstanbul'a gelmiş göçmenleri şahıs kadrosu içinde kullanmış ya da onlardan bahsetmek için özellikle roman akışını keserek haklarında bilgi vermiştir. Bahsi edilen bu on iki romanı alfabetik olarak şunlardır: *Anahtar* (1947), *Bu Bizim Hayatımız* (1950), *Bugünün Saraylısı* (1954), *Çete* (1939), *Dişi Örümcek* (1953), *Dört Yapraklı Yonca* (1957), *İstanbul'un Bir Yüzü* (1920), *Kadınlar Tekkesi* (1956), *Nilgün (Mapa Melikesi Nilgün – 1950 - 1952)*, *Yerini Seven Fidan* (1977), *Yezidin Kızı* (1937), *2000 Yılın Sevgilisi* (1954). Bu romanlardan yapılmış alıntılarda eserlerdeki yazım ve noktalama özellikleri günümüzdeki şekliyle değiştirilmemiş; asıl hâli korunmuştur.

Karay; İstanbul'a gelmiş göçmenlerin sosyal, kültürel ve iktisadi açıdan etkilerini aktarıp mevcut "İstanbul(lu) kültürüne" bu göçlerin olumlu ve olumsuz tesirlerini ayrıntılarıyla ele almıştır. Romanlarında kurguladığı göçmen kahramanlara genellikle olumsuz sıfatlar yükleyerek onların kentleşememeleri üzerinden "İstanbulluk" anlayışını farklı açılardan yıktığı veya bozup değiştirdiklerine dair bazı hususları romanlarında işlemiştir. Bunların karşısında "Eski İstanbullu" olarak nitelediklerini ise genel anlamda olumlama yoluna gitmiştir.

Bu araştırmada Refik Halit Karay'ın yukarıda mezkûr on iki romanı üzerinden bir nitel araştırma yöntemi olarak doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Karay'ın romanlarından hareketle İstanbul'a gelmiş, İstanbul yaşamını etkilemiş ve ondan etkilenmiş göçmenler üzerine daha önce yapılmış kapsamlı bir araştırma bulunmamaktadır. Bu araştırmanın yapılmasındaki maksat Refik Halit'in romanlarında işlediği -yüksek bir kültürlülük hali olarak kabul edilen- İstanbulluk üzerinden yeni gelen göçmenlerin şehrin sosyal, kültürel ve iktisadi hayatından ne şekilde etkilendikleri ve yine onu ne şekilde etkilediklerini ortaya çıkararak ileride bu alanda yapılacak edebiyat, tarih ve sosyoloji çalışmalarına ışık tutmaktır.

1. ESKİ İSTANBULLUK

İstanbullu olmak, özellikle 19. asır ve öncesinde yüzyılların biriktirip getirdiği bir kültürün taşıyıcısı, yansıtıcısı olmak demektir. Ancak şehre gerçekleşen "göç istilaları" ile beraber gerçek İstanbulluk anlayışı ve çeşitli durumlar karşısındaki davranış kalıpları yok olup gitmiştir (Egüz 58-59).

İstanbullu sözcüğü, günlük deneyimle zaten "bilinen" ve bu yüzden söylenmeden anlaşılabilir bir dizi ayrıcalığı, seçkinliği, yetkinliği aynı anda

hem yoğunlaştıran, hem çağrıştıran bir terimdir. Sayısız ve sürekli yer değiştiren bir kültürel hiyerarşiler metropolünde, İstanbullu sözcüğü seçkin kültür ile halk kültürü arasındaki sınırdaki nöbet beklemektedir (Öncü 117).

İstanbullu olmak; Karay romanlarının genelinde Osmanlı Devleti döneminde (bilhassa 20. asrın ilk yarısında ve öncesinde) İstanbul'da doğmuş olmayı, ilk gençlik dönemini burada geçirmiş olmayı gerektiren kendi içinde "yüksek kültürlü", "zevk sahibi", olabildiğince "medeni" ve "zarif" olma halidir. Bütün bu sıfatlardan da anlaşılabilceği üzere "İstanbullu" olarak çizilen roman kahramanlarının her biri aslında Osmanlı kültüründe neredeyse olumlanan özelliklerin tümünün vücut bulmuş şeklidir.

Kendisi 1931 yılında İstanbul'da doğan, çocukluğunu, gençlik dönemini burada geçirmiş, İstanbul'da okumuş ve İstanbul'u okumuş olan M. Orhan Okay da burada yaşanan yüksek kültürlülük hali hakkında bilgi verir. Eski İstanbullu kabul edilen kişilerin özellikleri üzerine bildirdiği fikirlerin yanı sıra -yapılan göçlerle- İstanbul'un bozularak değişim geçirdiğinden bahis açar:

İstanbul bir kültür ve sanat şehriydi. Yalnız coğrafyasının ve Doğu'nun değil, Avrupa'nın da en zarif ve medenî insanlarının yaşadığı bir başkentti. Nedim 'Hep halkının etvârı pesendîde vü makbul' mısraını lâf olsun diye söylememiştir. Şimdi o güzel insanların o güzel atlara binip gittikleri gibi, sanki bütün bir şehir, medeniyeti, zarafeti kuşanmış insanlarıyla beraber kayboldu (Okay, Bir Başka İstanbul 16).

Refik Halit'e göreyse Osmanlı döneminde İstanbul'a dışarıdan gelen aileler bu şehre özel terbiyeyi ve hareketleri özümseyememelerine rağmen onun üstünlüğünü kabul etmektedirler:

Acaba eski mânasile İstanbullu bugün İstanbul'da kaçta kaç nispetinde kaldı? İstanbullu vaktile İstanbul'da uzun zamandan beri yerleşmiş, şehre mahsus tavır ve terbiyeyi sindirmiş ailelerin çocuğuydu.

İstanbulular pek nadir sebeplerle şehirlerinden ayrılırlar, etrafa dağılırlardı. Başka yerlerden gelenler de gene nadir olarak burada kalırlardı. Kalınca da İstanbul terbiyesinin üstünlüğünü kabul ettiklerinden ona uymağa, nazik olmağa çalışırlardı. Hayat şartları değişti. Artık [1949] İstanbul'da tam mânasile İstanbullu azalmıştır (Karay, *Aydede*-1949 364).

Karay, kendi akrabalarından da örnek vererek eski İstanbulluların İstanbul'dan ayrıldıklarını -başkent olması sebebiyle- Ankara'ya ya da başka bölgelere taşındıklarını bundan ötürü de İstanbul'a yeni göç edenlerle o eski özelliklerini (hususiyetini, hususi çehresini, tavrını) doğal olarak kaybettiğini bildirir. Yukarıda bahsi edilen yüksek kültürlülük hali, eski terbiye İstanbul'un havasından, suyundan değil; bizatihi asırların törpüleyip inceltmesinden gelmektedir (Karay, *Aydede*-1949 364-365).

Kozmopolit yapıdaki İstanbul'un yerlileri bu kozmopolitliğin getirdiği bazı özelliklere de sahiptir. Onlarda Osmanlı'nın farklı bölgelerinden (genellikle

Anadolu'dan) göç etmiş kişilerde bulunmayan özelliklerin başında karşılaşılan kişileri (ırk, statü, meslek vs. açısından) tanıyabilmek gelir. Karay'ın, *Bu Bizim Hayatımız* romanında mekân olarak kullanılan kahvehanede üç müşteri mevcuttur. Birisinin Selimiye kışlasından emekli olmuş, halen daha çalışabilecek kadar genç bir asker olduğu hükmünü anlatıcıya söyleyip İstanbullu olan kişinin tek bakışta kimin Rum, Ermeni, Yahudi olduğunu bilmesinin ötesinde; askeri, memuru ya da dükkâncıyı birbirinden ayırabileceği bir anlayış ve dikkat genişliğine sahip olduğunu bildirir (24). İstanbul dışından şehre göç eden yeni İstanbulluların bu gibi özellikleri kazanmaları için çok zaman gerektiği hatta yine de birçoğunun kazanamayacaklarına dair hâkim düşünce Karay'ın romanlarında görülür. Konuşma dili özelliklerinde de aynı kanıyı görmekteyiz.

1.1. Eski "İstanbulca"

Osmanlı Devletinde 19. ve 20. yüzyılda kullanılan mürur tezkeresinin zaman zaman aksayan yanları ya da bazı kişilerce -sahte örnekleriyle- manipüle edilmiş olsa da dönem şartları düşünüldüğünde nispeten başarılı sayılabilecek bir iç pasaport özelliğindedir. Bu da devlete Osmanlı coğrafyasındaki tüm insan hareketlerinden haberdar olabilme ve kontrol edebilme kolaylığını sağlamıştı.⁵ Bunun getirdiği sınırlayıcı durumdan ötürü isteyen her kişi İstanbul'a yerleşememekteydi. Devlet eliyle Anadolu'dan iskân politikası gibi sebeplerle getirilen bir kısım halk istisna tutulursa gruplar halinde göçler imkânsızdı. Bu durum ise İstanbul'da konuşulmakta olan Türkçe'nin nispeten korunmasını sağlamıştır. Zamanla devlet izni mukabilinde yapılan küçük çaplı göçler bu İstanbul Türkçesi üzerinde bazı değişimleri başlatmış olsa da Karay'a göre bu değişimler de eski İstanbullu Türkçesinin içinde erimiş, onunla kaynaşmıştır. II. Meşrutiyet öncesi -özellikle de Rumeli'den Balkan savaşları tesiriyle göçlerin başlamasından önce- İstanbul Türkçesinin oldukça duru, fazlasıyla yerel özellikler taşıdığı fakat semtlere göre de bazı farklılıkların olduğu görülür. Bundaki temel sebep önceki dönemlerde devletin ülkenin farklı bölgelerinden insanları gruplar halinde İstanbul'a getirmiş olmasından ileri gelir. Örneğin Aksaray semtindeki halk Aksaray şehriden, Tophane semtine Sinop ve Samsun'dan, Eyüp'e Bursa'dan, Silivrikapı semtine de farklı bölgelerden Arnavutlar yerleştirilmiştir. Ayrıca bu insanlar toplu halde gelmeleri sebebiyle -İstanbul ağız özelliklerine genel olarak uysalar da- kendi dil, ağız özelliklerinden bazılarını buradaki Türkçede kullanıma sokmuşlardır. Bilhassa bazı kelimelerin telaffuzu mahalleden mahalleye, hatta aileden aileye farklılık arz etmiştir (Karay, *Aydede*-1949 365). Karı-koca arasındaki konuşmada dahi telaffuz ve kelime farkları görülebilmektedir.

Meselâ 'marul' sözünü İstanbullu bir gelin ile aynı aileden güvey epeyce farklı söyleşirdi. Okuryazarla ümmî lehçesi de hesaba

⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz: Turna, Nalan. 19. YY'den 20. YY'ye Osmanlı Topraklarında Seyahat, Göç ve Asayiş Belgeleri Mürur Tezkereleri. Kakküs Yayınları, 2013.

katılmalı: Baba 'mehkeme' der, ana 'mahkehe'den ayrılmazdı. Bütün bunlar öyle olmakla beraber esasta bir İstanbul lehçesi vardı ki, dört kelime konuşunca hemen hükmünü verirdi (Karay, *Aydede*-1949 365).

Karay, tüm bunları İstanbullu Türkçesini zenginleştirici bir unsur olarak görür. Bunun ötesinde Eski İstanbul'da yaşamış olan Rumlar Türkçeden bazı kelimeleri, özellikleri Rumcaya aldıkları gibi Rumcadan bazı kelimeleri de Türkçe konuşmalarında sıklıkla kullanmaları sebebiyle Rum olmayan Eski İstanbullular bunları rahatlıkla anlayabilirdi. Refik Halit bu durumu romanında bir anlayış genişliği şeklinde vermiştir. İstanbul'a başka şehirden gelen roman kahramanı Erbil, kendisine bir cümlenin sonunda söylenen "Katalavis?" [Anladın mı?] sorusunu anlayamaz ve bu durum romanda anlatıcı tarafından Erbil'in eski İstanbul çocuğu olmayışına yorulur. Ona göre şayet Erbil, İstanbul'daki Katalinalar, Marikalar, Eftalyalar devrini yaşasaydı bu soruyu sormaya gerek görmezdi. Ardından Feyzullah, yine Erbil'in anlayamayacağı içinde "Kardiyamu!" [canım benim!] ifadesinin sıklıkla geçtiği Rumca bir türkü söyleyerek eski İstanbullu oluşuyla övünür (Karay, *Yerini Seven Fidan* 163). Romanda İstanbul'a dışarıdan gelmiş olan Erbil'e -sadece İstanbul dışında doğup ilk gençliğini geçirdiği için- yukarıda bahsi edilen "anlayış genişliği" bahsedilmez.

Yunanistan ile yapılan mübadele anlaşması sonucu İstanbul'dan ayrılmak zorunda kalan Haris Spataris de kitabında bahsi edilen vaziyeti destekleyici argümanlar sunmaktadır. İstanbul ahalisinden olan Rumlar kendi dillerine günlük konuşma Türkçesinden ifadeleri almanın yanında Türkçeyi Rumca ile harmanlayıp Türklerle konuştuklarını bildirir. Devletin lisanını tam olarak bilmemekle gururlandıklarını ancak sonradan Ankara, Konya tren seferlerinin başlamasıyla Anadolu'daki Rumların gelişle vaziyet aleyhlerine dönmüştür. Zira yeni gelen Rumlar [her ne kadar İstanbul Türkçesi olmasa da] Türkçeyi onlardan daha iyi bildikleri için pazarlarda kendi egemenliklerini kurmuşlardır (Spataris 44).

1.2. Eski İstanbullu Kadınlar

Refik Halit romanlarındaki eski İstanbullu kadın karakter ve tiplerinin çoğunluğunu namus timsali ve sözüne güvenilir kadınlar olarak kurgulamıştır. İstisnai açıdan bunların dışında tipler olsa da kadın karakterler genel anlamda yukarıda belirtilen şekildedir. O, İstanbul'un helâke uğramış bir kent olan Sodom kentinin durumuna düşmeişinin bundan ileri geldiğini iddia etmektedir. Kadınlar Tekkesi romanında başkahraman olan Baki'nin tarikat üzerinden ele geçirmeye çalıştığı müridesi Neşide'nin onu reddetmesi anlatıcı tarafından eski İstanbullu kadınların namuslu oluşuna yorulur. Buradan hareketle çoğunluğunun namuslu olması sebebiyle İstanbul, Sodom gibi helâk olamaz (179).

Romanlarında İstanbullu kadınların psikolojik açıdan sahip oldukları özelliklerden belirtmenin ötesinde dış görünüş özelliklerinden de bahsedip onlar tarafından giyilen giysilere göndermeler yapmıştır. Maşlah bunlardan biridir.

Maşlah, Türk kadınları tarafından giyilen bir tür üstlük ya da dışlıktır. Manto gibi dışlık yerine giyilebilen kıyafetin kol kısmı derinliğe sahip olup böylece herhangi bir kıyafetin üstünde kolaylıkla giyilebilirdi. Karay, en iyi manto karşısında bile maşlahı tercih etmiştir. Maşlahın kadın üzerindeki duruşu daha güzel ve zariftir. Ancak bunun için yine bir şart vardır: Eski İstanbullu bir kadın olmak. Ona göre eski İstanbullu kadınlar onu en uygun şekilde kullanabilirdi. Burada onların tüm marifetinin de tutuşlarında, bazı kısımlarını bol diğer kısımlarını dar tutarak yürüyüşlerinde olduğunu ifade etmektedir (Karay, *Mapa Melikesi Nilgün* 75).

Osmanlı Devleti dönemi İstanbul'unda fakir ailelerin evlerinde ve orta direk denebilecek düzeydeki evlerde kız çocuklarının eğitimi daha onların çocuk yaşlarında başlardı. Kız çocuklarına eşyaların, kıyafetlerin ve genel anlamda evin düzenlenmesi hakkında farklı kuralların bilgisi, eğitimi verilirdi. Bu noktada odalarında salkım saçak şekilde, etrafa saçılmış hiçbir giyim ya da ev eşyası bulunmazdı. Bu şekilde yetişen kızlar yetişkinlik dönemlerinde de tüm hayatlarında böyle devam ettirirlerdi (Karay, *Mapa Melikesi Nilgün* 70).

Alt, orta ekonomik derecedeki evlerde aile içi eğitim genel manada bir adabımuaşeret eğitiminden müteşekkil olarak görülmektedir.

2. YURTIÇİNDEN İSTANBUL'A GELEN MÜSLÜMAN GÖÇMENLER

Osmanlı Devletinin son yüzyılında geçirdiği savaşlar sonucunda Osmanlı'dan alınan topraklarla beraber sayıları yüz binleri bulan Müslüman tebaa halen Osmanlı toprağı olan şehirlere, öncelikle İstanbul'a yerleşmek maksadıyla yollara çıkmış ve buralara varmışlardır. Karay romanlarına bakıldığında genel anlamda İstanbul'a gelen üç tür Müslüman göçmenden bahsedildiği görülür: Balkan göçmenleri, Anadolu göçmenleri ve Kafkasya göçmenleri. Romanlarında Kafkasya göçmenleri üzerine çok fazla bilgi vermemekte, daha çok ilk iki grup (Balkan ve Anadolu göçmenleri) hakkında bilgi vermektedir.

2.1. Balkan Göçmen Kızları

Karay romanlarına göre Osmanlı'nın hâkimiyeti altından çıkmış Balkan bölgelerinden kaçarak İstanbul'a gelmiş muhacir kızlarının ilk bakışta çok rahat ayırdına varılabilecek bazı özellikleri mevcuttur. Bu kızlar İstanbul'da farklı bir muhacir tipini oluşturmuşlardır. Ayrıca R. Halit'e göre bu muhacir tipi diğerlerinden (Anadolu ve Kafkasya göçmenlerinden) daha üstün görülür (Çakmak 78). Hatta İstanbul'un yerlilerinden de birçok özellikleriyle ayrıлып onları beğenmez ve kendilerinden kabul etmezler. Özellikle Osmanlı'nın Rusya ile yaptığı savaşlardan sonra Bulgaristan'dan, Rumeli'den göç etmiş Türk kafilelerinden sonra şehirde görülmeye başlanmıştır. Anadolu'dan gelmiş olanlara göre daha endamlı, saz benizli, ince kaşlı, ela gözlü, sert yüz hatlarına sahip ve çile çekmeye dayanıklıdırlar. Ona göre boyları, yürüyüşleriyle bile diğer halktan ayrılır. Esnafla hiç şakalaşmaz, az ve öz konuşurlar. Duruşları ile bile insanlara "Bu [balkan] göçmenidir." dedirtir. Romanındaki Hüsniye isimli kahraman

tüm bu özelliklerin vücut bulmuş halidir (Karay, Bu Bizim Hayatımız 128-129).

2.2. Müslüman Göçmenlerin Eski İstanbullularla Karşılaştırılması

Refik Halit Karay, çoğunlukla romanlarında İstanbul'da yeni görülmekte olan yeni İstanbullu tipine birçok olumsuz özellikleri yükler. Onun eserlerindeki yeni İstanbullu tipinin çoğunluğu başka bir kentte doğup büyüüp İstanbul'a göçmüş şahıslar teşkil eder. Karay'a göre eski dönemin İstanbulluları her ne kadar melek olarak kabul edilemeseler de yeni dönem İstanbulluları gibi kötü ve hayâsı değillerdir:

En müfsit ve müzeviri bile nazarıma bugün -nisbeten- temiz ve mübarek görünüyor. Son zamanlarda öyle şenî şahıslarla, öyle hayâsız ve kanlı adamlarla düşüp kalktım ki mazinin simaları bana, bir mahpusun çocukluk arkadaşlarını, mektebini düşünüşü gibi hep saf, sevimli, kabahatsız, günahsız bir tesir yapıyor. Eski devri bu sözlerimle himaye ve müdafa etmiyorum, onda da ne rezaletler gördük, ne maskaralıklar seyrettik; fakat o bir cinayetti, bu bir kital... O bir sansardı, bu bir sırtlan... Eskiden tüylerimizin ürperdiği olurdu, şimdi diken diken oluyor; eskiden yüreğimiz bulanmaz değildi, deniz tutmuş gibiyiz, şimdi ciğerlerimiz söküldü (Karay, İstanbulun Bir Yüzü 94-95)...

Eskiden beri İstanbullu olanlar ile İstanbul'a yeni gelmişler arasındaki ayırıcı unsurlardan bir başkası ise yeni gelmişlerin İstanbul'a özel olan bazı eski lezzetlerden bîhaber oluşlarıdır. Karay, Mapa Melikesi Nilgün romanında yeni İstanbul çocuğunun "Devayı Misk" ismindeki helvayı bilmeyişinden hareketle yeni İstanbulluların bu kenti İstanbul yapan daha nice unsuru bilmeyişinden yakınır (34).

İstanbul sonraki dönemlerinde de yurt içinden ve yurt dışından birçok göçe mesken olmuştur. Her göç günümüze kadar İstanbul'un silüetinde, kültüründe türlü değişiklikleri beraberinde getirmiştir.⁶ Değişikliklerin en önemlilerinden biri şehrin zengin profilinde görülebilir.

2.2.1. İstanbul'un eski zenginleriyle yeni göçmen zenginlerinin mukayesesi:

Karay romanlarında I. Dünya Savaşı sırasında ya da savaş sonrası zenginleşen karakterler ve tipler "türedi zengin" ya da 'vurguncu' şeklinde isimlendirilir. Bu "vurguncular" ya da "türedi zenginler" genel anlamda birçok türde ahlaksızlıkları yapabilecek, "eski terbiye"yi almamış, resmen "har vurup harman savuran" şahıslar şeklinde tasarlanmıştır. Harp zenginleri ve onların sürdürdükleri yaşam romanlardaki önemli sosyal tenkidin bir bölümünü oluşturmaktadır (Yalnız 227). Refik Halit, buradan hareketle İstanbul'un eski zenginleriyle yeni zenginlerini devamlı olarak kıyaslamaktadır.

Karay, İstanbul'un Bir Yüzü romanında kahramanlardan biri olan yeni İstanbullu zengin Kâni'ye kendilerini savunma hakkı da verir. Kâni, bir mukayese ile eski İstanbullu zenginlere eleştiri oklarını yöneltir:

⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz: Gürbilek, Nurdan. *Kötü Çocuk Türkü*. Metis Yayınları, 2004.

Hatırlar mısın İsmet, selâmlıkta Küçük Beyin poker masasını? Avuç avuç liralara dönerdi! Terzi Mirin faturası da her ay altmış, yetmiş liradan aşağı düşmezdi; ahırda tam üç çift araba hayvanı, iki binek atı, dört beş baş yük ve dolap beygiri, Midilli ve saire vardı. Her övünde beş tabla yemek çıkar, konakta uşak, hizmetçi otuz, kırk kişi çalışırdı. Ya küçük mahdum Beyefendi? Anasından alır, babasından alır, büyük ninesinden alır, üste de gider saati kordonu satar, Beyoğullarında öyle, delicesine, edepsizcesine borç, harç, yer, yaşardı... Peki bunlar israf değil mi, Bunlar ahlaksızlık sayılmaz mı? Bu para halkın, milletin kesesinden çıkmıyor muydu (30)?

Romanın odak noktasındaki kahramanlardan olan İsmet, İttihat ve Terakki üyelerinin 1908 sonrası siyasi karmaşadan faydalandığını ve Milli Mücadele yıllarında zenginlerin yaptıklarını gördüğü şekilde aktarıyor. İsmet, Fikri Paşa'nın konaklarında zengin bir hayatın terbiyesiyle büyüdüğünden, maddi durumlarıyla düşünsel yapıları uyuşmayan kişilerin hatalı davranışlarını iyi gözlemleyebiliyor. Refik Halit Karay, romanını bu şekilde bir tip etrafında geliştirerek değişen Türk toplumunun eski ve yeni halini ortaya koyuyor. Çünkü İsmet, geçmiş hatırlamakta ve hâli de yaşamaktadır (Aktaş 2004).

Refik Halit, İstanbullu kişilerin –daha sonra buraya göç etmişler hariç- görgü ve terbiye açısından bir "türedi" ya da "vurguncu" olsalar da yüksek anlayışları olduğunu belirtir. Karay'a göre eski İstanbullu görgülü olur. Karay'ın Bu Bizim Hayatımız romanında her ne kadar şımarıklık, edepsizlik edip "vurguncu" gibi davranırsa da Ali Dingil isimli kahraman yine de ince, ölçülü kalabilir. Zira o bu şehre yeni göçmüş bir zengin tipi değil, o eski İstanbulludur (121).

İstanbul'un eskiden beri zengin olanları bu tür kıyaslamalardan her zaman pozitif bir şekilde ayrışıp olumlanan özelliklere sahip grup olmaktadır. Refik Halit, İstanbul'daki yeni zengin olmuşları da iki kısma ayırmıştır. İlk kısımda "türedi" zenginler bulunur; İstanbul'da doğmuş burada büyümüş, harp sırasında ya da harp sonrası zengin olan şahıslardır. İkinci kısımdaysa Anadolu'da doğmuş, büyümüş, İstanbul'a göç edip burada zenginleşmiş şahıslar bulunur. Bu iki kısım içerisinde ilk kısımda olanlar yani İstanbul'da doğmuş, büyümüş ve zengin olmuş kısım, ikinci kısma (göçmen zenginlere) göre oldukça hayâli, İstanbullu olmanın özelliklerini az ya da çok bilen, saygılı şahıslardan ibarettir. Karay romanlarında bazen İstanbul'un eski zenginlerinin, paşa çocuklarının yeni zengin olmuş "türedilerle", "vurguncularla" ilgili yorumlarına yer verilirken bazen de yeni zenginlerin "eski türedilerle" ilgili yorumlarına yer verilmekte ve bu iki farklı grubun birbiriyle olan çekişmesi sunulmaktadır. Refik Halit, romanlarında bu iki grup insanı savurganlık hususunda birleştirir.

3. YURTDIŞINDAN İSTANBUL'A GAYRİMÜSLİM GÖÇMENLER: BEYAZ RUSLAR ÖRNEĞİ

Tarihin farklı dönemlerinde Osmanlı Devleti topraklarının dışında kendi ülkelerinde zulümden kaçan gayrimüslimler Osmanlı'ya sığınmıştır. Bunların en

bilinenleri İspanya'dan Osmanlı'ya gelen Yahudilerdir. Osmanlı'nın son asrında 1917 Ekim'inde Bolşevik İhtilali ile Kırım (Evpatoria, Kerç) ve Odesa limanları üzerinden kaçıp İstanbul'a gelen Beyaz Ruslar bu grubun son temsilcileri olmuşlardır. Çarlık rejimi I. Dünya Savaşında İtilaf Devletlerinin müttefikiydi. Rusya içinde önceden beri çeşitli sebeplerle zemini oluşan Bolşeviklerin yönetimi ele geçirmek için giriştiği savaşlarda Kızıl Ordu ile Çarlık rejiminin ordusu olan Beyaz Ordu farklı bölgelerde savaşmış. Bunların sonucunda mağlup olan Beyaz Ordu mensupları ve yakınları canlarını kurtarmak için (kendi müttefikleri olan) Avrupa'ya kaçmak istemişlerdir (Koçu 2624). Ancak Rusya'nın Batı bölgeleri Kızıl Ordu tarafından ele geçirildiğinden ve aynı dönemde (Nisan 1919) İstanbul gibi büyük bir şehir Çarlık rejiminin ittifak kurduğu ülkeler (Özellikle İngiltere ve Fransa) tarafından işgal altında tutulduğundan kaçmak için İstanbul kadar ulaşılabilir ve güvenli başka bir liman şehri kalmamıştır. Ayrıca Fransa ve İngiltere Beyaz Rusların İstanbul'a olan bu göçlerini de koordine etmiştir. Çok sayıda Rus İstanbul'a (bir kısmı Gelibolu, Çatalca ve bazı adalara) iltica etmiştir. İstanbul'da savaşla kötüleşen ekonomik krizi Balkanlardan gelen Müslüman göçmenlerle beraber Beyaz Ruslar derinleştirmiş ve sosyo-ekonomik yapıyı iyice bozmuştur. Kayıtlara göre İstanbul'a yaklaşık 150.000 Beyaz Rus iltica etmiş ve bunların 95.000 kadarı farklı bölgelere gönderilmiştir (Acar Kaplan 479). Yaklaşık 55.000 kadarı İstanbul'da kalmıştır. Bunların da bir kısmı 1922 senesinde İstanbul'dan ayrılmıştır. Beyaz Ruslar İstanbul'da 1940'lara kadar yaşamlarını devam ettirmiştir. Bir kısmı da Türklerle evlenip Türk vatandaşı olmuştur.

Refik Halit; Beyaz Rusları, İstanbul'a olan etkilerini ve onların İstanbullulardaki karşılığını romanlarında ve köşe yazılarında işlemiştir. Mülteci statüsünde İstanbul'a gelmelerinin etkisiyle buradaki her şeyin onlara güzel göründüğünü ifade eden Karay, 'haraşo' ifadesinin çıkış noktasının burası olduğunu ve İstanbullular için buraya gelen Ruslar (özellikle de kadınları) için kullanıldığını belirtir:

İstanbul'da tanıdıktı, Rus mültecilerinin akını sırasında... Fırtınalardan tüyleri örselenmiş, kanatları düşük, mecalsiz bir kuş sürüsü, bir sabah şehrin üstüne indi. Sokaklara dağıldı. Dörder beşer, yorgun argın, fakat canlarını kurtarmış olmaktan sevinçli, aşağı yukarı dolaşıyorlardı. Yabancı bir dilin acayip şivesi de beraber gelmişti. Hemen her gördüklerini beğeniyorlardı. 'haraşo!' Galiba, bu kelime 'güzel, âlâ!' manasına geliyordu ve İstanbul halkı da beyaz tenli, pürüzsüz ciltli, boylu boslu Rus kadınlarına bu ismi takmıştı: 'Haraşo...' En işkenceli, zalim bir ölümden kurtulanlar için, selâmete erince elbette hayat ve hayatın ufak tefek zevklerini sağlamak güzel görünürdü. Bu ruhî haletle beğenilmeyecek şeyleri de sefaleti ve gurbeti de hoş buluyorlardı (Karay, Çete 94).

Refik Halit, romanlarında daha çok Beyaz Rusların genç kızlarına yer vermiştir. Erkekleri hakkında daha az bilgi verilmiştir.

3.1. Beyaz Rusların Kızları

Romanlarında ve köşe yazılarında Beyaz Rusların kızlarından bahseden Karay, onları genellikle güzel olmaları açısından betimler. Bu güzelliğin İstanbullu erkekler üzerindeki tesirlerine birçok eserinde yer vermiştir. "Dişi Örümcek" adlı romanında da mevzu bahis Rus kadınlar kullanılıp onların bazı fiziksel özellikleri teşbih unsuru olmuştur. Roman kahramanı içinden; düşün kişilere o şekilde örtülü başın güzel durduğunu, 1919'da Beyaz Ruslar İstanbul'a akın akın geldiklerinde İstanbullu erkeklerin bu şekildeki başörtülerinden çok hoşlandıklarını Kâtip'in karısı sayesinde tüm o "haraşoları" hatırladığını belirtir. Ceplerinde ve sırtlarında yoktur ama alımları, çalımları yerindedir (25-26).

Refik Halit'e göre Beyaz Rus kızları yüzünden çokça aile yıkılmış, çok insan malını mülkünü onlar için harcamış, birbirini vurmuş, intihar etmiş veya evlenip mutlu olmuştur. Ancak bunlar arasında genellikle olumsuz tesirlere abartılı bir anlatımla daha çok yer ayrılmıştır. İstanbul'da yaşayan Beyaz Rus kızlarının büyük, küçük, kırık, dökük bin civarında evin satılmasına; Beyoğlu'ndakiler de azametli, heybetli bin civarı apartman, köşk ve konağın elden gitmesine sebep olmuşlardır. Yinede akşamları işlerinden dönen erkeklerin akıllarındaki isinema perdesine yansıtılmak mümkün olsaydı (yazının yazıldığı devirde) ülkemizden ayrılmakta olan "haraşolar"ın hayalleri görünürdü (Karay, *Aydede*-1922 131).

Yaşadıkları ölüm tehlikesiyle beraber can kaygısı çeken Beyaz Rus kadınları iltica ederken büyük bir sefalet yaşamışlar ve bununla beraber bitlenmişlerdir. Bundan da kurtulmak için saçlarını kesip İstanbul'a kesik saçlı kadınlar görünümüyle gelmişlerdir. İstanbul'un "hafifmeşrep" olarak kabul edilen kadınları; bu kısa saçlı, yeni zuhur etmiş kadınların ilgiyle karşılandığını görünce ilginin sebebini buna yorarak kendi saçlarını kesmişlerdir. Bu durum İstanbul kadınları arasında kısa saç modasını başlatmıştır (Koçu 2625-2626). Bu da olumsuz olarak görülen bir durumun İstanbul modasına bir yansıması olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır.

1920 Kasım'ında iltica eden Beyaz Rusların Florya ve Yeşilköy civarına yerleştirilmesi buradaki deniz hamamı kültürünü plaj kültürüne dönüştürmüştür. Onlardan önce kadınların ve erkeklerin ayrı şekilde deniz banyolarıyla ancak kavuşabildikleri deniz suyuna plajda mayo ile girme modası hayata geçmiştir. Onlara bazı işgal kuvvetlerinin askerleri de eşlik etmiştir. Bu durum Türk basınında deprem etkisi oluştursa da yabancı ve Türk erkekleri akın akın buralara çekmiş ve bu moda kalıcı hale gelmiştir (Bakar 206-207).

3.2. Eğlence Mekânlarında Beyaz Ruslar

Mütareke dönemi İstanbul'una iltica eden Beyaz Ruslardan bir iş yeri açabilmek için sermayesi olanlar ya da gerekli parayı bazı eşyalarını satıp toplayabilenler; -özellikle Galata civarında- barlar, pavyonlar açmış ve işletmişlerdir. İşgalci ülkelerin ordularına mensup (İngiliz, Fransız ve İtalyan) askerlerin eğlence mekânları, göçmen Rusların açtığı bu barlar olmuştur. İstanbul'un ilk barlarını onlar açmışlardır. Buraların çeşitli sanat

camialarından insanların uğrak yeri olduğunun, gerçek anlamda kibar insanların buralara uğradığının öte yandan genç, güzel kadınların müşterileri buraya çekecek unsur olarak kullanıldığı da belirtilmektedir (Koçu 2625).

İstanbul'a General Denikin tahliyesiyle gelen Beyaz Ruslarla beraber eğlence mekânlarında Türkler ilk defa "tombala" oyunu ile tanışmışlar ve oldukça ilgi göstermişlerdir. Hatta bir kumar türü olan bu oyunun erkekleri teşvik edici haberleri gazetelerde çıkmıştır. Yine müşterileri buraya çekmek için Beyaz Rus kızları kullanılmıştır (Bakar 216).

Karay, mütareke döneminin meşhur bir bestesi olan "Konstantinopl" ile Yezidin Kızı romanında anlatıcıya hüznü hisler bıraktırıp ona Mütareke zamanındaki İstanbul'u ve o barları hatırlatmaktadır. Beyaz Rusların sahibi olduğu barlar, İstanbul'u işgal eden İtilaf Devletleri askerlerinin uğrak yerlerindedir. Konstantinopl şarkısı o dönem buralarda sıkça çalınan hareketli bir şarkıdır. Her ne kadar oynak bir şarkı olsa da anlatıcıyı hüznendirir (78).

Yukarıda zikredilen İstanbul eğlence mekânları Karay romanlarında yine Beyaz Rusların çalıştığı, Türk erkeklerin onlarla tanıştığı mekânlar olarak çizilmiştir:

"Evlendim. Zira Nina'yı seviyordum. Nina'yı kurtaracaktım. Korkuyordum ki, o da birçokları gibi İstanbul'da yeni açılmış Rus lokantalarının süsü, İngiliz zabitlerinin şahane vekarlı hizmetçisi olmasın... Kumarhanelerde çığırkanlık yapmasın" (Karay, Çete 96)...

Beyaz Ruslar, (her ne kadar çoğunluğu Türkiye'den ayrılmış olsalar da) 1940'lara kadar İstanbul'daki eğlence mekânlarının (pavyon, bar, şarap evi) sahipleri olmuşlar ve yenilerini de yine onlar açmışlardır (Deleon, 81).

3.3. İstanbul'un Beyaz Rus Seyyar Satıcıları

İstanbul'da mülteci olarak bulunan Beyaz Ruslar sadece canlarını kurtarmak suretiyle Rusya'dan kaçtıklarından dolayı yanlarına çok fazla eşya alamamışlardır. Yanlarında getirdikleri Rus çarlık parası da yine İstanbul'da kıymetsiz kaldığından İstanbul'da çeşitli işler yapmışlardır. Beyaz Ordu'ya mensup olmuş general üniformasına sahip kişilerin caddelerde seyyar şekilde bazı eşya ve yiyecek sattıkları da Karay romanlarında görülmektedir:

Bende çayın böyle içilmesini severim; semaverde demlenmiş çayın zevki başkadır. Toparlık, kabarmış, iri yaldızlı, gatolara gözü ilişiyor, hayrete düşüyor. Bunlar 'punçiki' denilen Rus gatosu [Mayalı hamurdan yapılan, yağda kızartılarak pişirilen bir Rus yiyecek/tatlı türü.] ... Mütareke devrinde İstanbul'a akın eden general ve kolonel kaputlu ve ak sakallı mülteciler sokaklarımızda gezdirip satarlardı; melâl verici sesleri hâlâ kulağımdadır (Karay, Çete 159).

Bazı Ruslar gelirken yanlarında Grandük saraylarından bazı önemli sayılabilecek eşyaları (Gümüş çatal, kaşık ve şamdanlar gibi) getirebilmişlerdir. Onlar da bu eşyaları İstanbul'da oldukça ucuza satmışlardır (Karay, Dört Yapraklı Yonca 161).

SONUÇ

Refik Halit Karay; yaşamış olduğu dönem göz önüne alındığında Türk toplumunun, İstanbul'un kırılma noktaları denebilecek önemli olaylarına -içeriden ya da dışarıdan- şahitlik etmiş, gözlemleyebilmiş bir romancıdır. Bu şahit oluşlarını yer yer romanlarında ele almış, kullanmıştır. Karay'ın romanlarında işlediği iç ve dış göç olgusu -genel anlamda ve kısa vadede- İstanbul'un kendisine, İstanbulluluğa zarar veren bir olgudur. İstisna örnekler olsa da İstanbul'da uzun sürede oluşmuş bulunan bir nevi "yüksek kültürlülük hali" göçlerle birlikte zarar görmüş, bozulmaya uğramıştır.

Karay'ın romanlarında İstanbul'a gelmiş olan iki farklı göçmen kadın tipini (Balkan göçmeni kadınları ve Beyaz Rus olan kadınları) düşündüğümüzde Balkanlardan göç etmiş kadın tipinin diğerine göre çok daha olumlu özelliklerle donatıldığı görülmektedir. Romanlarda Balkan göçmeni kadınlar İstanbul'da var olan düzene kendilerini bir nevi eklemleyip sosyo-kültürel düzenin devamını sağlarken -genel manada- Beyaz Rus kadınlar ise bu düzeni bozan, yıkıp değiştiren tipler olmuştur. Bunların çoğunluğunu da eğlence mekânlarında çalışanlar oluşturur.

Genel bir perspektiften bakıldığında Karay romanlarında İstanbul insanı çok çeşitli yönlerden incelenip kullanılmıştır. İstanbullular: Eski ya da doğuştan İstanbullu, yeni ya da sonradan İstanbullu, eski İstanbul zengini, yeni/göçmen İstanbul zengini, eski İstanbul kadını, yeni/göçmen İstanbul kadını gibi farklı insan tiplerine ayrılarak sunulmuştur. Bu sınıflandırmaların tümünde geçmişe dair olanlar yeni göçmenlerden daha üstün tutulmuşlardır. İstanbul'da doğmuş, büyümüş olan şahıslar İstanbul'a sonradan gelmiş olan şahıslardan öndedir. Çünkü Karay'a göre onlar İstanbullaşabilmişlerdir. Onun kültürünü, anlayış ve yaşama şeklini tam anlamıyla içselleştirebilmiş kimselerdir. İstanbul'a göç etmiş, burada bir süre yaşamış, zengin olmuş şahıslar bile henüz İstanbullaşamamışlardır. Karay'a göre bu İstanbullu olabilme süreci belki gelecekte bir zaman diliminde gerçekleşebilir ama yine de çok zaman gerekmektedir.

Karay'ın romanlarında çizilmiş göçmen tiplerin (abartıları çıkarıldığında) İstanbul'un sosyo-kültürel tarihini oldukça etkiledikleri görülebilmektedir. Romanları vasıtasıyla İstanbul'daki değişen kültürel yapıyı gözlemleyebilmek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Acar Kaplan, Kezban. "Rus Mültecilerin İstanbul'daki Ekonomik Uğraşları ve Meslekleri (1920'li Yılların Başları)." *MCBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, c. 16, s 4, 2018, ss. 479.
- Aktaş, Şerif. *Edebiyatın Zirvesindekiler Refik Halit Karay*. Akçağ Yayınları, 2004.
- Bakar, Bülent. *Beyaz Ruslar Esir Şehrin Misafirleri*. Tarihçi Kitabevi, 2015.
- Barkan, Ömer Lütfi. "Türkiye'de muhacir İskânı İşleri ve Bir İç Kolonizasyon Planına Olan İhtiyaç." *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, c. 10, s. 1-4, 1949, ss. 204-223.
- Çakmak, Fatih. *Refik Halid Karay'ın Romanlarında İstanbul*. Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi, 2016.
- Deleon, Jak. *Beyoğlu'nda Beyaz Ruslar 1920-1990*. Çelik Gülersoy Vakfı İstanbul Kütüphanesi Yayınları, 1990.
- Egüz, Kübra. *İstanbullu Kimliğinin ve İstanbul'a Göçün Medyada Temsili*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, 2016.
- Gülsoy, Ufuk. "Osmanlı Topraklarına Avrupa'dan Muhacir İskânı (1856-1859)." *İlmî Araştırmalar*, c. 0, s. 3, 1996. ss. 51-63.
- Gürbilek, Nurdan. *Kötü Çocuk Türk*. Metis Yayınları, 2004.
- İpek, Nedim. "Kaynakların Dilinde Göç Kavramı." *Karadeniz İncelemeleri Dergisi*, c.17, s. 17, 2014, ss. 9-20.
- Karay, Refik Halit. *İstanbulun Bir Yüzü*. Semih Lûtfi Kitabevi, 1939. (1.bs. 1920)
- Karay, Refik Halit. *Yezidin Kızı*. Semih Lûtfi Kitabevi, 1939. (1.bs. 1937)
- Karay, Refik Halit. *Anahtar*. İnkılâp Kitabevi, 1947. (1.bs. 1947)
- Karay, Refik Halit. *Dişi Örumcek*. Çağlayan Yayınevi, 1953. (1.bs. 1953)
- Karay, Refik Halit. *Bugünün Saraylısı*. Çağlayan Yayınevi, 1954. (1.bs. 1954)
- Karay, Refik Halit. *2000 Yılın Sevgilisi*. Çağlayan Yayınevi, 1954. (1.bs. 1954)
- Karay, Refik Halit. *Kadınlar Tekkesi*. Tirkeş Yayınevi, 1956. (1.bs. 1956)
- Karay, Refik Halit. *Dört Yapraklı Yonca*. Arif Bolat Kitabevi, 1957. (1.bs. 1957)
- Karay, Refik Halit. *Nilgün*. Nebioğlu Yayınevi, 1960. (1.bs. 1950-1952)
- Karay, Refik Halit. *Minelbab İlelmihrab*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1964. (1.bs. 1964)
- Karay, Refik Halit. *Bu Bizim Hayatımız*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1964. (1.bs. 1950)
- Karay, Refik Halit. *Çete*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1975. (1.bs. 1939)

- Karay, Refik Halit. *Yerini Seven Fidan*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1977. (1.bs. 1977)
- Karay, Refik Halit. *Aydede-1922*. Hazırlayan Mustafa Apaydın, İnkılâp Kitabevi, 2013.
- Karay, Refik Halit. *Aydede 1949*. Hazırlayan Mustafa Apaydın, İnkılâp Kitabevi, 2014.
- Koçu, Reşad Ekrem. "Beyaz Ruslar." *İstanbul Ansiklopedisi*, 1961, 5. cilt, ss. 2624-2626.
- Okay, M. Orhan. "Refik Halit Karay." *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 2001, 24. cilt, ss. 481.
- Okay, M. Orhan. *Bir Başka İstanbul*. Kubbealtı Neşriyatı, 2007.
- Oran Arslan, Nebahat. "Güney Kafkasya'dan Türkiye'ye Gelen Muhacir ve Mültecilerin Durumu (1921-1945)." *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, c. 14, s. 35, 2007, ss.341-359.
- Öncü, Ayşe. "İstanbullular ve Ötekiler- Küresellik Çağında Orta Sınıf Olmanın Kültürel Kozmolojisi." *İstanbul-Küresel ve Yerel Arasında*, Derleyen Çağlar Keyder, Metis Yayınları, 2000.
- Pustu, Yunus. "Osmanlı Döneminde Ankara'ya Muhacir İskânı (1856-1918)." *Anadolu ve Rumeli Araştırmaları Dergisi*, c. 1, s. 2, 2020, ss. 591-636.
- Spataris, Haris. *Biz İstanbullular Böyleyiz! 1906-1922*. Çeviren İro Kaplangı, Kitap Yayınevi, 2011.
- Turna, Nalan. *19. YY'den 20. YY'ye Osmanlı Topraklarında Seyahat, Göç ve Asayiş Belgeleri Mürur Tezkereleri*. Kaknüs Yayınları, 2013.
- Yalnız, Kaan. *Refik Halit Karay'ın Romanlarında Toplumsal Değişim ve Mekânsal Dönüşüm Sürecinde İstanbul*. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, 2017.

TANPINAR'IN MAHUR BESTE ROMANINDA "UZAMIN
POETİKASI": TAVAN ARASI VE ODA*

"THE POETICS OF SPACE" IN TANPINAR'S MAHUR BESTE NOVEL: THE
ATTIC AND THE ROOM



Ömer SAĞLAM

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Doktora Öğrencisi, Marmara
Üniversitesi, Türkiyat
Araştırmaları Enstitüsü, Yeni
Türk Edebiyatı Bilim Dalı,
İstanbul, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-2601-246X

E-mail: omersaglam1@hotmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 27.12.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 17.01.2024

Kaynak Gösterim / Citation:

Sağlam, Ömer
(2024). "Tanpınar'ın Mahur Beste
Romanında 'Uzamin Poetikası':
Tavan Arası ve Oda", Yeni Türk
Edebiyatı Araştırmaları. 16/31,
019-034.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.557>

* Bu makale 2024 yılında
Marmara Üniversitesi Türkiyat
Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili
ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni
Türk Edebiyatı Bilim Dalında
tamamlanan "Ahmet Hamdi
Tanpınar'ın Eserlerinde Mekân"
adlı doktora tezinden yola
çıkılarak hazırlanmıştır.

Öz

Bachelard *Uzamin Poetikası*'nda imgeleri fenomenoloji açısından belirlemeye çalışmaktadır. Ev, oda, dolap, çekmece, kabuk, yuva imgeleri üzerinde durarak evin poetikası sorununu ortaya koyar. Ev imgesinin mahrem varlığını açığa çıkardığını söyler ve evi, insan ruhunu çözümleme aracı olarak ele alır. Diğer yandan ona göre ev; tavan arası ve mahzeni, koridorları ve köşeleri, kuytu ve sığınaklarıyla belleğin, geçmişin odalarını, düşlerini, arzularını saklar. Dünyaya fırlatılmış insanın yeryüzündeki köşesi, kökleri olur. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Mahur Beste* adlı romanında da Behçet Bey'in odası, tavan arası ve saatleri, aynaları, antika eşyaları; onun kimliğini, geçmişini, hafızasını yansıtır. Behçet Bey odasında, tavan arasında kendi dünyasını inşa eder, yitik zamanı hatırlayarak geçmişini yeniden kurgular. Gerçeklerle örülü mekândan rüyalara sığınarak kaçmaya geçiş ve rüyalarının açtığı boşluğa düşer. Gaston Bachelard *Uzamin Poetikası*'nda imgeleri fenomenoloji açısından belirlemeye çalışmaktadır. Ev, oda, dolap, çekmece, kabuk, yuva imgeleri üzerinde durarak evin poetikası sorununu ortaya koyar. Ev imgesinin mahrem varlığını açığa çıkardığını söyler ve evi, insan ruhunu çözümleme aracı olarak ele alır. Diğer yandan ona göre ev, tavan arası ve mahzeni, koridorları ve köşeleri, kuytu ve sığınaklarıyla belleğin, geçmişin odalarını, düşlerini, arzularını saklar. Dünyaya fırlatılmış insanın yeryüzündeki köşesi, kökleri olur. Bu ilişki nedeniyle makalede Bachelard'ın *Uzamin Poetikası* çerçevesinde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Mahur Beste* adlı romanı incelenecektir. Makalede öncelikle Bachelard'ın *Uzamin Poetikası* adlı çalışması üzerinde durulacaktır. Daha sonra ise Behçet Bey'in odası, tavan arası ve saatleri *Uzamin Poetikası* merkezinde değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: *Uzamin Poetikası*, *Mahur Beste*, mekân, tavan arası, oda.

Abstract

In *The Poetics of Space*, Bachelard attempts to define images phenomenologically, focusing on the images of home, room, closet, drawer, shell, and nest, thereby elucidating the poetics of the home. He states that the image of the home reveals our intimate being and considers the home as a tool for deciphering the human psyche. Moreover, according to him, the home, including its attic, cellar, corridors, corners, secluded spots, and refuges, harbors the rooms of memory, recollection, the past, dreams, and desires. It becomes the corner of the earth for a person thrown into the world, establishing roots. Similarly, in Ahmet Hamdi Tanpınar's novel *Mahur Beste*, Behçet Bey's room, attic, clocks, mirrors, antique items reflect his identity, past, and memory. In his room and attic, Behçet Bey constructs his own world, reconstructing the lost time by recalling the past. He tries to escape the space woven with realities by seeking refuge in dreams, falling into the void created by his dreams. Due to this relationship, the article will examine Ahmet Hamdi Tanpınar's novel *Mahur Beste* within the framework of Bachelard's *The Poetics of Space*. The article will primarily focus on Bachelard's work *The Poetics of Space*, followed by an evaluation of Behçet Bey's room, attic, and clocks within the context of *The Poetics of Space*.

Keywords: *The Poetics of Space*, *Mahur Beste*, space, attic, room.

Extended Summary

Bachelard, in *The Poetics of Space*, attempts to define images phenomenologically. Focusing on images such as house, room, closet, drawer, shell, and nest, he exposes the poetic problem of the home. He asserts that the image of the home unveils our intimate existence, considering the home as a tool to dissect the human psyche. In Ahmet Hamdi Tanpınar's novel *Mahur Beste*, Behçet Bey's room, attic, clocks, mirrors, and antique items reflect his identity, past, and memory. Within his room and attic, Behçet Bey constructs his own world, reconstructing the lost time by recalling the past. Due to this relationship, this article will examine Ahmet Hamdi Tanpınar's *Mahur Beste* within the framework of Bachelard's *The Poetics of Space*. Initially, the article will delve into Bachelard's work, *The Poetics of Space*. Subsequently, Behçet Bey's room, attic, and clocks will be assessed within the realm of *The Poetics of Space*. Bachelard expresses in 'The Poetics of Space' that the forest is an extensive, deep, and engulfing space where one can get lost. In Tanpınar's novel *Mahur Beste*, Behçet Bey's room is a labyrinthine forest that draws people in with its vastness and where they lose themselves at its core. Within his room, amidst broken clocks, book volumes, belongings of his deceased spouse, and antique items collected throughout his life, Behçet Bey lives by reconstructing –by remembering– his past. Remembering, revisiting the past, disconnecting from the present, Behçet Bey falls into a void opened by dreams and fantasies, trying to emerge from it by seeking refuge once again in his dreams. He exists in an infinite cycle between reality and imagination. His beloved antique items, clocks, and mirrors transform into haunting figures, monsters, opening the doors to another world for him. Behçet Bey's room resembles an unrestrained forest, a labyrinth impossible to escape, a grotesque, carnival-like theater stage with actors, malfunctioning settings, puppets, and ghosts. The clocks filling Behçet Bey's room each possess a unique temperament, nature, and sound. These sounds create a dialogic space akin to a colossal orchestra within the room. The clocks evolve into clusters of yellow-leaved trees, a rustling forest, constructing a polyphonic spectacle, a feast with coughing, tinny noises, and hammer-like strikes. Behçet Bey, resembling a puppet, is both the king and jester of this feast. He acts as both an orchestra conductor and an automaton devoid of his own will. Living in the shadow of his powerful, proud, almost godlike father Molla Bey, he observes his own weaknesses and inadequacies through the gaze of his wife, Atiye Hanımefendi. Bachelard suggests in *The Poetics of Space* that the attic reflects the human subconscious, dreams, fantasies, and fears. Behçet Bey seeks refuge in the attic like a faulty mechanism, a crippled disposition, a spider clinging to its cobwebs. Away from society, the entertainments of the Bosphorus and Beyoğlu, he lives alone in his corner of the attic. The attic is where he dreams, reconstructs the past, hides among books, and strives to

exist. He integrates with the attic like a turtle with its shell, becoming a part of the space he inhabits. Ultimately, as Bachelard points out in 'The Poetics of Space,' the house reflects one's identity, memory, hidden corners of the subconscious, and dreams. Behçet Bey's room, drawing him into its depths like a magical mirror, a mysterious forest, and the attic he conceals himself within like a cocoon or a web, reveal his soul, the faces, and dreams he suppresses, hidden from society. It's his sanctuary, the corner where he roots himself in the world. Finally, Behçet Bey disrupts the linear flow of time by repairing clocks in his room, suspending and altering the passage of time. He weaves his own shell while binding books. He lives apart from people and societal life, maintaining an introverted and passive lifestyle in the early years of his marriage and as he ages. Atiye Hanımefendi, Behçet Bey's wife who passed away at a young age, tells her husband as she dies that a woman is the least necessary thing in this house. Behçet Bey is solely occupied with his books, clocks, and bookbinding. Atiye Hanım arrives as a bride at the mansion of the İbrahim Paşas, which was destroyed in a major fire, and her dreams of marriage turn to ashes from the very first night. Behçet Bey, who cannot exist in real life, seeks refuge in his dreams. In his dreams, a surreal, fairy-tale-like, eerie place emerges. He is both a performer in a carnival square and a puppet. In his dreams, he encounters and confronts his father, his deceased or murdered wife, and the ghosts of past times. His dreams take over his real life. He finds no peace or happiness, neither in his dreams nor in his daily life. Behçet Bey lives amidst unsettling, diverse dreams, alternating between sleep and wakefulness. He experiences ever-changing, suffocating, and multifarious strangeness and torment in his dreams.

Giriş

Ev, insanın dünyada kök saldığı, var olduğu, kimlik kazandığı, aidiyet hissettiği uzamdır. Bachelard (130) *Uzamın Poetikası*'nda evin öğelerini inceleyerek evin poetikası sorunu üzerinde durur. İnsanın yaşadığı evin; onun kimliğini, hafızasını, sırlarını, geçmişini yansıttığını dile getirir. Odaların, köşelerin, tavan arasının ve mahzenin; bireyin bilinçdışının katları, bölümleri, koridorları olduğunu düşünür. Evdeki mobilyalara, eşyalara, sandık ve dolaplara; açma, kapama imgelerine dikkat çeker. Kapı, anahtar, oda, tavan arası; gizli olanı ve mahremiyeti örter. Öte yandan sırları açar; anıları, düşleri, arzuları ortaya çıkarır. Dolap ve dolap rafları, çalışma masası ve çekmeceleri, sandık ve sandığın çifte zemini; insanın psikolojisinin gizli yanlarını yansıtır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Mahur Beste* romanında da ev; Behçet Bey'in kimliğini, psikolojisini, hafızasını, geçmişini yansıtır. Behçet Bey'in evi, odası, tavan arası onun bilinçdışının görünürleştiği, hayal ile gerçek arasında yaşadığı dünyanın ve kurduğu düşlerin açığa çıktığı uzamdır. Bu ilişki nedeniyle makalede Bachelard'ın *Uzamın Poetikası* çerçevesinde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Mahur Beste* adlı romanı incelenecektir. Makalede öncelikle Bachelard'ın *Uzamın*

Poetikası adlı çalışması üzerinde durulacaktır. Sonrasında ise Behçet Bey'in odası, tavan arası ve saatleri *Uzamin Poetikası* merkezinde değerlendirilecektir.

Uzamin Poetikası: Mahzenden Tavan Arasına Ev

Bachelard (31) *Uzamin Poetikası*'nda imgeleri fenomenoloji açısından belirlemeye çalışmaktadır. Ev, oda, dolap, çekmece, kabuk, yuva imgeleri üzerinde durarak evin poetikası sorununu ortaya koyar. Ev imgesinin mahrem varlığımızı açığa çıkardığını söyler ve evi, insan ruhunu çözümlene aracı olarak ele alır. Nesnelerin evi olarak değerlendirdiği çekmeceler, sandıklar ve dolaplarla ilgili mekânın unsurlarını inceler. Ona göre, çekmeceler, sandıklar ve dolaplar insan ruhunun gizli köşelerini açığa çıkarır. Ev hafızanın canlandığı, yeniden inşa edildiği, depolandığı bir uzamdır: "Nasıl oluyor da gizli odalar, ortadan kalkmış odalar, unutulmayan bir geçmişin barınağı olup çıkıyor?" (Bachelard, 29-30).

Çatısı olan, lambaları yanan, ocağı tüten bir ev; düşlerin barındığı, çocukluk anılarının korunduğu, sıcaklık ve yuvayı çağrıştıran imgelerle doludur (Bachelard, *Düşlemenin Poetikası* 131). Aileyi, evin fertlerini birbirine bağlar. Bachelard, evde anıların biriktiğini, geçmişin ve düşlerin korunduğunu dile getirir. Bellek ve imgelemin, bir anı ve imge cemaati oluşturduğunu vurgular (Bachelard, *Uzamin Poetikası* 40). Geçmiş, bugün ve gelecek; ev imgesi etrafında iç içe geçer. Ev, insanın yeryüzünde ait olduğu köşeyi belirler, dünyaya fırlatılmış insanın köklerinin bulunduğu uzamdır:

Konut ya da yerleşilen, yaşanılan yer bugünün küresel koşullarında bile insanların coğrafyaya uyarak ve yeryüzünün doğal malzemelerini kullanarak inşa ettikleri yerdir. İnsanın yeryüzünün malzemelerini (taş, kerpiç, ahşap, keçe, buz, deri) kullanarak oluşturduğu yer, bu yakınlıktan dolayı onu yeryüzüne bağlar (Erzen 234).

Ev, insanı bir yerin sakini, bir ailenin ferdi yapar. Yeni ev; umutların ve arzuların yeşerdiği, korunduğu, çoğaldığı yerdir. İnsan, yeni evini inşa ederken ailesini ve umutlarını da inşa eder. Yeni bir evin inşası, yeni bir ailenin kuruluşu ile ilişkilidir (Bourdieu 35). Bachelard'a göre çatı; evi dağılmaktan korur, aileyi bir arada tutar. O, evi aşağıdan yukarıya doğru yükselen dikey bir varlık olarak düşünür. Dikeyliği, mahzen ve tavan arasının kutupsallığıyla nitelendirir (Bachelard, *Uzamin Poetikası* 54). Çatıya doğru yükseldikçe düşüncelerin açıklık kazandığını, mahzenin loşluğu ve karanlığı sembolize ettiğini düşünür. A. Eiguer (23) çatı ve mahzenin imgeleri hakkında şöyle demektedir: "Rüya imgelerinde evin çatısı ve çatı katı başı, düşünceyi ya da bir ideale doğru yönelmeyi simgeleştirir. (...) Mahzen muhtemelen ruhsallığın varoluşlarını, kendiliğin kök saldı, korkulan ve gizemli arkaik içyüzünü çağrıştırır."

Eiguer (37), tavan arasını en olağanüstü, en cüretkâr oyunların oynandığı; hayal gücünün sınırsız genişlediği bir mekân olarak tasavvur eder. Mahzenin ise hem ebedi ve nostaljik bir mekân olduğunu hem de dürtülerin, sarsıntıların,

cinayetlerin ve bilinmezliğin mekânı olduğunu söyler. Bachelard, evi; mahzeni, tavan arası, köşe bucağı ve koridorlarıyla birlikte ele alır. Varlığı bir ontoloji hiyerarşisi içinde çözümlenmek, ilkel konutlara gömülmüş bilinçdışının analizini yapabilmek için yaşanan uzamları ve anıları inceler. İnsanın, tavan arasında eski zamanları, hatıraları ve düşleri sakladığını söyler (Bachelard, *Uzamın Poetikası* 45).

Bachelard, insanın ve evin dinamik bir birliktelik içinde olduğunu düşünür. İçinde yaşanmış bir evin, hareketsiz bir kutu olmadığını ve içinde oturlan uzamın geometrik uzamı aştığını dile getirir (Bachelard, *Uzamın Poetikası* 91). Ev, insanla beraber değişir, dönüşür ve onu yeniden biçimlendirir. Ev, yer çözümlenmesi yapmak için bir araçtır. Ayrıca ev bir mahremiyet uzamı olarak mahrem olanı, gizli olanı korur.

Konut insanın fiziksel ve tinsel gereksinimlerinin çoğunu karşılayan en temel yapı ya da mekânlar bütünüdür. (...) Konut sözcüğü akla konuklamak ve konuk olmakla ilgili anlamlar getiriyor; insan evinde konuk olmasa da, içinde konuk olmadığında bile evi/yapıyı doğadan gelen malzemeleri ve bir beden gibi kucaklayışı anlamında düşünürsek, konutun/evin insanı misafir edip koruduğunu, barındırdığını ve ona dünyada bir yer açtığını anlayabiliriz (Erzen 234).

Bachelard'a göre ev, iyi yontulmuş taşlardan oluşan çok güçlü geometriye sahip bir nesnedir. Diğer yandan ev sonsuza kadar genişleyip büyüyebilir, yayılabilir (Bachelard, *Uzamın Poetikası* 95). Ev, anılarımızı bir araya getirir; gücü, doğaya karşı durabilmeyi imgeler; gerçekle düşü birleştirir, elle tutulabilirken düşlerin ocağına dönüşür, uçsuz bucaksızlık barındırır. Düşlerle birlikte mekân da değişir, başkalaşır:

Biz uykuya dalar dalmaz, mekân da zayıf düşüp uykuya dalar -hemen öncesinde üzerimizde dalar uykuya, liflerini ve bağlarını yitirir, bünyesindeki güçleri, geometrik tutarlılığını yitirir. Gece vaktimizi geçireceğimiz mekân artık uzakta değildir. Eşyayla kendimizin tüm o sentezidir mekân. Bir nesnenin rüyasını görürken o nesnenin içine bir kabuğa girercesine gireriz (Bachelard, *Düşsel Mekan* 20).

Bachelard, bir daha hiç bulunmamak üzere yitirdiğimiz evlerin içimizde yaşadığını, o eski evlerde yeterince derin yaşamamış olmanın pişmanlığının üstümüze çöktüğünü dile getirir (Bachelard, *Uzamın Poetikası* 101). Geçmişin evleri, doğduğumuz ev anılarımızı biriktirdiğimiz, düşlerimizi koruduğumuz yerdir. Diğer yandan o, düşlenen ev ile yuva imgesi arasında koşutluk kurar. Yuvanın, mahrem varlığımızı koruduğunu, bir sığınak olduğunu düşünür. Tanpınar'ın *Mahur Beste* romanında da ev; Behçet Bey'in sığınağı, dünyadaki köşesi, çocukluk düşlerini kurduğu yuvasıdır.

Behçet Bey'in Odası: Bellek

Her birey evini; arzuları, düşleri, hayalleri, ailesi, kökleri etrafında inşa eder. Jules Michelet: "Ev, kişinin kendisidir." (Bachelard, *Uzamın Poetikası* 160). der. Ev,

insanın kimliğini, psikolojisini, hafızasını yansıtır. Bachelard, *Uzamin Poetikası*'nda Michelet'in sözünü alıntılanarak kuş yuvasını örnek gösterir; dişi kuşun, canlı bir torna gibi dönerek evini oluşturduğunu; göğsüyle malzemeleri, sapları bastırıp sıkıştırdığını dile getirir. Yuvaya daire biçimini, kuşun kendi bedeninin verdiği vurgular (Bachelard, *Uzamin Poetikası* 160). Behçet Bey'in odası da; onun kimliğini, geçmişini, hafızasını yansıtır. Onun ömrü boyunca topladığı antika eşyalar, saatler, tanburlar, neyler; kitap ciltlemek, saat tamir etmek için kullandığı araç gereçler bu odayı doldurur. Behçet Bey, odasında kendi dünyasını inşa eder: "Bu oda, yıllar boyunca, acayip varlığıyla yavaş yavaş, efsanevî bir meyva gibi, otuz yılın içinde damla damla meydana gelmişti" (Tanpınar 13).

Behçet Bey'in odasındaki dolap ve çekmeceler onun hatıralarını, tarihini, belleğini koruduğu, gizlediği uzamin parçalarıdır. O; ölen karısının eşyalarını, düğün gecesi anılarını, unutulmayan geçmişin parçalarını bir hazine gibi odasında saklar. Onun odasında ölümler dirilene, geçmiş şimdiye dönüşür. Behçet Bey'in odasındaki zaman; donmuş, otuz yıl öncesinde asılı kalmış bir zamandır.

İşte Behçet Bey bu odayı kendisine ait olan şeylerle vücuda getirmişti. Yatağın karşısındaki gardropta ve onun dayalı durduğu duvarda, karısının elbiseleri duruyordu. Konsolun üzerindeki billur kâsede gelinlik süsleri, tel ve duvaktan kalanlar vardı. Behçet Bey bu aziz hâtırayı karanlıkta en küçük kıvrımlarına kadar hatırlıyordu. Yanıbaşındaki küçük çekmece, ölünün boynuna ve kollarına taktığı süslerden elde kalanlardı. Yatağın altında ayakkabıları ve terlikleri vardı. Ve Behçet Bey hayatını hâtıralarıyla beraber topladığı odada bütün gününü, tamir ettiği saatlerle, ciltlediği kitaplar arasında, her biri belli başlı iki atelye gibi olan masaların birinden öbürüne giderek geçiriyor ve gece oldu mu, mutlak bir ebediyet imanı ile içtimaî mevki fikrini o kadar garip surette birleştiren eski Mısır hükümdarlarının bütün zenginliklerini topladıkları mezarlarında ölüm uykularını uyumaları gibi, o da bu sevdiği eşya arasında, hangi zamanı saydıkları bilinmeyen bir yığın saat tıkırtısı içinde uyuyordu (Tanpınar 13-14).

Bachelard'a göre kişi, kendi evini inşa ederken kendi bedenine, ölçüsüne uyan bir yuva inşa eder ki bu ev onun üzerinde başkasına ait bir elbise gibi pot durmaz ya da dar gelmez, kişiye özgüdür (Bachelard, *Uzamin Poetikası* 160). Behçet Bey'in odası da onun kişiliğine, kimliğine özgüdür; geçmiş zamanın hatıraları arasında yaşayan, yaşadığı ana ayak uyduramayan bu yüzden bozuk bir saat gibi geri kalan Behçet Bey'in arızalı, sakat yaşamını yansıtır.

Behçet Bey, odasında saat tamir eder. Arızalı saatler, Behçet Bey'in odasındaki çizgisel zamanın akışını kırar, zamanı askıya alır. Öte yandan Behçet Bey, odasında kitap ciltler. Kitapları ciltlerken de kendi kabuğunu örer. İnsanlardan, cemiyet yaşamından uzak yaşar. Evliliğinin ilk yıllarında da yaşlandığında da içe dönük, pasif bir hayatı sürdürür. Behçet Bey'in genç yaşta ölen eşi Atiye Hanımefendi, ölürken eşine bu evde bir kadının en az lazım şey olduğunu söyler. Behçet Bey sadece kitaplarıyla, saatleriyle, ciltleriyle meşguldür. Atiye Hanım, büyük yangında yanan İbrahim Paşaların konağına yirmi

yaşlarında gelin gelir, ilk geceden itibaren onun evlilik hülyaları kül olur. Behçet Bey; iktidarsız, güçsüz, eylemleri kendi ellerinde olmayan bir kukladır: "küçücük boynu, temiz yüzü, temiz kıyafeti, kibar ve zarif, ölçülü konuşması, çok itina ile yapılmış bir kuklayı hatırlat[ır]" (Tanpınar 15). Henri Bergson (54) *Gülme* adlı kitabında hayatın tüm ciddiyetinin özgürlüğümüzden geldiğini söyler; kuklanın katılığının, mekanik hareketlerinin, ipleri başka birinin elinde olmasının gülünç olanı yarattığını dile getirir. Behçet Bey de gülünç, kimliksiz, zayıf biridir; ne eşinin ne de babasının gözünde varlık kazanabilir. Bu yüzden Behçet Bey'in odası; onun var olabildiği, kendi dünyasını inşa ettiği, zamanla oynayabildiği bir mekandır. Homeros'un destanı *Odyseia*'da Penelope, kendisiyle evlenmek isteyen erkekleri bir bahaneyle oylar, gündüz ördüğü örgüyü gece sökerek evliliğini geciktirir (Homeros). Behçet Bey de odasında geçmişten yeniden örecek, sökerek içinde bulunduğu zamana ayak uydurmayı geciktirir. Odasının içinde aktörleri, oyuncularını, hayaletleri olan başka bir dünyada yaşar ve rüyalarının açtığı hayal ile gerçek arasında bir uzamda kuyunun, ormanın, aynanın derinliklerine düşer, kaybolur.

C. Gustav Jung, rüyalarda bilinçdışının, korku ve endişelerin, psikolojik bozuklukların; toplumdaki gizlenen, bastırılan kişilik özelliklerinin ortaya çıktığını dile getirir (Stevens 144). Rüyalar; hafızayı, geçmişten, anıları, suç ve günahları, sırları, insanın karanlık yüzünü açığa çıkarır: "arzusunun kılık değiştirmiş halidir" (Jung 13). Behçet Beyefendi'nin rüyaları da onun geçmişinin, hafızasının, sırlarının, suç ve günahlarının; bastırıldığı, toplumdaki gizlediği yanlarının su yüzüne çıktığı gölgeler, ölümler, acayıplıklar, korku ve endişelerle doludur: "Hayallerin tersine rüyalarda gerçeklik, bir kâbus halini almıştır ve hayallerin kendini gerçeklikten kurtarma arzularının yerini rüyalarda bu arzuların yetersizliği alır. Kişi ne yaparsa yapsın, kendi gerçekliğinden kurtulamaz (Şahin 194)."

Onun rüyalarında; sürreal, masalsı, tekinsiz bir mekan ortaya çıkar. O, hem karnaval meydanındaki bir hokkabaz hem de bir kukla gibidir. Rüyalarında babasıyla, ölen/öldürdüğü karısıyla, geçmiş zamanın hayaletleriyle karşılaşır, yüzleşir. Rüyalar onun gerçek yaşamını da ele geçirir. O, ne rüyalarında ne de gündelik yaşamında huzurlu olur. Behçet Beyefendi rahatsız edici, çeşit çeşit rüyanın içinde uyku ile uyanıklık arasında yaşar. Durmadan değişen, bunaltıcı, bin türlü tuhaflığı ve azabı olan rüyalar görür:

Her gece bu geniş yatakta, yalnız onun iç gözleri ve uyuşuk dimağı için oynayan o acayip ve şuarsuz dram bu sefer yine eskisi gibi ve aynı gölge aktörlerle oynamıştı. Her akşamki gibi bu gece de, yaşanmış, her tarafı sımsıkı ömrüne şuradan buradan teker teker girmiş olan bir yığın insan, onun etrafına, kimi her hangi yüzü ve kıyafetiyle, kimi yabancı ve değişik bir çehre ile toplanmışlar, hareket etmişler, gidip gelmişlerdir (Tanpınar 7-8).

Behçet Bey, kendisini hapseden rüyaların içinde esir olur. Yıllar önce yitirdiği babası ve karısının anıları, eşyaları, kıyafetleri arasında yaşar. Kimliğini, varlığını

inşa edemedikçe anılarına sığınır, ancak bu anılar yığını birer kâbusa dönüşür ve Behçet Bey'in hayatının ritmi bozulur. Behçet Bey geçmişini düşünür, hatıraların arasında dolaşır; geçmiş onun için "efsanevî bir âlem"dir. O, bu âlemde kendisini dilediği gibi hayal eder, geçmişini yeniden kurgular. Düşüncelerinin ağırlığı altında eşyanın içinde kendisini küçülmüş olarak görür. Siyah abanozdan karyola, lavanta çiçeği kokan örtüler, sırmadan yıldızlarla süslü Halep işi yorgan; onu aciz hissettirir. Geçmiş onun için tekinsiz bir mekana dönüşür: "Mazi onun için tehlikeli bir mıntıkaydı. Onun için çabukça döndü. İnsan ömrü zavallı, çok zavallı bir şeydi. 'Darülmihen...' diye mırıldandı" (Tanpınar 10).

Behçet Bey; insan ömrünün hatıralarını "eziyetler evi" olarak tanımlar. Ona göre geçmiş, mazi sıkıntılarla dolu bir evdir. Darülmihen, onun hatıralarının arasında dolaşırken kendisini avuttuğu bir sözcüktür. Artık ihtiyarlamış olan Behçet Bey, geçmişin hatıralarını bir sarmaşık gibi birbirine dolaşmış olarak hayal eder. O; geçmişin hayalleri, hayaletleri içinde yaşarken evde bir değişiklik olur. Ablasının torunu Cavide, köşke yerleşir. Cavide'nin köşke yerleşmesi evin ruhunu gençleştirir. Cavide'nin gelişyle ev; Cavide'nin kimliğinden, tabiatından, gençlik ve güzelliğinden pay alır: "Cavide akıllı, neşeli bir kadındı. Etrafındaki yalnızlık bu genç ve güzel kadının vücudu ile değişecek, evin içinde yepyeni ve sade şiiirden bir hava esecekti" (Tanpınar 11).

Evin tabiatını değiştirecek genç ve güzel kadın imgesi, Behçet Bey'e tekinsiz gelir. O; bilmediği, tanımadığı, yabancı olduğu bu şeyden korkar. Hem bu gençliği arzu eder hem de ondan çekinir, genç kadının gelişi ev için bir tehdittir. Behçet Bey, Cavide'nin köşkteki her şeyi değiştirmesinden endişe duyar. Evin değişmesi, Behçet Bey'in hafızasının, kimliğinin, geçmişinin yıkılması demektir; odasındaki, evindeki her eşya ona haz verir:

Ve yatağının iki yanında birer eski zaman tılsımı gibi duran siyah katran vücutlu, kıvrıkcık saçlı, kırmızı karanfil dudaklı, akik gerdanlıklı fellâh kadınlarını, komodinlerin, odanın içinde her kımıldanışında kendisine şişkin göğüslerini gösteren ve Behçet Bey'i tadılmamış, yabancı zevklere davet eden süslerini düşündü (Tanpınar 12).

Behçet Bey, evine ne Cavide'nin eski evinden getirmek isteyeceği eşyaları; bebekleri, yastıkları, sedirleri, koltukları ister ne de evindeki eşyaların yerlerinin değiştirilmesini ister. Behçet Bey'in evindeki, odasındaki eşyalar onu bu dünyaya bağlayan köklerdir, Behçet Bey onlar olmadan var olamaz. Bachelard'ın, *Uzamin Poetikası*'nda belirttiği gibi ev, oda, köşe, dolap ve çekmeceler insanın ruhunu yansıtır (Bachelard, *Uzamin Poetikası* 130). Behçet Bey'in odası; bilinçdışını, suçlarını, günahlarını, açığa çıkarır. Onun belleğini, sırlarını açık eden bir diğer mekân da tavan arasıdır.

Behçet Bey'in Tavan Arası: Quasimodo'nun Katedrali

Bachelard, *Uzamin Poetikası*'nda insanın doğduğu, büyüdüğü evin; anıları

barındırdığını söyler. Evin mahzeninde, tavan arasında, koridorlarında anılar; sığınaklar, gizli köşeler edinir. Bachelard belleğin, geçmişin tiyatrosunu dekoruyla birlikte oynamaya devam ettiğini; insanın yitik zamanın peşinde, zamanın akışını durdurma arzusuyla dolaştığını dile getirir. Bu yüzden varlığın saplantılı bir şekilde anılarını, belleğini oluşturan eve geri döndüğünü söyler. Ona göre uzam, geçmiş zamanı "peteklerinin gözünde" saklar (Bachelard, *Uzamın Poetikası* 43). Behçet Bey de düşlerinde, zihninde, hayallerinde; geçmişe döner. Yitik zamanın hayaletleri, eşyaları, anıları arasında dolaşır; evinde sığındığı köşesi olan tavan arasında kendisiyle baş başa kalır, yüzleşir: "Behçet Bey (...) anılarını izleyerek tarihte geriye doğru inmeye başlar. Elbet, kendince yeniden kurar bu anıları, açar, derinleşir" (Demiralp 270).

Bachelard'a göre tavan arası bilinçdışının derinliklerini, insan ruhunun gizli köşelerini; zihnin karanlık, karmaşık, kuytu odalarını yansıtır. Belleğin, geçmişin, anıların yığıldığı; düş ile gerçek, uyku ile uyanıklık arasında bir mekândır. İnsanın etrafına kabuk ördüğü, sakladığı, korktuğu, tekinsiz hissettiği ne varsa hepsi oradadır. Geçmiş zamanı, anıları kurmaya, yeniden inşa etmeye çalışan insan; tavan arasına sığınır:

Tavan aramızı yitirmiş de olsak, bir tavan arasını sevmişliğimiz, bir çatı arasında yaşamışlığımız olacaktır hep içimizde. Gece gördüğümüz düşlerde döneriz oralara. Bu kuytular kabuk değerindedir. Uykunun dolambaçlarının sonuna varıldığında, derin uyku bölgelerinin sınırına yaklaşıldığında, insan-öncesi dinginlikler tanınabilir belki de. İnsan-öncesi burada, anımsanmayacak kadar eski zamanları andırır (Bachelard, *Uzamın Poetikası* 45).

Şerif Eskin *Zaman ve Hafızanın Kıyısında* adlı eserinde, Tanpınar'ın romanlarında rüya halinin, uyku ile uyusukluk arasında zihnin tüm anılarını davet ettiğini ve geçmişini dirilttiğini söyler (Eskin 79). Behçet Bey de uykunun dolambaçları arasında dolaşırken düşle gerçeğin arasında aynanın açtığı bir deliğe düşerek başka bir dünyaya -çocukluğuna ve çocukluğundaki gizli sığınağı tavan arasına gider. Tavan arası onun ruhunun gizli köşelerini; bilinçdışının karanlık, karmaşık, kuytu yerlerini yansıtır. Öte yandan tavan arası onun kimliğini, kim olduğunu açık eder. Bachelard, Victor Hugo'nun *Notre-Dame de Paris* romanını örnek göstererek yapı ve yapıyla özdeşleşen kahraman-katedral ve kambur- arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar:

Victor Hugo, oturma işlevine ilişkin varlık ve imgeleri kısa bir cümlede birbiriyle ilintilendirir. 'Quasimodo için,' der, 'katedral, sırasıyla yumurta, yuva, ev, vatan, evren,' olmuştu. 'Hattâ salyangozun kendi kabuğunun biçimini alması gibi, onun da katedralin biçimini aldığı bile söylenebilirdi. Orası onun konutu, deliği, kabıydı... Bir bakıma kaplumbağa kendi kabuğuna nasıl yapışıkça, o da katedrale öyle yapışıkta. O pürtüklü katedral onun kabuğuydu.' Horlanan bir varlığın, o karmaşık yapının köşe bucağında kendine bulduğu gizli sığınakların acıdan kıvranan biçimine nasıl büründüğünü anlatmak için bu kadar imge yeter de artar bile (Bachelard, *Uzamın Poetikası* 147-148).

Bachelard'a göre insan, içinde yaşadığı evin şeklini alır, onunla yekvücut olur. Ev;

insanın bedeni, kimliği, hafızasıdır. *Notre-Dame de Paris* romanında Quasimodo; evi, sığınağı, yuvası olan katedralin şeklini alır, onunla birleşir. Katedral ve Kambur, et ile tırnak gibi birbirinin ayrılmaz bir parçasına dönüşür. Tanpınar'ın *Mahur Beste* romanında da tavan arası ile Behçet Bey, kaplumbağa ve kabuk gibi birbirine yapışık bir imge yaratır. Tavan arası onun kabuğu, sığınağı, yuvasıdır; Behçet Bey, kabuğunun içine girer, gizlenir. Behçet Bey'in babası İsmail Molla Bey, oğlu ortalarda görünmediğinde onu tavan arasında, sığınağında bulur. O, Behçet Bey'in tavan arasındaki halini, zavallı bir örümceğe benzetir, onun haline acır:

Sırtını geniş şehnişinden gelen aydınlığa dönmüş, elleri çiriş ve boya içinde, bir türlü çeviremediği kocaman bir mengenenin üzerinde, zayıf omuzları yukarıya doğru bir gölge gibi çırpınıp duruyordu. Sıcak yaz akşamında, iki kanadı birden açık pencereden dolan gölgeli ışıktaki, Molla Bey oğlunu, bir insandan ziyade kendi ördüğü ağa takılmış çırpınan, büyük bir yaralı örümceğe benzetti (Tanpınar 29).

Anlatıcı; Behçet Bey'i küçük, şekilsiz, *Notre-Dame*'ın kamburu gibi zavallı, sakat, grotesk bir varlığa dönüştürür. Bu aciz manzaranın içinde babasıyla göz göze gelen Behçet Bey, utanır, korkar, kendisini suç işlerken yakalanmış gibi hisseder. Oğlunun gözlerindeki korkuyu, çekingenliği gören baba ise kabul etmek istemediği bir gerçekle yüzleşir. Molla Bey, oğlunu "biçare" bir halde tavan arasında gördüğünde onun gerçekte kim olduğunu anlar, oğlunun hayal ettiği gibi biri olmadığını, asla olamayacağını kabullenir: "İkisinin de gözlerinden bir perde sıyrılmış, ikisi de kendi varlıklarının derinliklerinde bu talihin hakikatine uyanmışlar, hiçbir kelime sarfetmeden, onu olduğu gibi kabul ettiklerini birbirlerine söylemişlerdi" (Tanpınar 30).

Güçlü, iktidar sahibi bir fatihe benzeyen Molla Bey, oğlunun zavallı, güçsüz görünüşü karşısında hayal kırıklığına uğrar. Behçet Bey'in her zaman kaybeden, ezilen biri olarak yaşayacağını, hiçbir zaman efendi olamayacağını kimlik, iktidar kazanamayacağını anlar ve onu trajik bir karakter olarak nitelendirir. Molla Bey narkisos gibi kendisine hayanlık duyar, oğlunun zaafıklarını birer sakatlık, eksiklik olarak görür. Molla Bey, kendisi ile Behçet Bey gibi Boğaz gecesi ve tavan arası arasında da zıtlık kurar. Boğaz gecesi, renk ışık ve cümbüşüyle eğlence ve hazza davet ederken Behçet Bey, tavan arasında hazzın ve eğlencenin dünyasından uzak kalmayı tercih eder. Kudretli, mağrur ve "yarı tanrı" gibi olan Molla Bey, oğlunun ürkekliliğini budala ve gülünç bulur; ona Beyoğlu alemlerinde eğlenmesini nasihat eder. Ancak Behçet Bey içinde bulunduğu çemberden çıkamaz. Bu nedenle baba, oğlunu tavan arasındaki bir mahluk olarak seyretmeye başlar ve bu aciz, zayıf mahluktan tiksindir: "Hattâ o sadece küçük değil, şekilsiz de... Bir yığın zavallılık içinde yüzüyordu. Hiçbir zaman tek başına mevcut olmayacak, daima ikinci ve orta kalacak, uçmak nasip olmadan sürünecekti" (Tanpınar 30).

Behçet Bey, varoluş sıkıntısı çeken, kim olduğunu bulamayan, erk kazanamayan,

toplumdan tecrit edilmiş, ayrık biri olarak tavan arasındaki sığınağında kitap ciltlemekle vakit geçirir. Tavan arası onun kendisini insanlardan gizlediği, yalnız kaldığı, etrafına bir kabuk ördüğü alandır. Mekân onun kimliğini su yüzüne çıkarır, o yaşadığı mekân ile özdeşleşir. Tavan arası, Behçet Bey'in iktidarsızlığının, güçsüzlüğünün, zavallılığının, küçüklüğünün görünür olduğu yerdir. Cemiyetten uzak, kendi kabuğunda yaşayan, iktidarsız bir hayatı kabul eden, tavan arasında kitap ciltleyerek vakit geçiren Behçet Bey'in bir diğer eğlencesi de saat tamir etmektir. O, odasında saatlerini tamir ederken yeni bir uzam yaratır, çoksesli bir orkestranın, karnavalesk bir mekanın içinde varlık kazanmaya çalışır.

Behçet Bey'in Saatleri: Karnavalesk Orman

Bachelard, *Uzamanın Poetikası*'nda ormanın, evrenin uçsuz bucaksızlığıyla mahrem varlığın derinliği arasındaki ahengi yansıttığını söyler (Bachelard, *Uzamanın Poetikası* 274). Sonsuzluğu, derinliği ve sessizliğiyle ormanın içine girildiğinde kaybolunan bir mekânı imgelediğini dile getirir. Orman içinden çıkmanın imkânsız olduğu bir labirente dönüşür ya da çatallanan yollarıyla insanı bin bir olasılığın içinden geçirir. Hem masalların hem tekinsizliğin hem de boşluğun mekânıdır. Suyun derinliklerine inmek, çölde dolaşmak, ormanda gezmek; bir maceraya davetiyedir.

Ormanın uçsuz bucaksızlığına neyin denk düştüğünü biraz daha yakından inceleyelim. Bu 'uçsuz bucaksızlık' gerçekte, coğrafyacının bize verdiği bilgilere dayanmayan bir izlenimler bütününden kaynaklanır. Bir ormanın içinde, sınırları olmayan bir dünyaya 'daldığımız' izlenimine, insanı biraz kaygılandıran bu izlenime kapılmak için, ormanlarda uzun zaman dolaşmamız gerekmez. Nereye gittiğimizi bilmezsek, kısa sürede artık nerede olduğumuzu da bilmeyiz (Bachelard, *Uzamanın Poetikası* 269).

Kuyunun, aynanın ve ormanın derinliği birbirini çağırıştırır. Behçet Bey'in odası da aynanın içinden ormanın derinliğine düşülen, labirentlerden geçilen; kuklaları, oyuncular ve orkestrasıyla karnavalesk, tekinsiz ve fantastik bir ormanı andırır. Bu ormanın içinde saatler; sarı yapraklı ağaç kümelerini oluşturur, bir sarmaşık gibi bütün uzamı sarar. Saatlerin sesi, ormanın gürültüsüne dönüşür ve Behçet Bey, saat seslerinden bıkar, onları unutmaya, duymamaya çalışır:

Bu başıboş düşüncelerle yorulan Behçet Bey, yeniden gözlerini kapadı. Altın yapraklı bir ağaç gibi, gözlerinin önünde gene saat seslerini gördü. Bu ömrün ağacı, Behçet Bey'in içinde büyüyen, dal budak salan ağaçtı. Behçet Bey, onu yetmiş beş sene, her türlü âfetten uzak beslemiş, büyütmişti (Tanpınar 24).

Saatlerle birlikte geçmiş zamanın, hatıraların hayaletleri Behçet Bey'in zihnine hücum eder. Garip hayallere, acayip şeytanlara, rakkaselere dönüşen saatler; bir "Roma taburu"nun yarattığı mahşer kalabalığının içinde canlanır, hareket eder, yürür. Bachelard, *Uzamanın Poetikası*'nda gece olduğunda, ışıklar söndüğünde; odanın, sandığın, dolabın kapıları kapandığında salonun içinde tuhaf sahnelerin yaşanmaya başlayacağını, ayna parçalarının canlanacağını ve işlenmiş bir mobilyadan imgesel varlıkların doğacağını söyler (Bachelard,

Uzamin Poetikası 142). Behçet Bey'in odasında da düş ve gerçek arasında, saatler uyanır, harekete geçer, çatlayan bir duvarın ve bir aynanın açtığı boşluğa düşer:

Şimdi Behçet Bey bütün bu âlemin aktığı yeri görüyordu. Bu, yeni satın aldığı aynanın karanlıkta bir uçurum gibi açılan boşluğu idi. Behçet Bey, bu boşluğa düşmemek için çırpındı. Geniş çerçevenin kenarını süsleyen filizlere, sarmaşıklara yapışmak istedi. Fakat akış o kadar kuvvetliydi ki hiçbir şey önüne geçemezdi. Nihayet Behçet Bey, son gayretini de sarf ettikten sonra, bu boşluktan içeriye düştü ve (...) bir rüyada kendini kaybetti (Tanpınar 25).

Alice Harikalar Diyarında Alice, bir tavşan deliğinden geçerek Harikalar Diyarı'na girer (Carroll, 2017). Dev bir tabura dönüşen saatlerle birlikte Behçet Bey de Alice'in içinden geçtiği delik gibi bir boşluktan düşerek rüyaların, hayallerin ve geçmişin labirentlerinde kaybolduğu başka bir dünyaya adım atar, yitik zamanın izinde dolaşmaya devam eder. Behçet Bey'in saatlerle dolu odası; insanı derinliğine çeken, uçsuz bucaksız bir ormandır. Bu orman aynı zamanda tekinsizdir, Sâbire Hanım'ın guguklu saati; acayip, ürkütücü bir sese sahiptir: "Küçük ve gergin bir maden üzerine çekişle vurur gibi bir sesi vardı. Tuhaf bir ses, insanı her an kendisine çağırın bir ses..." (Tanpınar 24).

Gittikçe çoğalan saat seslerinin arasında Behçet Bey kendisini "birdenbire büyüyen çitirtti ormanında" hisseder. Bu ormanın içinde Cavide'nin kol saatinin sesini dinler. Elmaslı, küçük altın saat ona "acele ediyor hissi" verir. Behçet Bey bu saatin hızını, neden acele ettiğini merak eder. Behçet Bey'in odasındaki saatler çoksesli bir orkestrayı andırır, karnavalesk bir mekan imgesi yaratır:

Bu zembereğinin kıvrak, çeliğinden âdeta bir teneke gürültüsü çıkaran saat, HüseyinEfendi'nin saatiydi. Günlerce uğraştığı halde hâlâ sesini düzeltememişti. Yarın iyice bakmalıydı. (...) Onun yanı başında adeta öksürük gibi çınlayan saat, Nuri Bey'in saatiydi. Eski bir saatti; İngiltere'de yapılmıştı (Tanpınar 23).

Mihail Bahtin, *Karnavaldan Romana* (37) adlı kitabında kralla soytarının, kutsalla bayağının, dram ile gülüncün iç içe geçtiği diyalojik söylemin bir orkestraya dönüştüğü romanların, karnaval meydanına benzediğini söyler. Ona göre gösteriler, şölenler, bayram ritüelleri, elbiselerin tersyüz edilerek giyilmesi, soytarının neşesi; karnavalesk mekan oluşturur: "Düşlerle gerçek olayların, trajediyle gülmenin birbiri içine geçtiği karnaval mekanları oluşturur. Kapı eşikleri, pazar meydanları, hatta konuk odaları kolayca karnaval meydanlarına dönüşür" (Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* 28).

Behçet Bey'in odasındaki tüm saatlerin polifonik sesleri; teneke gürültüsü çıkaran saat, öksürük gibi çınlayan saat, guguklu saat, acele eden saat... ile Behçet Bey'in hayalleri, hayaletleri, bir tiyatroyu canlandıran aktörleri ve kuklalarıyla Behçet Bey'in odası bir karnavalı andırır. Saat sesleri onun peşinden gelen canavarlara, küçük şeytanlara dönüşür; grotesk, uyku ile uyanıklık arasında bir mekân yaratır. Gülünç bir kukla olan Behçet Bey ve onun yatağında her gün izlediği dram, bu karnaval meydanının ikiliğini gözler önüne serer. Behçet Bey'in

odasında, genç yaşta ölen Atiye Hanımefendi'nin eşyaları, trajik hikâyenin izleri, belleğin silinmeyen parçası olarak yaşar. O, bu trajediden rüyalarına sığınarak kaçmaya çalışır, çocukluk düşlerine sığınır: "Tanpınar'ın aradığı maddi hayatla taban tabana zıt bir sükûn, murakabe ve rüya dünyasıdır" (Okay 103).

Bachelard, *Düşlemenin Poetikası*'nda (109) düş kuran kişinin, düşlemenin barınağına geri döndüğünü dile getirir; çocukluk düşlerini yeniden yaşamaya çalışırken düşlerin ikiye katlandığını, derinleştirdiğini, insanın; anılar yokuşundan aşağı kaydığını, uçsuz bucaksızlığın içine düştüğünü söyler. Behçet Bey de rüyaların, hayallerin ağırlığıyla benzer bir düşüşü yaşar. Çoğalarak üzerine gelen hayallerden kaçır ve yine rüyanın, saatlerin, aynanın, ormanın derinliğine iner, çıkışı olmayan bir labirentte dolaşır ve bu labirentte zamanla oynar: "Kaybedilmiş ve kaybolunanın aranması, hayalle gerçek hep çatışma halindedir. İnsanoğlu kader gemisinin mahpusu olarak bir çember içindedir" (Enginün 20).

Saatlerini ayarlama, tamir etme çabası içindeki Behçet Bey; saatlerini ayarlamaya çalışırken aynı zamanda zamana hükmedebilmeyi, zamanı kontrol edebilmeyi arzular. Behçet Bey'in hatıralarının arasında dolaşması da saatlerini ayarlamaya çalışması da aynı arzunun dışavurumudur. O, olmak istediği zamanda yaşamaya çalışır, arzu ettiği zamanı kurmaya, inşa etmeye; suçlarından, günahlarından arınmaya uğraşır. Lakin içinde bulunduğu trajedinin bir parçası olan Behçet Bey de "zembereği kopmuş" bir saattir. Onun odasındaki huzursuz, aksak, ağır, hasta saatler aynı zamanda Behçet Bey'in; belleğini, bilinçdışını, psikolojisini yansıtır.

Sonuç

Bachelard, *Uzamin Poetikası*'nda ormanın uçsuz bucaklığı, derinliği, boşluğu ile içinde kaybolunan bir mekan olduğunu dile getirir. Tanpınar'ın *Mahur Beste* romanında da Behçet Bey'in odası insanı derinliğine çeken ve merkezinde kaybolunan labirentvari bir ormandır. Behçet Bey, odasında bozuk saatleri, kitap ciltleri, ölen eşinin eşyaları ve ömrü boyunca topladığı antika eşyaların arasında geçmişini yeniden inşa ederek –hatırlayarak- yaşar. Hatırlama, geçmişe dönme, bulunduğu zamandan kopma sonucunda Behçet Bey, rüyaların, hayallerin açtığı bir boşluğa düşer ve bu boşluktan yine düşlerine sığınarak çıkmaya çalışır. Behçet Bey, hayal ile gerçek arasında sonsuz bir döngü içinde yaşar. En çok sevdiği şeyler olan antika eşyalar, saatler, aynalar onun için korkutucu figürlere, canavarlara dönüşür ve ona başka bir dünyanın kapılarını açar. Behçet Bey'in odası; her gün oynanan tiyatro sahnesi, aktörleri, ayarı bozuk saatleri, kuklaları, hayaletleri ile; grotesk, karnavalesk, uçsuz bucaksız bir ormanı, içinden çıkmanın mümkün olmadığı bir labirenti andırır.

Behçet Bey'in odasını dolduran saatlerin; her birinin huyu, tabiatı, sesi farklıdır. Bu sesler odanın içinde dev bir orkestranın oluşturduğu diyalojik bir mekan yaratır. Saatler; sarı yapraklı ağaç kümelerine, bir çıtırtı ormanına evrilir ve öksüren, teneke gürültüsü çıkaran, çekiç darbesini anımsatan

sesleriyle polifonik bir gösteri, şölen inşa eder. Behçet Bey'in bir kuklaya benzeyen varlığı da bu şölenin hem kralı hem soytarisidir. O hem bir orkestra şefidir hem de iradesi kendi elinde olmayan bir otomattır. Güçlü, mağrur, yarı tanrı gibi olan babası Molla Bey'in gölgesinde yaşar, karısı Atiye Hanımefendi'nin bakışlarından kendi acizliğini, zayıflığını seyreder.

Bachelard, *Uzamin Poetikası*'nda tavan arasının; insanın bilinçdışını, düşlerini, hayallerini ve korkularını yansıttığını söyler. Behçet Bey de ayarı bozuk bir zemberek, sakat bir mizaç, mengenelerine tutunmuş bir örümcek olarak tavan arasına sığır. Cemiyetten, Boğaz'ın ve Beyoğlu'nun eğlencelerinden uzak; tavan arasındaki köşesinde yalnız yaşar. Tavan arası onun düşün kurduğu, geçmişini yeniden inşa ettiği, kitapların arasına gizlendiği, var olmaya çalıştığı mekandır. O kaplumbağa ile kabuk gibi tavan arası ile bütünleşir, bulunduğu uzamin bir parçasına dönüşür.

Nihayetinde, Bachelard'ın, *Uzamin Poetikası*'nda belirttiği gibi ev; insanın kimliğini, hafızasını, bilinçdışının gizli köşelerini ve düşlerini yansıtır. Behçet Bey'in; sihirli bir ayna, gizemli bir orman gibi kendisini derinliklerine çeken odası da etrafına ördüğü bir kabuk, ağ gibi içine gizlendiği tavan arası da Behçet Bey'in ruhunu, bastırıldığı, toplumdaki gizlediği yüzlerini ve düşlerini açığa çıkarır. Onun sığınağı, dünyaya kök saldığı köşedir.

KAYNAKÇA

- Bachelard, Gaston. *Uzamın Poetikası*. Çeviren Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, 2008.
- Bachelard, Gaston. *Düşlemenin Poetikası*. Çeviren Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, 2012.
- Bachelard, Gaston. "Düşsel Mekân." Çeviren M. Taha Tunç, *Mimar Neden Bachelard Okur?*. Ketebe Yayınları, 2021. (19-23)
- Bahtin, Mihail. *Rabelais ve Dünyası*. Çeviren Çiçek Öztekin, Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Bahtin, Mihail. *Karnavalın Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Çeviren Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Bergson, Henri. *Gülme*. Çeviren Devrim Çetinkasap, İş Bankası Yayınları, 2014.
- Bourdieu, Pierre. *Les Structures Sociales de L'économie*. Seuil. 2000.
- Carroll, Lewis. *Alice Harikalar Diyarında*. Çeviren Sinan Ezber, İş Bankası Yayınları, 2017.
- Demiralp, Oğuz. "Mahur Beste'nin Bitmemişliği." "Bir Gül Bu Karanlıklarda." *Tanpınar Üzerine Yazılar*. Hazırlayan Abdullah Uçman, Handan İnci, Kitabevi Yayınları, 2002. ss. 269-273.
- Eiuguer, Alberto. *Evin Bilinçdışı*. Çeviren Perge Akgün, Bağlam Yayınları, 2018.
- Enginün, İnci. *Ahmet Hamdi Tanpınar*. Dergâh Yayınları, 2019.
- Erzen, Jale N. *Üç Habitus: Yeryüzü, Kent, Yapı*. Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Eskin Şerif. *Zaman ve Hafızanın Kıyısında: Tanpınar'ın Edebiyat, Estetik ve Düşünce Dünyasında Bergson Felsefesi*. Dergâh Yayınları, 2021.
- Homeros. *Odyseia*. Çeviren A. Kadir, Azra Erhat, Can Yayınları, 2013.
- Jung, Carl Gustav. *Rüyalar*. Çeviren Aylin Kayapalı, Pinhan Yayınları, 2016.
- Okay, Orhan. "Tanpınar'ın Rüyalar Dünyası." *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*. Hazırlayan Sema Uğurcan, Kitabevi Yayınları, 2003, ss. 101-106.
- Stevens, Anthony. *Jung*. Çeviren Nursu Öрге, Dost Yayınları, 2014.
- Şahin, Seval. *Modernizmin Oyunu/Oyunun Modernizmi: "Tanpınar'da Oyun"*. Kapı Yayınları, 2013.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Mahur Beste*. Dergâh Yayınları, 2005.

PEYAMİ SAFA'NIN ROMANLARINDAN SÜNGÜLERİN GÖLGESİ

THE BAYONETS' SHADOW IN PEYAMI SAFA'S NOVELS



Berna USLU KAYA

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Dr., Bilkent Üniversitesi-BLIS,
Ankara, Türkiye.

ORCID:0000-0002-9156-0614

E-mail: bernau@blisankara.org

Geliş Tarihi/Submitted: 28.10.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 04.02.2024

Kaynak Gösterim / Citation:
Uslu Kaya, Berna (2024), "Peyami
Safa'nın Romanlarından
Süngülerin Gölgesi", Yeni Türk
Edebiyatı Araştırmaları. 16/31,
035-056.

[http://dx.doi.org/10.26517/
ytea.552](http://dx.doi.org/10.26517/ytea.552)

Öz

Peyami Safa romanları millî ve manevî bütünlüğe sarılanların, yüzünü kendi kültürüne çevirenlerin, girdiği ruhi bunalımlara rağmen değerlerine tutunarak hayatta kalanların hem kendileriyle ve çevreleriyle hem de onların tam zıttı ötekilerle çatışması biçiminde karşımıza çıkar. Peyami Safa, fikrî yazılarında ne ile meşgulse ve neyi eleştiriyorsa romanının muhtevasına da onu yansıtır. Onun romanları, yıkılan bir imparatorluğun ve yaşanan savaşların gölgesindeki drama, Doğu-Batı meselesi olarak kapı aralar. Devrin deruni entelektüel algısıyla "biz" kalma sızısı, bize ait olmayana gösterilen hayranlık ve sonrasındaki yozlaşma, eserlerinin hem fikrî hem de romanın muhtevasında eyleme dönüşen, kurguya yön veren hareket noktasıdır. Çalışmamızda söz konusu problem, Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar* romanı, Millî Mücadele dönemini konu alan 1924 yılında yayımlanmış ve henüz Latin harflerine aktarılmamış *Süngülerin Gölgesinde* romanı, *Mahşer, Bir Akşamdı, Gün Doğuyor* Piyesi, Server Bedî müstearıyla yazdığı *Ateş* romanı ve *Biz İnsanlar* eserleri üzerinden incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Peyami Safa, *Süngülerin Gölgesinde*, Millî Mücadele.

Abstract

Peyami Safa's novels appear in the form of conflicts between those who embrace national and spiritual integrity, who turn to their own culture, who survive by holding on to their values despite their spiritual crises, both with themselves, their environment and with others who are the exact opposite of them. What Peyami Safa reflects on the content of his novel is equivalent to whatever he is occupied with and he criticizes in his intellectual writings. His novels open the door to a drama in the shadow of a collapsed empire and wars as an east-west issue. With the inner intellectual perception of the period, the pain of staying as "us", the admiration shown to what does not belong to us and the subsequent corruption are the starting points of his works that turn into action both in the intellect and in the content of the novel and take the lead of the fiction. The problem of this study is analysed through Peyami Safa's *Sözde Kızlar* novel, *Süngülerin Gölgesinde* which was published in 1924 and not yet translated to Latin alphabet about National Struggle period, *Mahşer, Bir Akşamdı, Gün Doğuyor* stage play, *Ateş* published under the pseudonym Server Bedî novels.

Keywords: Peyami Safa, *Süngülerin Gölgesinde*, National Struggle.

Extended Summary

Beginning with the Tanzimat Era, the Turkish novel's journey parallels the Ottoman Empire's disintegrating struggle for survival. It was only natural for intellectuals of the time to join this conflict. These intellectuals found themselves forced into the Western world that had permeated during the Lale Era, caught between the state's political and economic problems and their lost homeland. The writers who conserved the literary and linguistic heritage of the Eastern culture that had dominated three continents were not familiar with the feelings and ideas of the society they came across and eventually had to integrate into. The impact of the decline in social life is surely reflected in the early perception of Westernization as a problem. It is now possible to identify which conflicts the intellectual's objection and the origin of the written war he fought came from. Alternatively, since the Tanzimat, the war has been about more than just the shadow of a bayonet; perhaps the conflict that rages on to this day is a reflection of the remnants of duality that exist in society. Answers to these questions will, no doubt, continue to come from within a relationship that can be summed up as the East-West problem.

However, it might be important to pay attention to the voices of those who have fought in conflicts using bayonets, such as the Balkan War and the years of the National Struggle. How have the issues that were first viewed as problems and addressed in the novel been worked on in the context of author-narrator-work up until the Republic's journey from ground zero, and how has the audience's intellectual perception presented it?

One of the significant writers of Turkish literature, Peyami Safa, has had her novels examined in relation to the questions raised above. The main reason for this is the way in which Peyami Safa's novels reflect the shadow of the war—both in terms of swords and ideas—that has persisted since the Tanzimat Era while also capturing the historical and sociocultural pulse of life.

The conflict line that can be summed up as the East-West issue is where Peyami Safa starts her novels. Those who contribute to our national, spiritual, religious, and cultural identities are at one end of this spectrum. However, some people reject each and every one of these ideals. As a result, when we view his works, we experience contradictions that strike us like lightning and, at the same time, we welcome a spiritual calm that falls upon us. Peyami Safa, conversely, delicately conveys to the reader the characters' inner voices while forthright demonstrating that he takes sides and is not on either side when speaking both inside and outside of the characters. This is because we are familiar with the morally reprehensible, degenerate characters from the Tanzimat Era novels that he warned us to "do not be like this." However, the assessments of "be like this" reveal Peyami Safa's true novelist nature.

Peyami Safa not only tackles the issue, but also incorporates it into the complexity of his worldview. Because of the way the author interprets the social and cultural context, each character in his works—despite their reflections of nearly identical characters—becomes a completely different person even in situations with similar contents.

Examining Peyami Safa's novels reveals that the above-mentioned conflicts between spiritual opposites are present both at the surface level and throughout the text. On the other hand, the destruction at the source of all this disastrous atmosphere, the wars and losses he witnessed, are a manifestation. The characters in Peyami Safa's novels are always searching for something; what has he lost? One way to begin answering this question is to examine his life. Peyami Safa, who remarked, "I was born into a terrible environment. In the span of ten months, my brother and father passed away in Sivas when I was two years old. "I attempted to identify with the tears of a woman who had lost her spouse and child in such a short time" (Tarancı 3), who also lost his father during II. Abdülhamit's banishment. After that, he spent his early years in the terrible environment inside his mother's frail and ill body. He eventually lost his education and youth, living in poverty and contempt for his future. Summarizing his illness that began at the age of nine and the need to start working at the age of thirteen, Peyami Safa says, "Perhaps all my books are filled with 'awaiting a disaster' and the fear of sensing danger with every approaching footstep that has become the product of such a beginning" (Tarancı 3). "(...) before literature, I was completely filled with a small person forced to understand and raise myself with a training, psychology, and philosophy emerging from life, due to vital needs" (Tarancı 3). The experience that began with him earning money from writing without even claiming to be a writer may have been the catalyst for his ability to view reality inside. Peyami Safa's struggle and fight for survival are based on making up for what he lost at a young age. Losing, growing up in an irreparable void, makes him a devoted advocate of all the values we are about to lose. The inspiration for the state, which is about to collapse like himself, sick but trying to survive, will be to live by holding onto national and spiritual enlightenment.

In Peyami Safa's works, there are works in which we directly hear the cannon fire on the front lines. Peyami Safa does not use the war as a deterrent and terrifying backdrop. According to him, the real frightening war atmosphere is experienced in the minds of those who forget themselves. Therefore, the corrupt human faces that appear in his works are narrated through the crowds of Istanbul that forget themselves. While we do not generally evaluate Peyami Safa's works within the framework of historical novel integrity, he is still one of the first authors who bring history to life so vividly and dynamically in Turkish literature.

PEYAMİ SAFA'NIN ROMANLARINDA CEPHEDE SÜNGÜLERİN GÖLGESİNDE KALANLAR

Türk romanının Tanzimat Devri ile başlayan yolculuğu yıkılmak üzere olan Osmanlı İmparatorluğu'nun ayakta kalmak savaşı ile eş zamanlı başlar. Devrin entelektüelleri de doğal olarak bu savaşın bir parçası olur. Doğu kültürünün üç kıtaya hükmetmiş tarihî dokusunu hem dilinde hem de edebiyatında yaşatan yazarlar, karşılaştıkları ve bir noktada da zorunlu olarak dâhil oldukları bu kültürün duygu ve düşünce dünyasına yabancıdır. Batılılaşmanın daha yolun başında bir problem olarak görülmesi şüphesiz sosyal hayatın yozlaşmış yüzünden yansıyanlarla ilişkilidir. Bu noktada entelektüelin itirazı ve verdiği kalem savaşının kaynağı hangi çatışmalardan beslenir? Ya da Tanzimat'tan bu yana savaşın sadece süngülerin gölgesinden ibaret olmayışı ve belki de günümüze değin varan bu çatışma, hangi ikiliğin toplumsal hayattaki izlerini yansıtır? Şüphesiz bu sorulara verilen cevaplar kısaca Doğu-Batı meselesi olarak isimlendirilecek bir arada kalmışlığın içinden sürüp gidecektir. Diğer yandan ise Balkan Harbi'nden başlayıp Millî Mücadele yıllarına kadar süngüyle verilen savaşın içindeki seslere kulak vermek gerekebilir. Mehmet Narlı'nın da ifade ettiği gibi, "Millî Mücadele, sadece yaşadığımız yeni devleti kuran sürecin adı değil, gerçekte içinde yaşadığımız yeni devleti kuran sürecin de adıdır" (Narlı 73). Cumhuriyet'in sıfır noktasından bir asra dayanan yolculuğuna gelene kadar, başlangıçta bir problem olarak görülen ve romana konu edilen sorunsallar yazar-anlatıcı-eser bağlamında nasıl işlenmiş, entelektüel algı bunu okur alımlamasına nasıl sunmuştur?

Yukarıdaki sorular çerçevesinde Türk edebiyatının önemli yazarlarından biri olan Peyami Safa'nın romanları ele alınarak incelenmiştir. Bunun en önemli sebebi Peyami Safa'nın hem tarihî hem de sosyo-kültürel nabız hayatın içinde görmesi ve Tanzimat Devri'nden bu yana süregelen süngü ve fikir savaşının gölgesini, eserlerine yansıtma biçimiyle ilgilidir.

Peyami Safa romanları, Doğu ve Batı meselesi olarak özetlenebilecek ikiliğin çatışma çizgisinde başlar. Bu çizginin bir ucunda millî, manevi, dinî ve kültürel dokusuyla bizi biz edenler vardır. Diğer yanda ise tüm bu değerler bütünü reddedenler yer alır. Bu sebeple onun eserlerine bakıldığında zıtlıkların bir şimşek gibi çaktığını hissederiz ve aynı hızla bizi saran manevi bir sükuneti de kucaklarız. Peyami Safa, bir Tanzimat yazarı kadar karakterlerinin içinde ve dışında konuşurken, hatta taraf tuttuğunu, ötekinin yanında olmadığını açıkça belli ederken, diğer yandan onların iç seslerini de büyük bir incelikte okura sunar. Bunun sebebi, yazarın gerçekten "böyle olmayınız" diyerek sunduğu yozlaşmış, dejenere, ahlak düşkünü tiplere Tanzimat Devri romanlarından bu yana aşinalığımızdır. Diğer yandan "böyle olunuz" değerlendirmeleriye asıl Peyami Safa'nın romancı yönünü teşkil eder. Peyami Safa, sadece problemiealealırveonufikrî

dünyasının zenginliğiyle örecek kurgular. Karakterlerinin neredeyse birbirini çağrıştıran, benzerlikleri olan yansımalarına rağmen herbirinin benzer muhtevaların içinde bile bambaşka tipler oluşu yazarın sosyal ve kültürel atmosferi yorumlama biçimiyle ilgilidir.

Peyami Safa'nın romanlarını ele alırken muhtevanın derininde ve yüzeyinde, manevi zıtlıkların çarpışmaları takip edilir. Diğer yanda ise aslında tüm bu facia atmosferinin kaynağındaki yıkım, şahidi olduğu savaşların ve kayıpların bir tezahürdür. Peyami Safa neyi kaybetmiştir de romanlarındaki tipler daimî bir arayışın içindedir? Bu soruya onun yaşamından bakılarak başlanabilir. "Benim şuurum bir facia atmosferinde doğdu. Ben iki yaşında iken, babam ve kardeşim Sivas'ta on ay içinde öldü. Böyle kısa bir fasılayla hem kocasını hem çocuğunu kaybeden bir kadının hıçkırıkları arasında kendimi bulmağa çalıştım" (Tarancı 3) diyen Peyami Safa, babasını II. Abdülhamit'in sürgününde kaybetmiştir. Sonrasında annesinin hasta ve zayıf bedeninde facia atmosferi içinde geçen çocukluğunu, dokuzunda sol kolunun kuvvetini yitmiştir. Bir müddet sonra okulunu, istikbale bakarken parasızlığın içinde geçen gençliğini kaybetmiştir. Peyami Safa, "belki bütün kitaplarımı dolduran 'bir facia beklemek' ve yaklaşan her ayak sesinde bir tehlike sezmek korkusu böyle bir başlangıcın neticesidir" (Tarancı 3) derken, dokuz yaşında başlayan hastalığını ve on üçünde hayatı kazanma zarureti şu sözlerle özetler: "(...) beni edebiyattan evvel kendimi anlamağa ve yetiştirmeğe mecbur bir küçük insanın tamamıyla hayatî zaruretlerden doğma bir terbiye, psikoloji ve felsefe tecessüsüyle doldurdu" (Tarancı 3). Yazmaya para kazanmak için başlayan ve başlangıçta kendisinin bile aslında yazar olma iddiasında olmadığı bu serüven, belki de ona gerçeklere içeriden capcanlı bakacak bir idrak nasip etmiştir. Kaybedilen savaşların, vatan toprağının, doğu ilhamının izlerini, romanlarında arayan, tartışan fikir adamı Peyami Safa, bu sebeple savaşı ve savaş atmosferini de eserlerine bambaşka biçimde yansıtır. Onun tüm kavgası ve yaşama tutunma savaşı, küçük yaşta kaybettiklerinin telafisi üzerinedir. Kaybetmek, telafisi mümkün olmayan bir yokluk içinde büyümek, onu kaybetmek üzere olduğumuz tüm değerlere karşı sınıksız bağlı bir dava adamı yapar. Yıkılmak üzere olan ve tıpkı kendisi gibi hasta, lakin ayakta kalmaya çalışan devletin ona ilhamı ise millî ve manevi aydınlığa tutunarak yaşamak olacaktır.

Peyami Safa'nın eserinde doğrudan cephenin top atışlarını duyduğumuz eserleri vardır. Peyami Safa, savaşı ürkütücü ve korkunç bir dekor olarak kullanmaz. Ona göre asıl korkutucu savaş atmosferi kendini unutanların zihninde yaşanır. Bu nedenle onun eserlerinde karşımıza çıkan yozlaşan insan yüzleri, İstanbul'un kendini unutan kalabalıklar üzerinden anlatılır. Peyami Safa'nın eserlerini genel olarak tarihî roman bütünlüğü içinde değerlendirmesek de Türk edebiyatında tarihin romana yansıma biçimini bu kadar renkli ve hareketli aktaran yazarların da başında yine o gelir.

Cephede Yaralananlar

Peyami Safa'nın 1924 yılında Resimli Gazete'de tefrika edilen ve Orhaniye Matbaası'nda basılan *Süngülerin Gölgesinde* romanı Millî Mücadele sürecinde cephe ve cephe gerisinde yaşananları konu alır. Henüz Latin harflerine aktarılmamış roman, Birinci İnönü Savaşı Kütahya Bozüyük cephesinde taaruzun bitişiyle başlar. Şevket, omzundan vurulmuş ve çok kan kaybetmiştir. Savaş alanı ölümler ve inleyen yaralılar ile doludur. Şevket, harp meydanının bu korkunç görüntüsü karşısında yaşamak isteğiyle oradan kurtulmak ister. O sırada yaralılar arasından tabur kumandanı yüzbaşı İhsan Bey'in yaralı halde kendisine seslendiğini fark eder. İhsan Bey, kanlar içindedir ve güçlükle konuşmaktadır. İhsan Bey, öleceğini düşünmektedir bu sebeple, Şevket'ten fırka kumandanına gitmesini, ondan evinin adresini alarak kızını ve karısını teselli edilmesini ister. Şevket, yarasının da şiddetiyle kendinden geçmişken Hilâl-i Ahmer onu bulur ve hastaneye kaldırılır. Peyami Safa, bu noktada savaşın dehşetini de gözler önüne serer. Şevket, etrafına bakmak istedikçe omzundaki acıyla başı öne düşmektedir ve hastanenin taş avlusuna sedye yere konduğunda başını kaldırır etrafına bakar. Etrafta yüzlerce insan vardır ve "(...)sedye kafilesi arka arkaya birbirini kovalayan, avluda beklemek için bile yer bulamayan bir yaralı resmî geçidi" (Safa, *Süngülerin Gölgesinde* 7) gibidir. Hasta bakıcının "hangi birine yetişeyim, (...) hâlimizi biliyorsun. Kolorduya telefon ettim. İki tabib muavini istedik. Adam yok, ne doktor, ne tımarcı ne hasta bakıcı..." (Safa, *Süngülerin Gölgesinde* 7) cümleleriyle savaş sonrasında henüz tedavi bile olamayan gazilerin durumunu ve hastanelerdeki çaresizliği de özetler. Şevket, omzundaki kurşunların alınması için sedyeden masaya taşındığında muşambanın üzerindeki kanlı pamukları görerek "(...)biraz evvel yine bu masanın üstünde bacaklarını, kollarını hatta canlarını veren diğerlerini düşünür" (Safa, *Süngülerin Gölgesinde* 10). Peyami Safa'nın Server Bedî müstearı ile "büyük millî roman" olarak 1944'te yayımlanan *Ateş* romanında da savaşın cephedeki ve cephe arkasındaki yüzü canlı biçimde anlatılır. *Ateş*'te şarapnel parçalarının erkeklik uzvuna isabet ederek hadım edilmek zorunda kalan Ali Seyfi'nin durumunu Turgut'a anlatan sertabibin cümlelerinde, *Süngülerin Gölgesinde*'de tasvir edilen sahneler yeniden canlanıyor gibidir. Doktorun, "bizim elimizden ne hazin vakalar geçiyor, biliyorsunuz. Her biri ayrı facia, üstüne biraz düşünülse yürekleri parça parça edecek bir merhamet levhasıdır" (Server Bedi 72) cümlelerinde savaşın dehşeti ve insan ruhundaki tesiri ortaya konulur.

Peyami Safa romanları içinde cephenin ve cephe gerisinde kalanların yaşamı *Ateş*'te başka bir yüzle karşımıza çıkar. Bu noktada romanın kurgusuna yön veren çekirdek olay Ali Seyfi'nin yaşadığı dram üzerinden anlatılır. Burada cephe atmosferi muhtevanın dramatik yüzünü temsil eder. Askerlik ve erkeklik arasındaki bağın *Ateş* romanında bir şarapnel parçasıyla dağılışının anlatılması, sonrasında Ali Seyfi'nin "(...)süngü hücumuna girmek istiyorum. Erkekçe ölmek

ve erkekliğimi benden alan kaderime karşı koymak istiyorum" (Server Bedi 72) demesi çarpıcıdır. Ali Seyfi'nin nişanlısı Şefkat'in, karnında bebeğiyle cepheye yürüyerek gelişi, bir müddet sonra Şefkat'e aşık olan Turgut'un duyguları üzerinden, savaşın yıkıcı yüzü vurgulanır.

Süngülerin Kahramanları

Peyami Safa'nın 1938 yılında yayımlanan üç perdelik *Gün Doğuyor* eseri Kuvâ-yi Milliye direnişini ve Millî Mücadelenin zaferle sonuçlanan günlerini anlatan üç perdelik bir piyestir. "Hareket haline geçmeyen fikirlerin metelik etmediği bu kudretler ve liyakatler dünyasında milletlerin hürriyetini ve istiklalini kelimeler değil, süngüler kurtarır" (Safa, 20. *Asır Avrupa ve Biz* 125) diyen Peyami Safa, *Süngülerin Gölgesinde*'de İhsan Bey'i, *Gün Doğuyor* piyesinde Halil'i ve Murat'ı savaşların kaderini değiştiren bir kahraman olarak kurgular. *Süngülerin Gölgesinde*'nin üçüncü bölümde İhsan Bey'in kahramanlığına ve vatana olan derin tutkusuna genişçe yer verilir. Şevket, bu bölümde İhsan Bey'in taburunda cephededir. İhsan Bey'e kendisini tanıttıktan sonra eşini ve kızını bulduğunu, onları teselli ettiğini söyler. İhsan Bey ise evini, kızını düşünecek durumda değildir. Ömrünü cephede geçiren İhsan Bey'in şu sözleri savaşın insan psikolojisi üzerindeki tesirini ortaya koyar.

Ailemi o kadar unuttum. Çocuğumu hiç hatırlamıyorum. (...) Bütün hayatımı orduda geçirdiğim için kalbimi cephelerden birinde düşürdüğüm zannedersem. (...) aile hissini unutmuş gibiyim. Onlar orada ne yapıyorlar? Çocuk benim için ağlıyor mu? Karım çok mu hasretimi çekiyor? Hiç düşünmüyorum. (Safa, *Süngülerin Gölgesinde* 45).

İhsan Bey'in taburunda olan Şevket'in tabur kumanından behsederken kullandığı "kahraman adam!" (Safa, *Süngülerin Gölgesinde* 21) sözleri sadece Şevket'in düşüncesi olarak da okura sunulmaz. Birinci İnönü Savaşı'nda İhsan Bey için yazılan menkıbeler "mehmetçiğin ağzında bir şarkı gibi" (Safa, *Süngülerin Gölgesinde* 21) söylenmektedir ve İhsan Bey, "çok mefkureci, çok imanlı, çok cesur, destanlarda okunan adamlar gibi (dir)" (Safa, *Süngülerin Gölgesinde* 21).

Gün Doğuyor'da Halil, tıpkı İhsan Bey gibi bir kahraman olarak ölür. Halil'in karısı Halime, kocasının kahramanlığını, "Yanya'da düşman eline geçen bir tepe varmış. (...)Bana miralayın kendisi anlattıydı. Halil kılıcını çekmiş, havadan ateş yağarken gözünü kırpmadan yürümüş. Bu sayede bütün cepheyi bozgunndan kurtardık demişti kumandan" (Safa, *Gün Doğuyor* 7) sözleriyle anlatırken, piyesin ilerleyen bölümlerinde bu defa Halime'nin oğlu Murat Anadolu'dadır. Alay kumandanı tarafından Murat'a çok tehlikeli bir görev verilir. Alay kumandanı; "garp cephesinin taliini bizim lehimize çevirmek sizin elinizdedir. (...)Yakalanırsanız derhal kurşuna dizilirsiniz" (Safa, *Gün Doğuyor* 48) diyerek Murat'a ve arkadaşlarına bu işin zorluğunu anlatır. Her iki eserde de kahramanların savaşın kaderini değiştiren kahramanlıkları ön plandadır.

Süngülerin Gölgesinde'de İkinci İnönü'den sonra Yunanlıların büyük bir taaruz peşinde oluşu ve cephedeki askerlerin vatan müdafası için verdiği emek gerçekçi bir dille anlatılır. Peyami Safa, taaruz öncesini, "İngilizlerden tayyare, tank aldığı büyük bir taaruzla hazırlandığı rivayetleri uçuşuyordu. Geciken emirlere hiddet edilecek kadar herkeste çalışmak arzusu vardı. Menzillerde geceleri üç saat bile uyunmuyordu" (Safa, *Süngülerin Gölgesinde* 50) cümleleriyle resmeder. Taaruz başladığında, erkan-ı harbiyenin zamanlama noktasında yanılmadığının ve taaruzun çetin olacağını da altı çizilir. Yunanlıların bu taaruzdaki amacını da gerçekçi bir dille ortaya koyan Peyami Safa, bu ilerleyişte amacın sol cepheyi parçalayarak, Kütahya'yı ele geçirmek ve ardından Eskişehir'i almak olduğunu söyler. Romanın ilerleyen bölümlerinde, Eskişehir'in düştüğü haberinin orduda kara bir duman gibi yayılması ve kalplerin ızdırapla dolmasına rağmen bunun kesin bir sonuç olmadığına inanan Türk ordusunun intikam saatini beklemesi tarihî gerçekliğe uygun bir atmosferde anlatılır.

Süngülerin Gölgesinde'de tüm imkânsızlıklara rağmen mehmetçiğin gösterdiği kahramanlığın altında Peyami Safa'nın "asker doğmuş milletiz" bakış açısı, savaştan haz alma ve tehlikeden korkmama, güçlükler karşısında yılmama duyguları ön plandadır. *Süngülerin Gölgesinde*'de İhsan Bey, "Ben anasının karnında asker elbisesiyle çıkmış bir herifim. Göbeğim sanki cephede kesilmiş. Sanki pek iştahlı bir şeymiş gibi harp etmeye doyamıyorum. Ayıp değil a! Bir mitralyöz sesini en güzel musikiye tercih ederim" (Safa, *Süngülerin Gölgesinde* 48) der.

Bu bakış açısı *Ateş* romanında, "(...)ateş altında bir düğün neşesi duyuyoruz" (Server Bedi 87) cümlesiyle karşımıza çıkar. Yemen isyanları, Trablusgarp, Balkan ve I. Dünya Savaşı'ndan bu yana cephede olan, nihayetinde Millî Mücadeleye katılan Türk milletinin vatan müdafası noktasındaki hassasiyeti Gün Doğuyor piyesinde ise Murat'ın dilinden şu sözlerle anlatır: "(...)böyle kaç milyon Türk çocuğu, en sıcak ve masum emellerinin ortasında, birdenbire can verdiler. Benim onlardan fazla yaşamaya hakkım olduğunu iddia edebilir miyim?" (Safa, *Gün Doğuyor* 66). Cephede vatan uğruna can veren genç neferlerden bir farkının olmadığını iddia ederek, verilen en tehlikeli göreve bile en önde atılan Murat'ın bu duygusu, *Süngülerin Gölgesinde* romanında da karşımıza çıkar. Tabur kumandanı İhsan Bey'in yaşama ölüm arasında kaldığında Allah'tan tek isteği yaşamak değil; Yunanlıların Anadolu'dan çekilişini görmektedir. Taaruz başladığında, "Evlat işte şimdi yaşamaya başlıyorum. Allah'tan bir dileğim var. Kerataların çil yavrusu gibi kaçıştıklarını bir göreyim ondan sonra canımı alsın" (Safa, *Süngülerin Gölgesinde* 54) diyen İhsan Bey, vatan müdafaasında şahsi emellerin eriyişini anlatır. Peyami Safa, *Ateş* romanında da vatani savunurken kimsenin kendini düşünmemesi gerektiğinin altını çizer. Turgut, nişanlısını aramak için cepheye kadar gelen Şefkat'in sürekli Ali Seyfi'den bahsetmesini ve nişanlısının sağlık durumuna ilişkin sorular sormasına öfkelenir. Söz konusu vatan müdafası olduğunda şahsi emel ve ihtirasların bir kenara

bırakılması gerektiğini vurgulayan Peyami Safa, asker kıyafeti giydikten sonra isimlerinden, cepheye gelmeden önceki yaşantılarından ve yaptığı işlerden sıyrılarak sadece yüzünü vatana dönen mehmetçiğin fedakarlığını da gösterir.

Süngülerin Gölgesinde'de, Yunanlılar İngilizlerin de desteğiyle Anadolu'da büyük bir bozgun hayali kurarlar. Yunan saldırıları tüm hızıyla sürerken İhsan Bey'in taburuna fırka kumandanı tarafından çok tehlikeli bir görev verilir. İhsan Bey bu görevi kabul eder. Taburuyla birlikte fırka kumandanının bahsettiği köye varırlar. Köyün camisine girdiklerinde Yunanlıların mihrabın kemerine aceleyle yapıştırılan haç işaretini ve parçalanmış Kur'an sayfalarını görürler. Bu manzara hepisini daha da sarsar ve haykırmaya başlarlar. "Bu haykırış bir tekbir uğultusundan daha mânâlıydı ve mumun titrek alevinde sapsarı çehreler boğulmuş gibi şiddetle şişti. Hiçkimse şafağı beklemek istemiyordu" (Safa, *Süngülerin Gölgesinde* 57) cümleleriyle mehmetçiğin dinî hassasiyetinin de altı çizilir. Askerlerin bu üzüntüsünü gören İhsan Bey'in mihraba çıkıp onlara seslenirken sözlerini şöyle tamamlar: "Oğullarım... Sabaha iki saat var. Sabrediniz. Bu Kur'an'ın yapraklarını İzmir'in sularında temizleyeceğiz" (Safa, *Süngülerin Gölgesinde* 58). Peyami Safa, o sabah taaruzda yaşananları, savaşın dehşetli görüntüsü içinde aktarır. Süngülerin çatışmasından çıkan madeni şakırtıları, kesilen uzvun, delinen yüreğin, çıkan gözlerin keskin haykırışlarının anlatıldığı satırlarda İhsan Bey'in taburunda sağ kalan yirmi otuz kişinin, sayıca onlardan üstün olan Yunanlılara karşı kahramanca verdiği mücadele anlatılır. Bu noktada tabur kumandanı İhsan Bey'in ölümüne atılışı ve şehit oluşu Millî Mücadele sürecinde vatan için gözünü kırpmadan can verenlerin ruhuna uygun bir atmosferde okura aktarılır.

Cepheden Terhis Edilip Dönerler ya da Yaralı Olarak İstanbul'a Dönüp Süngülerin Gölgesinde Sıkışanlar

Peyami Safa, 1924 yılında yayımlanan diğer romanı *Bir Akşam*'da İzmit'teki baba ocağını terk ederek Kamil'le İstanbul'a kaçan Meliha'nın düştüğü ahlakî çöküntü anlatılır. Meliha, bir akşam vakti harpten dönen Kamil'in düşünceleriyle içindeki yaşama arzusuna bambaşka bir istikamet vermek ister. Böylece evinden kaçır, ama Kamil'le yaşantısında umduğunu da bulamaz. Kamil'in düşkün hayatı ve yalanları, Meliha'yı da ahlakî bir çöküntünün içine sürükler. Roman bu anlamda baba ocağını terk edenlerin, ahlak değerlerini hiçe sayan kızların yaşayacakları trajedinin anlatımıdır. Diğer yandan ise Kamil'in romanın başında harpten gelmesi ve romanın sonunda yine savaşa katılması bugüne kadar idealize edilen mehmetçik karakterinden oldukça uzaktır. Kamil, Çanakkale Savaşı sonrası büyük umutlarla İstanbul'a döner ve İstanbul'da aradığını bulamayarak romanın sonunda intihar eden Mahşer romanındaki Nihat'tan bambaşka bir karakterdedir. *Mahşer*'de Nihat, savaş gazisi olarak içindeki hasretle ve tertemiz duygularla İstanbul'a döner, ancak İstanbul'un yozlaşan yüzünde kendi mahşerini yaşar. Kamil ise trenle İzmit'e gelişinden, harp sonrası yaşadığı hislere kadar Nihat'tan farklıdır. Romanın başında

"harpten geliyor. Bunu söylerken başı dikildi. Mağrur. Hakkı var, harpten geliyor. Harp. Dehşet. Kamil zaten kibirlidir derlerdi, artık büsbütün azamet..." (Safa, *Bir Akşamdı* 8) cümleleri Kamil'in kişiliğini daha romanın başında ortaya koyar.

Mahşer'de Nihat'ın Çanakkale Savaşı'ndan İstanbul'a döndüğü yağmurlu gecede kendine yatacak yer bulamayışı ve bunu "şüphesiz İstanbul'un en talihsiz bir dilenci çocuğunun bile barınacak yeri vardır. Dün akşamki vaziyete göre benim için sokakta yürümek bile yasak" (Safa, *Mahşer* 15) cümleleriyle anlatışı, romanın başında İstanbul'un kendisine nasıl baktığını ve İstanbul'da nasıl itibar göreceğini gösterir. *Bir Akşamdı* romanında ise Kamil, tüm kibri ve mağrurluğu ile bir akşam vakti teklifsizce bir kapıyı çalar ve herkesin kendisine hürmet etmesini bekler. Kamil, "karargah... Fırka... Erkâniharbiye... Menzil... Kumandan... Cephe... Tel örgü... Efrat... Zabitan... İstihkâm... Taarruz... İaşe..." (Safa, *Bir Akşamdı* 9) derken, harp meydanını ve harbin dehşetini anlatırken de mağrurdur. Kamil'in bu kibri, bir akşam vakti teklifsizce çalınan kapının kadınlarını baştan çıkarmaya, onları kandırmaya kadar gider. Roman boyunca, Kamil'in Roma tarihine, savaflara merakını öğreniriz ve onun ahlaksız yozlaşmış yaşamına şahit oluruz. Romanın sonunda ise Kamil'in I. İnönü Savaşı'na katılması bu noktada çarpıcıdır.

Peyami Safa, Millî Mücadeleyi anlatan romanlarında cepheye katılanları idealize ederek, onları kahramanlıklarıyla öne çıkarır. Diğer yandan, İstanbul panoramasında ahlakça düşkün bir hayat yaşayanları, savaşı ve verilen mücadeleyi hiçe sayışlarıyla okura sunar. Peyami Safa, *Bir Akşamdı*'da ise cepheye gideni de döneni de benzer bir ahlakî çöküntünün içinde resmeder. Bir taraftan da arkadaşları tarafından savaşa çağırılan Kamil'i ve savaşın dehşet verici yüzünü aynı çıplaklıkla ortaya koyar. Daha evvel Trablus, Balkan, Kafkas harbine katılan ve o harplerde "yaşamak arzum azdı" (Safa, *Bir Akşamdı* 265) diyen Kamil, bu defa ölmek istemediğini, ancak vazifesinin çok tehlikeli olduğunu söyler. Cepheden Meliha'ya gönderdiği mektupta I. İnönü Savaşı'nı, ölmek istemediğini ve çarpışmanın çok şiddetli olacağını yazan Kamil, romanın sonunda çarpışma sırasında ölür. Peyami Safa, Kamil'in harpte olduğu sahneleri gerçekçi bir şekilde anlatırken, roman boyunca okura da sevdirmedeği Kamil'i ve onun ölümünü bir savaş dekoru içinde aktarır. Kamil'in "ölmek istemiyorum" nidasında ve cephede ölüme gidişinde mehmetçiğin verdiği mücadelenin hisli tesirleri yoktur. Hatta Kamil, bu açıdan bir Roma savaşçısı ya da herhangi bir savaş içinde cephedeki biridir. Burada savaşın ulu mefkureleri, verilen kutlu mücadele anlatımı da söz konusu değildir. Kamil, sanki tarih sahnesindeki dehşetli bir savaşın, kibirli ve mağrur neferidir ve bu yanı ile de mehmetçik portresinden oldukça uzaktadır. Belki de bu sebeple, yazar/anlatıcı onun ölüm sahnesini okura sunarken "at nalını onun göğsüne bastı" (Safa, *Bir Akşamdı* 284) ifadesini kullanır. Millî Mücadele kahramanı olmaktan öte bir Bizans savaşçısı gibi portrelenen Kamil, okurun duygu ve düşünce evreninde, ölümüyle de bir şehadet iklimi yaratmaz.

Peyami Safa, *Süngülerin Gölgesinde* romanıyla aynı yıllarda kaleme aldığı *Bir*

Akşamı'da pek çok savaşa katılan Kamil'i mağrurluğu ve Millî Mücadeleye katılımı ile yukarıda da işaret edildiği gibi idealize etmez. *Süngülerin Gölgesinde* romanında Şevket'in yaralı olarak İstanbul'a dönüşü ve sonrasında tabur kumandanının öldüğünü düşünerek onun karısı Behice ile yaşadığı aşk tümüyle bir ahlaksızlık olarak okura sunulmaz. İşledikleri günahın ardından derhal evlenmeye karar veren Şevket, terhis geldiğinde Anadolu'ya dönmek için de direnç göstermez. Hatta İhsan Bey'e duyduğu derin saygı ve bağlılık sebebiyle, onun yaşadığını öğrenir öğrenmez Behice'nin ısrarına rağmen evi terk ederek cepheye, İhsan Bey'in taburuna yeniden döner. Şevket, *Bir Akşamı'da*'daki Kamil gibi ölmekten korkmaz. Hatta, taaruzun başlayacağı sabah mescide girdiklerinde Yunanlıların Kur'ân sayfalarını yırttiklerini gördüklerinde süngü hücumu yapmak için İhsan Bey'in dudaklarından çıkacak emre kilitlenir.

Cephenin Arkasında Süngülerin Gölgesine Tutunanlar

Sözde Kızlar romanında İzmir'in Yunanlılar tarafından işgal edilmesinin ardından işgalcilerin Manisa'ya kadar ilerleyişleri ve Mebrure'nin babasının Yunanlılar tarafından yakalanması Anadolu'da verilen mücadelenin realitesi olarak karşımıza çıkar. Mebrure'nin "Anadolu karışık... Hangi şehre, kasabaya gidersen muhacir dolu..." (Safa, *Sözde Kızlar* 19) sözleri ve Manisa'dan Bursa'ya gidene kadar "...ne çektim, ne çektim, hele iki ay" (Safa, *Sözde Kızlar* 20) demesi ve sonrasında "Bursa'da çektiğim sefalet, parasızlık, hastalık, ümitsizlik, memleketin hali, Türk ahalisinin başına gelmiş felaketler, her şehirde, her köyde çılgılık, gözyaşı, bin şey... Nasıl... Nasıl anlatayım?" (Safa, *Sözde Kızlar* 20-21) diye haykırması Millî Mücadele sürecinde Anadolu'da yaşanan felaket tablosunu da gözler önüne serer. Mebrure'nin Bursa'da çektiği sıkıntıları ve yaşadığı, şahit olduğu şeyleri anlatacak kelime bulamadığı her şey Anadolu'nun işgali ile resmedilir.

Mebrure, babasını aramak için Muhacirin İdaresi'nin kapısını çalar ve babasını Tahkik-i Fecayî Şubesi'nde bulamayınca Muhacirin İdaresi tarafından gazeteye ilan verilir. *Sözde Kızlar'da* Muhacirin İdaresi'nin Millî Mücadele sürecinde, kayıplara ulaşma noktasında önemli ve işini ciddiyetle yapan bir yer olduğunun altı çizilir. Mebrure romanın sonunda babasına bu ilan sayesinde kavuşur. İhsan Efendi'nin mektubunu Mebrure'ye veren Müdür-i Umumî, Mebrure'nin güvenli biçimde Amasya'ya babasının yanına gitmesi için de yardım eder. Peyami Safa, önce İstanbul'un yozlaşmış bir muhitine dâhil ettiği *Sözde Kızlar'da* Mebrure'yi; *Maşşer'de* Muazzez'i, *Biz İnsanlar'da* Vedia'yı ilk olarak alafranga hayata karşı isteklerle besler, ancak daha sonra yaşadıkları tereddüd ve hissi kavrayışlarıyla onları özlerine dönen yollara ulaştırır. Bu noktada *Fatih Harbiye'de* Neriman'ın özüne dönüş yolculuğundaki adımları, sembolik olarak *Sözde Kızlar*, *Maşşer* ve *Biz İnsanlar'a* da pay edilmiş gibidir. Peyami Safa, doğru yola ulaştırmak istediği kızlara alafranga hayata karşı öncelikle safderun bir istek besletir. Ardından mütereddid bir hisle onları kendileri ve öteki olanlarla çatıştırır. Bu kırılma noktasında özüne dönüşün ana yolları,

hakikate giden yoldaki millî ve manevi damarlar birer birer romana dâhil edilir ve sonunda şuurlu bir anlayışla ötekilerin dünyasından ayrılık başlar.

Peyami Safa, *Süngülerin Gölgesi* romanında da cephenin arkasında kalan ve asker yolu bekleyen ailelerin durumunu İhsan Bey'in karısı Behice ve kızı Mübeccel üzerinden anlatır. Şevket, tedavi edildikten sonra bir aylık izninde İstanbul'a gider. Artık tek amacı tabur kumandanına verdiği sözü tutmak ve İhsan Bey'in ailesini teselli etmektir. Saraçhane başındaki eski eve geldiğinde kapıyı İhsan Bey'in kızı Mübeccel açar. Şevket'i karşısında üniforma ile gören küçük kız eve babasının geldiğini düşünerek sevinçle annesine haber verir. Peyami Safa burada Mübeccel üzerinden babasını cephede olduğu için hiç görmeden büyüyen çocukların durumunu da ortaya koyar ve "baba hasretinin bu gafilane tecellisi genç zabitin gözlerinden yaş getirir" (Safa, *Süngülerin Gölgesinde* 11). Altı senedir eşini görmeyen Behice'nin, Şevket'i karşısında görünce hissettiği tedirginlik cephenin gerisinde her an beklenen kara haberin uğultusu gibi karşımıza çıkar. Peyami Safa, Birinci Dünya Savaşı sürecinde ve sonrasında Millî Mücadele döneminde erkeksiz kalan evlerin durumunu Behice'nin dilinden şu sözlerle özetler:

Bazı akşamlar sokak üstündeki odanın penceresinden ev erkeklerini görüyor bütün evli kadınlara gıpta ediyorum. Her akşam bazı saatlerde kocasını karşılayan bir kadının saadetini ben çok özledim. Halbuki bu saadet bana bütün hayatımda dört sene nasip oldu. Ondan sonra kocasız ateş etrafında dolaşan her asker ailesi gibi ben de bir duldan farksızdım (Safa, *Süngülerin Gölgesinde* 22-23).

Gün Doğuyor piyesinde de Halime Hanım'ın eşi Halil'in yolunu beklerken yaşadıkları ve eşinin şehadet haberi korkusuyla geçen günleri uzun yıllar savaş görmüş Türk milletinin sızısına da ayna tutar. Halime Hanım'ın derin bir hayal içinde kurduğu şu cümleler bir devrin asker yolu gözleyen kadınların ortak duyguları olarak piyese yansır.

(...)Halil askerdi. Evlendiğimiz ilk senesi beni İstanbul'da bırakarak Yemen'e gitti. Ben, yine böyle elimde yün çilesi, şimdi oğlumu ve Rüstem beklediğim gibi, sessiz otururdum. (...)Halilimin metuplarında anlattığı Yemen çölleri gözlerimin önüne gelir. (...)Sonraları meşrutiyet, otuz bir mart, Tarabulus... Evlilik hayatımın yarından fazlası yalnız geçti. (Safa, *Gün Doğuyor* 9).

Süngülerin Gölgesinde ve *Gün Doğuyor* piyesinde de evliliklerinin büyük kısmını yalnız geçiren kadınların eşleri, askerdeki kahramanlıklarıyla ön plana çıkarılır. Peyami Safa, hem cephede hem de "cephe arkasında kalarak ateştekilerden fazla ızdırap çeken binlerce kadın ve çocuğu" (Safa, *Süngülerin Gölgesinde* 24-25) süngülerin gölgesinde kalmış olarak düşünür. Şevket'in başından geçenleri anlattığı satırlarda ve cephede İhsan Bey'i gördüğünü, yaralı olduğunu ve ölüp ölmediğini bilmediğini söylese de Behice'nin ona inanmaması dramatik bir dille anlatılır. Şevket, fena ihtimalleri düşünmeyiniz dese de kadının en fena haberlere kendini hazırlayanların gergin tavırlarına bürünmesi Behice'nin üzerinde derin bir üzüntüye sebep olur.

Gün Doğuyor piyesinde de *Ateş* romanında da cephenin ardında oğlunu bekleyen anneler üzerinden, savaşın arka planında ailelerin yaşadığı hayatlar anlatılır. *Gün Doğuyor* piyesinde Halime, asker eşi ve asker anası olmanın zorluklarını "onlar muharebede iki defa, üç defa yaralanırlar, bir defa ölürlere. Asker karısı ve asker anası, onları düşünerek her gün yaralanırlar her gün ölüp ölüp dirilir" (Safa, *Gün Doğuyor* 10) cümleleriyle ifade ederken, *Ateş* romanında Turgut uzun zaman sonra ansızın evine geldiğinde, cepheye oğlu olan annenin durumunu Turgut şu sözlerle özetler:

(...)geçirdiği müthiş korku ve ıstırapın derecesini onun bu halinden anlamak mümkündür. (...)annemin yerde açık duran seccadesiyle, minderin üstünde benim için örmiye başladığını son mektubunda haber verdiği fanilanın yün yumağı ve şişile, etrafımı çeviren bu hasret ve muhabbet tezahürleriyle o sahneyi, o geceyi, o anı hiç umutamiyorum. (Server Bedi 32).

Peyami Safa, Anadolu halkının Millî Mücadeleye verdiği destekle bir büyük aile olarak görür. *Gün Doğuyor* piyesinde Türk milletinin harp döneminde orduya verdiği desteği anlatan Ferruh, milletin kahramanlığını "hiç bir harpte millet, ordu ile bu kadar iç içe, yan yana çalışmamıştır. Milli vasfı bu harpten başka dünyanın hangi mücadelesine layıktır" (Safa, *Gün Doğuyor* 58) sözleriyle anlatır. *Ateş* romanında, vatan müdafasında ölmek için can atan bir askerin, "biz hakikaten asker milletiz Turgut. Ateş altında bir düğün neşesi duyuyoruz." (Server Bedi 87) sözleri Türk milletinin I. Dünya Savaşı'ndan bu yana vatan uğruna verdiği mücadeleyi anlatmaktadır.

Süngülerin Gölgesini Üzerine Düşürmeden Yozlaşan Kalabalıklar

Peyami Safa'nın 1921'de geçim sıkıntıları sebebiyle yazdığı ilk romanı *Sözde Kızlar*, yazarın bile beklemediği bir ilgiyle karşılanır. Peyami Safa, daha yolun başında sembolik bir başlıkla "sözde kız" dediği "ötekilerin" dünyasına ayna tutar ve söz konusu aynanın yansımaları ile Doğu ve Batı olarak ele alacağı probleme işaret eder. Bu ilk işaret, ilk yansıma "söz ve öz" kelimelerinden türeyen manevi ve millî aydınlık, fikir adamı Peyami Safa'nın elini havaya ilk kez kaldırışıdır. Batı gerçeğini gereği gibi anlayamadığımızın altını çizen Peyami Safa, "bu zihniyet eksikliğini ise doğu-batı sentezine ulaşmakta bir engel olarak görür" (Lee 67). Bu noktadan sonra da onun ne yazacağıının çerçevesi de böylece çizilmiş olur.

Sözde Kızlar'da alafrağa bir hayat yaşamak adına yozlaşmış bir grup gencin Anadolu'daki mücadeleye bakış açısı son derece umursamazdır. Nadir, gençlerin toplandığı bir gece konağa gelip, "Haberiniz var mı? Yunanlılar Bursa mintikasında taarruza geçtiler" (Safa, *Sözde Kızlar* 51) cümlesinin ardından, Salih'in kurduğu şu cümleler Peyami Safa'nın gözünden sözde gençliğin de özeti sayılır. "Bize muharebe vız gelir. On beş senedir dövüşüyoruz. Öyle kuru sıkı taarruzlardan korkmayız. Yunan domuzları bu sefer boy ölçüsünü alırlar, defolur giderler... Cüce keratalar" (Safa, *Sözde Kızlar* 51). Anadolu'da verilen

mücadeleye tümüyle kayıtsız gençlerin gerçekler karşısında aldıkları tavır ve umursamaz tutum onların dejenere olmuş hayatlarına da yansır. Peyami Safa'nın "milliyetçilği ahlâkçı ve idealcidir" (Göze 63) bu sebeple eserlerinde Batılı tip olarak kurguladığı bu gençler, "(...)para, maddi başarı ve hazza dayanan bir ahlak anlayışı; Doğununkiler ise Türk-İslâm uygarlığından gelen bir ahlak anlayışı(nı)" (Moran 223) temsil eder. Anadolu'da ölüm kalım savaşı verilirken, onların sadece "sözde" kalan vatanperverlikleri onları yaşadıkları düşkün hayattan kurtarmaz. Peyami Safa'nın da eleştirisi tam da bu noktanın üzerindedir. Peyami Safa pek çok eserinde İstanbul'un bu yüzünü sembolik olarak konu alır. *Sözde Kızlar*'da Nafi Bey'in konağı; *Biz İnsanlar*'da Boğaziçi'nde Samiye Hanım'ın yalısı alafında hayatın yozlaşan yanlarına işaret eder.

Mütareke yıllarını konu alan *Biz İnsanlar* romanında da İstanbul'un yozlaşan yüzü karşımıza çıkar. Beşir Ayvazoğlu'nun da ifade ettiği gibi, "Rehber-i İttihad Mektebi'ndeki öğretmenlik tecrübesinden önemli izler taşıyan romanda, aydın-halk tezadı da güçlü biçimde vurgulanmıştır" (69). Orhan, mütarekenin ikinci yılında Boğaziçi'nde özel bir lisenin ilk sınıflarının başöğretmenidir. Tahsin adlı bir öğrencinin kendisine "eşek Türk" diyen Orhan'ı taşla yaralaması romanın ana çatışma noktasıdır. Orhan'ın Boğaziçi'nde Fransız bayrağı çekilmiş bir yalıda oturması, annesi Samiye Hanım'ın alafrağa hayat yaşayan yozlaşmış çevresi, İstanbul'un millî ve manevi değerler karşısında dejenere olmuş yüzünü temsil eder. Yaşanan olayda okul müdürü Selahattin Bey ve müdür yardımcısı Celal de Tahsin'i suçlar ve onu okuldan atmaya kalkarlar. Bunun üzerine Orhan, Tahsin'in okulda kalması şartıyla, okulu terk eder. Bu çatışma Peyami Safa romanlarında alışık olduğumuz bir bakış açısıyla karşımıza çıkar. Millî ve manevi değerler karşısında yozlaşanlara karşı Orhan'ın cümlelerinde fikir adamı Peyami Safa'nın sesi yükselir. "Eşek Türk" olayına nazariyeciler olarak değil, en ameli hakikatle bakan Orhan, bu olayı "(...)bir memleket ve tarih vak'ası" (Safa, *Biz İnsanlar* 77) olarak değerlendirir. Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar*'dan itibaren eleştirdiği İstanbul'un bu yüzüne ve yaşanan olaya Orhan'ın diliyle şöyle seslenir:

Anadolu'nun İstanbul'la mücadelesinin bir küçük örneği, minyatürüdür. Aynı dava: İstanbul bu memleketin battığına inanmış ve inkıraz vesikasını Sevr'de imzalamıştır. İstanbul için karşısında durulamaz bir Avrupa faikiyeti, bir Avrupa medeniyeti vardır. Ona hücum edilmez, iltihak edilir, yüzde yüz teslimiyetle, münakaşasız ve mücadelesiz iltihak edilir. (Safa, *Biz İnsanlar* 77).

Yukarıda da işaret edildiği gibi, Peyami Safa'nın İstanbul'un yozlaşan çevreleri üzerinden eleştirdiği bu durum, onun romanlarında izlenen ahlâkî çöküntünün de kaynağını işaretler. *Gün Doğuyor* piyesinde ise Halime, eşi Halil'den sonra Rüstem ile evlenir. Halil ve çocukları ne kadar vatanperverse, Rüstem onların tam zittı olarak İngilizlere destek veren, alafrağa hayat düşkünerdir. Halime, İngiliz Muhipleri Cemiyeti azası olan Rüstem'i ve oğlunu;

(...)ikisi birbirine hiç benzemez. Biri babası gibi tehlikeyi, öteki de

yalnız eğlenceyi sever. Biri Anadolu, Anadolu diye sayıklar, öteki dediğiniz gibi, ecnebilere düşkün. (...)Muradın odasına girerseniz göreceksiniz: Duvarda Anadolu haritası; Mustafa Kemal paşanın resimleri...Ötekinin odasında da Avrupa resimleri. (...)bizim evin bir odası Ankara, bir odası Londra... (Safa, *Gün Doğuyor* 15-16)

cümleleriyle kıyaslar.

Peyami Safa, Rüstem'i yalnız alafranga hayata düşkün biri olarak değil; aynı zamanda bir vatan haini olarak anlatır. Murat'a tuzak kurmak isteyen Rüstem'in, arkadaşı Maksut'a Anadolu'daki direnişi anlatırken, "Siyaset meydanını boylayan ahmakların beyinlerini ortasından yar: İçinde vatan, millet, fazilet, hamiyet... gibi urlar bulunsun" (Safa, *Gün Doğuyor* 24) demesi kurtuluş mücadelesi karşısındaki alaycı tavrı ortaya koyar. Piyenin sonunda Rüstem Avrupa'ya kaçma hazırlığı yaparken Murat'ın, "Bu üçyüz seneden beri devam eden inkirazın en tekemmül etmiş, en canlı, en mostralık tipidir. (...)Avrupa'nın hasta adam dediği budur işte. Odasında Londra, Paris resimleri; cebinde sterlin ve frank; hayalinde Pikadili ve Şanzelize, Avrupa'nın ayağına kapanır" (Safa, *Gün Doğuyor* 90) cümleleri, Peyami Safa'nın yozlaşmış çevrelere isyanı olarak karşımıza çıkar.

Süngülerin Gölgesinde romanının ikinci bölümünde ise Şevket ile Behice'nin birbirlerine yakınlaşıp âşık olmaları anlatılır. Behice, kocasının öldüğüne inandığı için Şevket'le aradığı saadeti yakalamak ister. Fatih kemeraltında her gün yaptıkları ve hava kararınca kadar süren gezintiler Behice ve Şevket'i tümüyle birbirine bağlar. Peyami Safa, Şevket ve Behice'nin bu yakınlığını gayri ahlakî bir görüntüde, ahlak düşkünü iki tipin sergüzeşti olarak sunmaz. Buna rağmen, Behice'nin, bir dönem Avrupa görmüşlüğü'nün de altı çizilir. Behice, paşa kızıdır ve babası Meşrutiyet çıkıp yüreğine inince fakir bir genci severek Avrupa'ya gider. Orada babasından kalan tüm serveti yiyen genç kadın ne isrâf ettiği paralardan ne de sevdiği gençten dolayı pişmanlık yaşayan biri olarak gösterilir. Peyami Safa, Behice'nin ilk aşkını da Balkan Savaşı'na katılan ve orada bir hastalıktan ölen biri olarak kurgular. Bundan sonra "hiçbir aşk beklemeden evlenmek istemiş" (Safa, *Süngülerin Gölgesinde* 25) olan Behice'nin İhsan Bey'e âşık olmadığı'nın da altı böyle çizilir. Peyami Safa, roman boyunca Behice'nin yaptıklarını ve düşündükleri mazur göstererek bir mazi ve gelecek çizgisi çizer. Genç kadınının yaşadığı tüm acıların kaynağındaki savaşın gölgesi roman boyunca Behice'nin üzerinde dolanır.

Peyami Safa, diğer romanlarında olduğu gibi Behice ve Şevket birlikteliğini doğrudan doğruya yozlaşmış bir ilişki olarak sunmaz. Behice, babasının mirasını Avrupa'da sevdiği gençle tüketmesi ve her şeye rağmen içindeki yaşama arzusu bir tümüyle bir ahlak düşkünlüğü olarak yorumlanmaz. Şevket'in "siz bir rahibesiniz" (Safa, *Süngülerin Gölgesinde* 26) cümlesini çok seven Behice, kocasından ayrı geçen altı yılını gerçekten de bir rahibe hayatı olarak görür ve Şevket'ten kendisine bir rahibe gözüyle bakmasını bile rica eder. Fatih kemeraltına yapılan

tüm gezintilerde Mübeccel'in de olması Behice'nin evladına karşı da umursamaz bir anne olmadığının ıspatı sayılır. Behice ve Şevket'in birbirlerine yakınlaşma sebepleri de yine Mübeccel'in ısrarı neticesinde gerçekleşir. Fatih kemerlatı gezintilerden birinde Mübeccel akşam yemeğine Şevket'in de kalması için çok ısrar eder. Şevket, Mübeccel'in bu davetini bir kaç defa geri çevirir, ancak Behice'nin bakışlarından da güç alarak akşam yemeği için o akşam eve girer. O gece Şevket ve Behice arasındaki yakınlık artar ve işledikleri günahı temizlemek için evlenmeye karar verirler. Peyami Safa, Şevket'i de ahlak düşkünü dejenere bir erkek olarak sunmaz. Şevket'in Behice'ye olan aşkını itiraf edemeyişi kadının matemine duyduğu saygıdandır. Diğer yandan Şevket'in Anadolu'ya gitme fikri roman boyunca sürer. İhsan Bey'in yaşadığı haberini aldığı da Şevket'in tavrı ısrarcı değildir. İhsan Bey'in şahsiyetine ve kahramanlığına duyduğu saygı sebebiyle aşkını tüm matemle kalbine gömerek Anadolu'ya gitmeye karar verir. Bu hâli ile ne Şevket ne de Behice yaşadıkları aşka ve işledikleri günaha rağmen dejenere tipler değildir. Behice ile Şevket'in baş başa kaldıkları o gece, Behice Şevket'in kurduğu cümlelerden ve genç zabitin ona yakınlığından etkilenmemek için de direnir. Zirâ Peyami Safa'nın da bu romanda altını çizmek istediği nokta ahlak düşkünü, millî ve manevi değerlere arkasını dönmüş kişileri eleştirmek değil, Millî Mücadele döneminde hem cephede hem de cephenin gerisinde süngülerin gölgesinde geçen ömürlere ışık tutmak içindir.

Şevket'in cepheye gitmesine üç gün kala Behice Şevket'ten ayrılmak istemez. Böylece hep birlikte Anadolu'ya gitme kararı verirler. Anadolu'ya gitmeden önceki akşam evlerinin kapısı çalar. Hasan Çavuş, İhsan Bey'in mektubunu Behice'ye getirmiştir. İhsan Bey'in sağ olduğu haberine sevinemeyen Behice, bu defa da Şevket'ten ayrılmak istemez. Peyami Safa, Behice'nin kocasının sağ olduğunu öğrendikten sonraki isyanını seviyesiz bir tonda vermez. Diğer yandan Peyami Safa'nın işlenen günaha karşı da tepkisi yine Behice'nin üzerinden verilir.

Peyami Safa, yukarıda da işaret edildiği gibi cephenin gerisinde kalanların kimi zaman cephedeki ateşten fazla yandığını da böylece anlatır. Her an kara haber korkusuyla bekleyen asker aileleri, özellikle eşlerin ve çocukların yaşadıkları Behice ve Mübeccel üzerinden sembolik şekilde okura aktarılır.

Cephede ya da Cephe Arkasında Süngülerin Gölgesine Sıkışan Entelektüeller

Peyami Safa'nın cephede ve cephe arkasındaki entelektüelleri, diğer romanlarında karşımıza çıkan varoluşsal bir çıkmazın ya da fikrî ve felsefi bir buhranın gölgesinde değildir. Bunun aksine fikrî ve hissî olarak kendinden emin, lakin verilen mücadeleye kayıtsız kalanlara, yozlaşanlara öfkeli oldukları için süngüleri gölgesine sıkışanlardır. Buradaki süngüleri sembolik olarak gölgeleyen şehir İstanbul'dur. Bu noktada İstanbul, belli semtleri ve bu semtlerdeki yaşayışı ile cephedeki süngüleri gölgeleyen, entelektüelin

gözünde Anadolu'da verilen mücadeleyi itibarsızlaştıranların mekandır. Peyami Safa, *Sözde Kızlar* romanında Mebrure'yi Behiç'in ve sözde kızların tuzağından koruyarak, onu Anadolu'dan getirdiği gibi temiz ve masum biçimde babasının yanına gönderir. Romanın sembolik olan bu tarafında Mebrure, Anadolu'nun saf ve kültürüne bağlı kızlarını; Fahri ise içinde Anadolu aşkı taşıyan Peyami Safa'nın heyecan ve ümit ile beklediği gençlerini temsil eder. Fahri, bu anlamda savaştaki mehmetçiğin, bir Anadolu delikanlısının gurur ve heyecanlı sesidir. Peyami Safa, Nafi Bey'in konağındaki gençlerin sayıca fazlalığına rağmen, onların karşısına her açıdan saf ve masum Mebrure'yi tek başına çıkarması ve ona yapılan tüm tuzaklara rağmen Mebrure'nin aldanmadan yüzünü Anadolu'ya dönmesi bir anlamda Mebrure'nin verdiği mücadelenin Anadolu'daki mücadeleyle aynı noktada birleşmesidir. Zayıf ve yorgun Anadolu neferinin, vatan müdafaası sırasında işgalciler karşısındaki güçsüzlüğü ve sayıca azlığına rağmen kazandığı zaferle, Mebrure'nin sözde kız olamama müjdesi aynı duygunun yansıması sayılır.

Peyami Safa, *Sözde Kızlar* romanında Düyun-ı Umumiye'de memur olan Nadir'i okura, "Zeki, açık fikirli, münevver bir genç..." (Safa, *Sözde Kızlar* 53) olarak takdim eder. Nadir ve Fahri, roman boyunca alafrağa hayata özenen, özünü unutan gençlerin düştüğü ahlaki çöküntüyü eleştiren kişilerdir. Her ikisi de Peyami Safa'nın sözcüsü olarak konuşurlar ve saf Anadolu kızı olarak idealize edilen Mebrure'ye yardım ederler. Nadir de Fahri de Anadoludaki direniş kayıtsız kalan gençlere karşı öfkeli. Fahri, halis Anadolulu olan Mebrure'nin başından geçenleri öğrenince, "Ah, ah Mebrure Hanım, bilmezsiniz, ben Anadolu'yu ne kadar severim. Geceleri rüyama girer, gözlerim daldığı zaman onu düşünürüm, biraz açıklık, kır, dağ, taş görsem onu hatırlarım" (Safa, *Sözde Kızlar* 69) diyerek Anadolu'ya olan sevgisini anlatır. Nadir'in Fahri için "imbikten süzölmüş saf temiz ruhu vardır" (Safa, *Sözde Kızlar* 71) cümlesinde Fahri'nin şahsiyetinde Anadolu'nun yansıması görünür. Fahri de Nadir de Anadolu'daki mücadelenin tersine İstanbul'un yozlaşmış yüzüne karşı Mebrure'yi uyarır. Bu bakış açısı, *Süngülerin Gölgesinde* romanında da karşımıza çıkar. Şevket'in İhsan Bey'e İstanbul'u anlattığı yerlerde, tabur kumandanı İhsan Bey'in "İstanbul şöyle bozulmuş, şöyle çığırından çıkmış, sinemalar tiyatrolar adam almıyormuş. Türk karıları ecnebilerle dans ediyorlarmış. Fuhuş umur-ı tabiiyye sırasına geçmiş diyorlar" (Safa, *Süngülerin Gölgesinde* 47) cümleleri *Sözde Kızlar* romanının da temel çatışma noktası olarak karşımıza çıkar.

I. Dünya Savaşı'ndan bu yana verilen mücadelede, özellikle İstanbul'un İngilizler tarafından işgalinin ardından Anadolu ve İstanbul'un karşılaştırılması, sahnenin içinde ve dışında kalanların birbirinden zıt yaşantısını da gözler önüne serer. Bu noktada İstanbul, sadece çöken bir imparatorluğun tortusu değil; aynı zamanda içi kemirilen kültürün, doğu medeniyetinin de başkenti olarak karşımıza çıkar. İstanbul, yüzünü alafrağa hayata dönen yüzüyle iki ayrı

medeniyetin çarpışmasına sahne olur. Peyami Safa'nın Harbiye'si, İstanbul'un köklerinden kayan yüzünün; Fatih ise köklerine tutunmaya çalışanların, bir diğer ifadeyle Anadolu'nun sembolik karşılığıdır. Bu sebeple Peyami Safa romanlarındaki tüm ahlakî çöküntüler İstanbul'un dejenere olmuş yüzünde yaşanır. Yoksul mahallelerde, dinî ve millî duyarlılıkla yaşayan İstanbul ise Anadolu'dur. *Sözde Kızlar*'da, Nahit ve Fahri'nin eleştirdiği tangolar, Cerrahpaşa kıziyken adını değiştiren Haticeler, yönünü şaşırana karşı ibret verici bir tonda anlatılır. *Bir Akşamı*'da içindeki yaşama arzusuyla babasının öksürük seslerine kulaklarını tıkayan Meliha, İzmit'ten İstanbul'a kaçtığı anda ahlakî bir çöküşün içine yuvarlanır. *Mahşer*'de Nihat, cephede verdiği mücadeleye kayıtsız kalanlara karşı İstanbul'un sularında ölmek için heveskâr davranır. Biz İnsanlar'da "eşek Türk" sesi Orhan'ın kulağında yine İstanbul'da yankılanır. *Gün Doğuyor* piyesinde Murat, Rüstem gibi vatan hainlerinin içinden sıyrılarak, harbi umumiden sonra terhis edilen ihtiyatları Anadolu'da Kuvâ-yi Milliye'ye iltihak ettirmek için İstanbul'dan ayrılır. İstanbul entelektüelin vicdanına yansıyan bu yozlaşmış yüzüyle, cephedeki süngünün mücadelesine gölgeye düşürmektedir.

Peyami Safa, bu gölgeyi *Gün Doğuyor* piyesinin son bölümünde "ötekiler" olarak gördüğü hainlere karşı sıyırmak ister. Rüstem Avrupa'ya kaçma hazırlığı yaparken ve Anadolu'daki mücadele zaferle sonuçlanmışken Murat'ın yozlaşmış insanlara karşı isyanı şu satırlarda anlatılır:

Bu millet ölmemiştir. Onun son nefesi bile bir fırtınadır, senin elindeki aynayı da seni de söküp atar. (...) İşte o fırtına, Erzurumdan, Sivastan, İzmir'e kadar kopan büyük Türk fırtınası, son değil, ebedi bir nefes halinde esiyor, bu toprağın üstündeki bütün düşman molozlarını silip süpürerek ve bu toprağın içindeki bütün çürümüş kökleri söküp atarak esiyor... (Safa, *Gün Doğuyor* 90)

Peyami Safa'nın vatan hainlerini asıl ölümler olarak görmesi, Millî Mücadele ile başlayan bu ebedî nefesin sonsuzluğuna olan inancı Kuvâ-yi Milliye ruhunun romana yansımalarıdır. *Gün Doğuyor* piyesinin ikinci perdesinde Murat, arkadaşlarıyla birlikte Anadolu'da cephededir. Genç ihtiyat zabiti Ferruh cephede yaşananları gelecek nesle aktarmak için anılarını yazmaktadır. Milli tarihin başlangıcını, Atatürk'ün Samsun'a çıktığı gün olarak gören Murat, Yeni Türkiye'nin başlangıcını da iki yıl öncesine dayandırır. Ferruh, yarınki nesillere millî müdafaanın nasıl yapıldığını aktaran bu hatıraların önemine dikkati çeker. Diğer yandan cepheye katıldıktan sonra insanın benliğinde değişenleri "İnsan harbe girdiği zaman yalnız elbise değiştirdiğini zannediyor. Halbuki... Bu kaputun kendine göre bir gayesi, verilmiş kararları, teşekkül etmiş bir iradesi, kendine göre bir şahsiyeti var" (Safa, *Gün Doğuyor* 49) sözleriyle anlatır. Peyami Safa, burada asker elbisesinin insanın şahsiyetine sirayet edişini ve insanın cephede evvelki benliğinden sıyrılarak bambaşka birine dönüşünün de altını çizer. Ferruh'un, "en çok bana ait olduğunu zannettiğim şey, benim benliğimdir" (Safa, *Gün Doğuyor* 49) dedikten sonra, cephede asker kıyafetleri içinde kendinde

sıyrılışını, "hatırlamazsam ben Ferruh değilim. Harp içinde giyilmek şartıyla bu kaput, bana ben olduğumu unutturur; sana sen olduğumu unutturur; ona o olduğumu unutturur" (Safa, *Gün Doğuyor* 49) diyerek ortaya koyar. Harbe yeni katılan ve askerî kaputunu yeni giyen birinin yaptığı işi, mesleği sorulduğunda, "marangozum yahut muallimim yahut Üsküdar iskelesinde karpuz satarım" (Safa, *Gün Doğuyor* 49) diyeceğini, ancak bir sene harp eden kişiye aynı soru sorulduğunda "marangozdum, muallimdim" diyeceğini söyleyen Ferruh'a, Murat "çünkü aradan zaman geçmiştir" (Safa, *Gün Doğuyor* 50) dese de Ferruh için bunun sebebi harbin yarattığı atmosferden kaynaklanır. "Harpte bizi eski şahsiyetimize bağlayan bir adımız kalmıştır. Fakat o eski benlik, içimizde ta dibinde, yüzü koyun, horultusuz yatar. Onu uyandırmazsan bize kendini hatırlatmaz bile" (Safa, *Gün Doğuyor* 50) diyen Ferruh'un sözcüğünde özetlenen bu değişim, *Gün Doğuyor* piyesinden on dört yıl evvel yayımlanan *Süngülerin Gölgesinde* de İhsan Bey'in şu sözleri hatırlatır: "(...) Ömrümde hiçbir gün harbe korkuyla girmedim. Evelallah vücudumda altı kurşun yeri var. Bir tanesi alıp burnumu götürdü, fakat yine ben benim" (Safa, *Süngülerin Gölgesinde* 48). İhsan Bey'in kendini vatana adayan adam oluşunun ve "ben benim" ifadesinin felsefesi *Gün Doğuyor* piyesinde Ferruh tarafından yapılır. Oysa, İhsan Bey'in yaralanması hatta sakat kalması durumunda bile kendi kalacağına dair inancı daha romanın başında yıkılmıştır. Şevket, yaralı olarak savaş alanında kanlar içindeki İhsan Bey'e rastladığında, tabur kumandanı İhsan Bey, Şevket'ten ailesini bulmasını istemiştir. Cepheye savaş bittiğinde, ölümle burun buruna geldiğinde benliğine sirayet edenleri hatırlayan İhsan Bey, Şevket, cepheye geri döndükten sonra ailesine aslında hiç de düşkün olmadığını sık sık terar eder. Hatta, sadece sağ olmaları ve karınlarının tok olmasını yeterli bulan İhsan Bey, ne kızına ne de eşine düşkün olduğunu, vatandan öte hiçbir şeyin öneminin olmadığını altını çizerek Peyami Safa, İhsan Bey'in şahsiyetinde yücelttiği vatan sevgisini, Anadolu'ya giderek Kuvâ-yı Milliye'ye katılan, mutlak ölüm emrine rağmen bunu kabul eden Murat ve arkadaşlarına da verir. Ancak, bu defa Ferruh üzerinden insanın cepheye göz aldıklarının altında yatanların harp atmosferinin etkileri üzerinden anlatılır.

SONUÇ

Peyami Safa'nın cepheyi anlatan romanlarında ben ve öteki savaşı yalnız cephedeki düşmandan ibaret değildir. Peyami Safa'ya göre asıl savaş süngülerin gölgesinde verilmektedir. Bir yandan cephenin millî ve manevî atmosferi; diğer yanda cephenin gerisinde yaşananlar, verilen mücadelenin sahnenin içinden ve dışından nasıl görüldüğünün resmi olarak karşımıza çıkar. İlk romanından itibaren yozlaşan ve kendini unutanlara karşı, kendi ipine tutunma sızısı Peyami Safa'nın neredeyse tüm romanlarında kendini gösterir. *Fatih Harbiye*'nin sembollerini, diğer romanlarına pay eden Peyami Safa, Millî Mücadele sürecini de bu yüzüyle karşımıza çıkarır. Bu tıpkı *Süngülerin Gölgesinde*'de anlatılan Millî Mücadelenin, realist ve yer yer hamasi satırlarının diğer romanların muhtevasına sarılışı gibidir.

Öyle ki, *Sözde Kızlar*'daki tangolar da diğer romanlarının içinden göz kırpmaya devam eder. Elbette bu kendini tekrar ediş değildir. Aksine, daha yolun başında, özdeki derdini hayatı boyunca kaleme aldığı romanlarına sirayet ettirecek sesin kararlılığıdır. Millî Mücadelenin onun fikrî dünyasındaki çarpışması da bu noktada çok seslidir. Bir yanda cephenin süngü sesine, mehmetçiğin vicdanına sızan Peyami Safa dikkati, diğer yanda yerdeki kana hainlik yapanın üzerindedir. Bu nedenle, Peyami Safa'nın romanlarında süngülerin gölgesinde kalanlar bu daimî çatışmanın parçasıdır. Böylece tüm mesele, evi/benliği/kimliği korumakla başlar. Peyami Safa romanlarındaki ev, özü, Anadolu'yu temsil ederken; eve, benliğe, vatana yapılacak ihanet kendini kaybediş, yozlaşma anlamına gelmekte, millî ve manevi değerlere tutunamama yazgısı olarak kendini göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Ayvazoğlu, Beşir. *Peyami Hayatı Sanatı Felsefesi Dramı*. Kapı Yayınları, 2008.
- Göze, Ergun. *Peyami Safa*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.
- Lee, Nan A. *Peyami Safa'nın Eserlerinde Doğu-Batı Meselesi*. Ötüken Yayınları, 1997.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İletişim Yayınları, 2015.
- Narlı, Mehmet. *Roman Ne Anlatır?*. Akçağ Yayınları, 2012.
- Safa, Peyami. *Süngülerin Gölgesinde*. Orhaniye Matbaası, 1924.
- Safa, Peyami. *Gün Doğuyor*. Ulus Basımevi, 1938.
- Safa, Peyami. *Biz İnsanlar*. Ötüken Yayınları, 1999.
- Safa, Peyami. *20. Asır Avrupa ve Biz*. Ötüken Yayınları, 1999.
- Safa, Peyami. *Mahşer*. Ötüken Yayınları, 2000.
- Safa, Peyami. *Bir Akşamdı*. Ötüken Yayınları, 2002.
- Safa, Peyami. *Sözde Kızlar*. Ötüken Yayınları, 2005.
- Server Bedi. *Ateş*. İnkılâp Kitapevi, 1944.
- Tarancı, Cahit Sıtkı. *Peyami Safa, Hayatı ve Eserleri*. Semih Lütfi Kitapevi, 1940.

TÜRK EDEBİYATINDA ALIŞILMADIK BİR YÖNTEM: CELÂL SİLAY'IN ŞİİRLERİNDE SAYFA ALTI AFORİZMA KULLANIMI

AN UNUSUAL METHOD IN TURKISH LITERATURE: THE USE OF PAGE FOOTER APHORISMS IN THE POEMS OF CELAL SİLAY



Ali Sait YAĞAR

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-0364-1108

E-mail: alisaityagar@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 14.11.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 04.02.2024

Kaynak Gösterim / Citation:
Yağar, Ali Sait (2024). "Türk Edebiyatında Alışılmadık Bir Yöntem: Celâl Silay'ın Şiirlerinde Sayfa Altı Aforizma Kullanımı", Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları. 16/31, 057-072.
<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.555>

Öz

Herhangi bir edebî topluluğa veya şiir hareketine dâhil olmayan Celâl Silay, edebiyatımızda şairliğiyle öne çıkmaktadır. Cumhuriyetin ilk yıllarında edebiyat-sanat camiası tarafından bilinen bir isim olan Silay, daha sonraları unutulmuş ve ihmal edilen şairler sınıfına girmiştir. Silay, 1937'de neşredilen *Hüsrân Filizleri*'nde, tespit edilebildiği kadarıyla edebiyatımızda daha önce örneğine rastlanmayan bir yöntemi tercih etmiş, şiirlerinin altında aforizma kullanma yoluna gitmiştir. Şiir metinleri ile aforizmalar arasında gözle görülür bir boşluk bırakan şair, bunların ayrı birer form olduklarını açıkça göstermiştir. Şiir altında aforizma kullanmak başlı başına dikkat çekiciyken aforizmaların, bulunduğu sayfada yer alan şiirle olan tematik bağlantısı bu aforizmaları daha ilgi çekici hâle getirmiştir. "Az sözle çok şey anlatma" amacını güden ve söyleyeni belli olan aforizmalar, kültürümüzde yeri olan deyim, atasözü, vecize, nükte gibi anlatım yollarıyla benzerlikler taşır. Ancak aforizmanın Batı'da gelişen bir form olduğu bilinmektedir. Aforizmanın kavramsal olarak edebiyatımıza 20. yüzyıla birlikte girdiği söylenebilir. Yeni bir yöntem arayışı içinde olduğu anlaşılan Celâl Silay, bu formu şiirlerinin yer aldığı sayfa altlarında kullanarak şiire farklı bir soluk getirmek istemiştir. Makalede öncelikle Celâl Silay ve edebî kişiliği hakkında kısaca bilgi verilmiş, akabinde aforizmanın tarihsel gelişimi, Türk edebiyatındaki yeri ve benzer anlatım yollarıyla olan ilgisi üzerinde durulmuştur. Son olarak Celâl Silay'ın şiirlerinde aforizma formunun kullanımı incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Celâl Silay, şiir, modern Türk şiiri, *Hüsrân Filizleri*, aforizma.

Abstract

Celâl Silay, who is not affiliated with any literary community or poetic movement, stands out in our literature with his poetry. Recognized by the literary and artistic community in the early years of the Republic, Silay later fell into the category of forgotten and neglected poets. In his work *Hüsrân Filizleri*, published in 1937, Silay adopted a method not previously encountered in our literature, incorporating aphorisms beneath his poems. The poet deliberately created a noticeable gap between his poetry texts and aphorisms, emphasizing their distinct forms. While the use of aphorisms beneath poetry is inherently intriguing, the thematic connection between these aphorisms and the poems on the same page makes them even more captivating.

Aiming to convey much with few words, Silay's aphorisms, with identifiable speakers, bear similarities to expressions such as idioms, proverbs, maxims, and wit, which have a place in our culture. However, it is known that the aphorism is a form that developed in the West and conceptually entered our literature in the 20th century. Celâl Silay, seemingly searching for a new method, sought to bring a different breath to poetry by incorporating this form beneath the pages where his poems were featured.

The article begins with a brief overview of Celâl Silay and his literary personality, followed by an exploration of the historical development of the aphorism, its place in Turkish literature, and its connection to similar narrative techniques. Finally, the usage of the aphorism form in Celâl Silay's poems is examined.

Keywords: Celâl Silay, poem, modern Turkish poetry, *Hüsrân Filizleri*, aphorism.

Extended Summary

Celâl Silay, who does not belong to any literary community or poetry movement, is one of the names that stand out with his poetry in our literature. Silay, known and gained popularity by the literature and art community in the first years of the Republic, especially in the 1930s and 1940s, later entered the class of forgotten and neglected poets. In his poetry book *Hüsran Filizleri*, published in 1937, Silay preferred a method that has never been seen before in our literature, as far as it can be determined, and used aphorisms in his poems. There are 46 poems in *Hüsran Filizleri*. An aphorism is included at the bottom of the page where each poem, except the last one, is long enough to fit on a single page. There is usually a half-page gap between poetry texts and aphorisms. By visibly separating aphorisms from poetry texts, the poet clearly shows they are different forms. The fact that the use of aphorisms is not limited to a few poems but spreads throughout the poetry book indicates that this use is a conscious attitude. While using aphorisms under the poem is remarkable, the thematic relation with the poem on the page makes these aphorisms more interesting. The aphorisms in *Hüsran Filizleri* generally contain comments or definitions about the subject mentioned in the poem.

The oldest known example of the aphorism form is the work called Aphorisms, which includes aphorisms and advice on treatment, attributed to the famous physician Hippocrates, who lived in the 5th and 4th centuries BC. The aphorism form is that it prompts thinking, creates a striking effect on the reader or listener, and is short and easy to remember. It has become a genre preferred, especially in the West, for reasons such as these, and many names that have gained a place in history have resorted to this way of expression. Names such as Franz Kafka, Friedrich Wilhelm Nietzsche, Soren Kierkegaard, Friedrich Hegel, and Arthur Schopenhauer are among those who wrote aphorisms individually or whose aphorisms were brought together.

An aphorism is a form that emerges by expressing some feelings and thoughts quickly and strikingly. Aphorisms, which aim to "tell a lot with few words" and whose utterer is known, are similar to expressions such as idioms, proverbs, sayings, and wits that have a place in our culture. However, it is known that aphorism is a form that developed in the West. Aphorism conceptually entered our literature in the 20th century. It is possible to only encounter individual examples of this form in this period. Aphorisms can be compiled by someone else from the works of the relevant author or poet, or the aphorism author himself can bring them together. There are also studies in which selections of aphorisms from different names are made on a thematic subject. Celâl Silay neither brought together the aphorisms he wrote nor compiled aphorisms belonging to someone else. He chose this form in his poems, which is unusual in our literature. Celâl Silay, apparently searching for a new method, wanted to bring a different

breath to poetry by using this form at the bottom of the pages of his poems.

It can be said that the poet, who did not prefer a similar usage in his poetry books after *Hüsrân Filizleri*, did not receive the positive reactions he expected or was not satisfied with the method in question.

One of the questions that need to be answered is how the process that pushed Silay to use such a method worked and whether the use of subtext or page aphorisms existed in our poetry before 1937. As far as we can determine, no other poet in our literature tried a similar method before *Hüsrân Filizleri*. Moreover, Silay used this in a way that reflected it throughout his poetry book. Matters such as the place of aphorism in our literature and the use of similar words in the West that only emerged in the 20th century should be considered. One possibility is that another poet in the West uses a similar method. Silay may have seen the use of aphorisms below the page and wanted to apply them to Turkish poetry through inspiration. As a result of our research, we could not find a poet of Western origin who preferred a method similar to Silay's use in *Hüsrân Filizleri*. However, new research and investigations can expand the findings on this issue.

In the article, brief information is given about Celâl Silay and his literary personality. Then, the historical development of the aphorism, its place in Turkish literature, and its relationship with similar ways of expression are emphasized. Finally, the aphorism form in Celâl Silay's poems was examined, and its place and importance in our literature were emphasized. Celâl Silay's initiative can be considered a search for a method that affects both form and content in Turkish poetry. As far as can be determined, this initiative was not adopted by other poets and was forgotten over time. Such a usage has yet to become widespread in Turkish poetry.

Giriş

Edebiyat tarihi ve antolojiler bazı yazar ve şairlere ehemmiyet verirken bazılarını ihmal eder veya gözden kaçırlar. Celâl Silay da ismi ders kitaplarında sık geçmeyen, geniş kesimlere mâl olmamış ve ihmal edilmiş şairler arasındadır. Her ne kadar 1930 ve 1940'lı yıllarda, içinde bulunduğu sanat-edebiyat camiası tarafından popüler bir sima olarak telakki edilse de yıllar içinde bu popülerliğini kaybetmiştir.

Celâl Silay'ın edebî kimliğini oluşturan esas yönü şairliğidir. 17 adet şiir kitabı bulunan şairin ilk şiir kitaplarından biri de 1937'de neşrettiği *Hüsrân Filizleri*'dir. Bu kitabın dikkat çekici taraflarından biri, kullanılan yöntemde saklıdır. Kitapta yer alan şiirlerin altında aforizma kullanma yoluna giden şair, edebiyatımızda daha önce denenmemiş bir yolu tercih ederek bir yöntem arayışı içerisinde olduğunun sinyallerini vermiştir. Makalenin konusunu da söz konusu kitapta yer alan şiirler ve bu şiirlerin altında yer alan aforizmalar oluşturmaktadır. Aforizma kullanımına geçmeden önce Celâl Silay ve edebî kişiliği hakkında

aydınlatıcı bilgiler verilmiştir. Daha sonra aforizma formunun tarihsel gelişimi ve Türk edebiyatındaki yerine değinilmiş, aforizmayla benzerlik taşıyan ve zaman zaman aforizma yerine kullanılan anlatım yolları üzerinde durulmuştur. Son olarak Celâl Sılay'ın *Hüsran Filizleri*'nde yer alan aforizma kullanımı incelenmiştir.

1. Celâl Sılay ve Edebî Kişiliği

Cumhuriyet dönemi edebî simalarından Celâl Sılay (1914-1974) Bursa'da doğmuş, askerî lisede eğitim almış, askerî liseyi bıraktıktan sonra İstanbul'a gelip başka bir lisede eğitimini devam ettirdiyse de yarım bırakmıştır. Bir süre İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde dinleyici olarak felsefe derslerini takip eden Celâl Sılay'ın düzenli bir tahsil hayatı olmamıştır. 1930'lu yılların ortasında İstanbul'a geldiği bilinen Celâl Sılay, hayatını çeşitli gazete ve dergilerde çalışarak, köşe yazarlığı ve yayıncılık yaparak kazanmaya çalışmıştır. Ömrü boyunca geçim endişesi çeken Sılay'ın bu yönü, zaman zaman arkadaşlarıyla ilişkilerinin bozulmasına sebebiyet vermiştir. (Kırımlı 6). Sılay'ın çalıştığı ve yazılar yolladığı başlıca süreli yayınlar şu şekilde sıralanabilir: *Vatan*, *Tasvir-i Efkâr*, *Ticaret Postası*, *Yeni Memleket*, *Yeni İstanbul*, *Yeni Gazete*, *Her Gün*, *Yücel*, *Demet*, *İşte*, *Her Hafta*, *Büyük Doğu*, *Doğu Batı*, *Çağrı*, *Yeni İnsan* (Kırımlı 14-17).

Celâl Sılay hikâye, fıkra, makale gibi türlerde de kalem oynatmakla birlikte onun edebî kişiliğini meydana getiren asıl yönü şairliğidir. Süreli yayınlarda yayımlanan şiirlerinin yanında, 1934-1971 yılları arasında basılmış 17 adet şiir kitabı mevcuttur. Bu kitaplar kronolojik olarak şu şekildedir: *Çöl Yolcuları* (1934), *Dört Kapı* (1934), *Lacivert Işıklar* (1935), *Ebedî Renkler* (1936), *Hüsran Filizleri* (1937), *Merhamet Şiirleri* (1943), *Acaba* (1945), *Sonra* (1946), *Boşlukta Duran Taş* (1948), *Zaman İle Yarış* (1956), *Adamca* (1959), *Doğa* (1965), *Aşk Dialektiği* (1967), *Şimdi Geldin Şimdi Gittin* (1968), *Küpe Destanı* (1968), *İlişki Deyimleri* (1969), *Karşın* (1971). Celâl Sılay'ın bütün şiirleri, Doğan Hızlan ve İhsan Yılmaz tarafından derlenerek bir araya getirilmiştir: *Hüsran Filizleri Toplu Şiirler* (2000).

Herhangi bir edebî topluluğa veya şiir hareketine dâhil olmayan Sılay, sade bir dille kaleme aldığı şiirlerinde birçok konuya yer vermiştir. Hayat, ölüm, tabiat, aşk, kadın, cinsellik, yalnızlık, insan, din, zaman gibi temler şiirinin başlıca konularını teşkil eder.

Celâl Sılay şair kimliğiyle 1930'lu yılların sonlarında ve 1940'lı yıllarda edebiyat ve sanat camiası tarafından kabul gören bir isim hâline gelmiştir. Cemil Meriç'in Sılay üzerine aktardığı anekdotlar, şairin içinde bulunduğu sosyal ve kültürel atmosferi aksettirmesi bakımından kayda değerdir:

Onunla Nisvaz'da¹ tanışmıştık. Nisvaz garip bir meşher idi 1940'larda. Zekâyla fuhuş, ciddiyetle bohem, en parlak ümitlerle en karanlık ıstıraplar yan yanaydı

¹ Bu mekân, bahsi geçen dönemde edebiyatçılar tarafından tercih edilen bir uğrak yeri olan Nisvaz Pastanesi olmalıdır. Nisvaz, kapandığı 1950'li yılların ortasına kadar pek çok sanatçı, yazar, şairin toplantılar düzenlediği, edebiyat sohbetleri yaptığı bir edebiyat mahfidir. Genellikle edebiyatçıların mekânı olarak bilinen Nisvaz hem ciddi sanat-edebiyat konularının hem de her türlü sanat-edebiyat dedikodusunun yapıldığı bir yerdir. Cemil Meriç de Nisvaz'ın müdavimleri arasında yer alır (Anar 293).

Nisvaz'da. Maziyle istikbal kucak kucağaydı. Mustafa Şekip bir avuç hayranına Bergson'u anlatır; Peyami, Marinetti üzerinde nutuk çeker; Suphi Taşhan 'uç buudlu' şiirlerini okurdu. Sait Faik'in mütecessis bakışları, bir hikâye konusu arar gibi dolaşırdı masalarda. Arif Dino, Yunanca şiirlerini dinletecek bir kurban bulmak için iltifatlar dağıtırdı etrafa. Sadri Ertem her İstanbul gelişi Nisvaz'da otağ kurardı. Kimleri görmezsiniz çevresinde... Gazeteci Münir Süleyman, aktör Avni Dilligil, dekan kâtibi İhsan Altay ve bir sürü genç şair.

Celâl, bu alaca bulaca, bu insicamsız, bu birbirine yabancı insanların dünyasında imtiyazlı bir mahlûktu. Şekip hocaya takılır, Peyami'yle kırk yıllık dost gibi konuşur, Sait'le şakalaşırdı. Muaşeret adabı diye bir şey tanımazdı Celâl, dünyada yalnızca kendisi vardı. Sevimli bir hayvan, sıhhatli ve hayâsız. Yatağını arayan bir seldi Celâl: İnzibatsız, çılgın, şımarık. Nisvaz'da herkes bir şairdi bir parça. Ama Celâl kendini bir evvelki nesle kabul ettiren tek şairdi. 'Türkiye'nin sesi' demişlerdi ona; 'çağımızın sesi' demişlerdi (Meriç 151-152).

Celâl Sılay'ın şair olarak genç yaşta kendisini basın-yayın dünyasına kabul ettirdiği, içinde bulunduğu toplumsal zümre tarafından dikkat çekici bir şahsiyet olarak telakki edildiği anlaşılmaktadır.

Celâl Sılay Bursa'dan İstanbul'a geldikten sonra bekârlığın verdiği serbestliğin ve peşini bırakmayan geçim sıkıntısının da etkisiyle bir bohem hayatı yaşamış, 1949'daki 9 aylık Paris tecrübesi bir kenara bırakılırsa ömrü boyunca İstanbul'daki sosyal ve kültürel çevrenin içinde yaşayışını sürdürmüştür. Aykırı bir karakter olarak bilinen Sılay, Samim Kocagöz, Sait Faik Abasıyanık, Cihat Saffet, Orhan Arıburnu, Cavit Yamaç, Sabahattin Kudret Aksal, Salâh Birsal, Suavi Koçer, Avni Yarbaş ve Aziz Nesin gibi isimlerin yer aldığı arkadaş çevresi içinde sözünü esirgemeyen, hoyrat, kayıtsız, delişmen hatta küfürbaz tavırlarıyla bilinmiş, zaman zaman kırıcı olmuş ve etrafındakileri küstürmüştür (Kırımlı 267). Mısraları dudaktan dudağa dolaşan şair yirmi beşinde şöhrete ulaşmış, elli beşinde ise unutulmuştur (Meriç 153). Gerek edebiyat tarihlerinde gerekse antolojilerde Sılay, ismine sık rastlanan şairler arasında değildir. Bir dönem edebiyat çevrelerinde tanınıp bilinmesine karşın daha sonra popülerliğini kaybetmiştir. Haldun Taner, Milliyet'in 3 Haziran 1979 tarihli sayısında şiirinin yok sayılmasının arkasında Sılay'ın insanî ilişkilerinin olduğunu ifade eder: "...çok kişiyi gücendirdiği için eleştirmenler onu daha sağlığında öldürmüşlerdi. Hiçbir antolojiye, söz birliği etmişlercesine, onun şiirlerini koymazlardı. Oysa Celâl Sılay iyi bir şairdi. Ünlü şairlerin çoğundansa daha soylu bir şairdi" (Ay 329).

Celâl Sılay'ın bir şair olarak etkisini zaman içinde nasıl yitirdiğiyle ilgili bir sonuca varmak bu çalışmanın konusu değildir; ancak şairin sosyal hayat içerisinde gösterdiği tutuma yönelik kaynakların aktardığı bilgiler örtüşmektedir. Kendisine "Napolyon Celâl",² "Deli Celâl" gibi isimler de takılan Celâl Sılay, aykırılıkları, küskünlükleri, endişeleri, arayışları ve buhranlarıyla döneminin dikkat çekici isimlerinden biri olmuştur (Kırımlı 275).

² "Napolyon Celâl" lakabının arkasında bunun hem şairin fizikî görünüşüyle ilgili olduğuna hem de onun gizemli davranışlarını ve karakter özelliklerini animsatan bir yakıştırma olduğuna dair yorumlar mevcuttur (Kırımlı 2)

Celâl Sılay'ın şiirlerinde üzerinde durmak istediğimiz husus, aforizma formunun kullanımına dairdir. Konuyla ilgili örneklere geçmeden önce bu formun tarihsel gelişimi ve Türk edebiyatındaki seyri ana hatlarıyla izah edilmelidir.

2.Aforizma ve Türk Edebiyatındaki Yeri

Kökeni Antik Yunan'a kadar götürülebilecek olan ve dilimize Fransızca aphorisme'den geçen (Tietze 105) aforizma, bazı duygu ve düşüncelerin kısa ve öz biçimde ifade edilmesi yoluyla ortaya çıkmış bir formdur. Aforizma için "uzun cümleleri birkaç kelimeyle özetleyen kısa cümle yazma sanatı" (Karaalioğlu 13), "çeşitli konulardaki düşünceleri, çarpıcı, kimi zaman mizahî bir şekilde ifade eden kısa, yoğun özlü sözler" (Karataş 20), "bir konuyla ilgili bilinmesi gereken ana düşünceyi birkaç kelimeyle özetleyen hikmetli ifade, derinlikli bir kavrayışı dışa vuran özlü söz" (Cevzici 22), "genel bir hakikatin, inancın veya kuralın ciddi havada söylenmiş etkileyici, keskin ifadeleri" (Huyugüzel 347) gibi tanımlar yapılmıştır. Tüm bu tanımların ortak özelliği, az sözle çok şey anlatmak noktasında toplanmaktadır. Aforizma formuyla özdeşleşen isimlerin arasında yer alan Nietzsche, "benim arzum başkalarının bir kitapta anlattığı şeyi on cümlede anlatmaktır" (Kerimoğlu 1148) derken yine aforizma formunun kısalığı ardındaki perdeyi aralamış olur.

Genel hatlarıyla ifade edilecek olursa aforizmalarda ileri sürülen fikirler, başkalarının kabulünü beklemeyen öznel kanaatlerdir, doğru olmak gibi bir zorunlulukları yoktur. Evrensel olabileceği gibi yerel de olabilirler. Üslup itibarıyla hem düzyazıyı hem de şiirsel söyleyişi andırabilirler. Her konuda aforizma söylenebilir. Aforizmalar yol gösterebilir, nasihat veya öğüt verebilir; fakat bunları yapmak gibi bir zorunluluğu yoktur. Aforizmalar atasözü değildir, söylem şekillerine bakıldığında her atasözünün aforizma olduğu söylenebilir; ancak her aforizma atasözü değildir. Üstelik aforizmanın söyleyeni bellidir (Kurt 18-19).

Aforizma formunun bilinen en eski örneği, MÖ 5. ve 4. yüzyıllarda yaşamış ünlü hekim Hipokrat'a atfedilen, tedavi konusundaki özlü sözleri ve öğütleri kapsayan *Aphorisms* adlı eserdir (Huyugüzel 347). Aforizma formu, düşünmeye sevk etmesi, okuyanda veya dinleyende çarpıcı bir etki uyandırması, kısalığı ve kolay hatırlanabilir oluşu vs. gibi saiklerle özellikle Batı'da tercih edilen bir tür olmuş, tarihte kendine yer edinmiş birçok isim bu anlatım yoluna başvurmuştur. Franz Kafka, Friedrich Wilhelm Nietzsche, Soren Kierkegaard, Friedrich Hegel, Arthur Schopenhaur gibi isimler müstakil olarak aforizmalar yazan veya yazdıkları aforizmalar bir araya getirilen isimlerdendir.

Aforizmalar zaman zaman benzer anlatım yolunun kullanıldığı başka formlarla da karıştırılabilmektedir. Türk edebiyatında 20. yüzyıla gelene kadar Batı'dakine benzer bir aforizma kullanımına rastlanmaz, kavramsal olarak da bu anlatım yolu bizim için yenidir. Fakat kültürümüzde "az sözle çok şey anlatma" düşüncesinin ürünü olan birçok form mevcuttur. Darbimesel, mısra-i berceste, nükte, vecize

gibi anlatım yolları aforizmayla benzerlikler taşıyan ve edebiyatımızda yeri olan anlatım yollarıdır. TDK *Sözlük*, *Kubbealtı Lugatı*, *Ötüken Türkçe Sözlük* gibi sözlükler başta olmak üzere Türkçe sözlüklerdeki aforizma tanımlarında genellikle "vecize", "özlü söz", "özdeyiş" gibi karşılıkların verilmiş olması, aforizmanın bahsi geçen kavramlarla eş tutulduğunun göstergelerindedir. "Aforizmanın vecizeden farkı biraz daha sübjektif ve şahsî olmasıdır" (Huyugüzel 347). "Bir fikir veya duyguyu en kısa ve özlü şekilde anlatan ve genellikle kimin tarafından söylendiği bilinen söz" (Ayverdi 307) olarak tanımlanan vecize, daha çok dinî ve ahlâkî konularda söylenmiş hikmetli sözleri çağrıştırmaktadır. Tahirü'l Mevlevî, vecizeyi "îcâz tarikiyle söylenmiş söz; elfâzı az, manası çok kelâm" (179) olarak izah eder. Kelime anlamı olarak "sözü kısa ve özlü söyleme, az söyle çok şey anlatma" (Ayverdi 1338) gibi karşılıkları olan îcâz, terim olarak meânî ilminde "bir maksat ve fikrin en az sözle açıklanması" demektir (Saraç 392). Îcâz, klasik Türk şiirinde Bâkî, Necâti, Fuzûlî, Ahmedî gibi isimler başta olmak üzere birçok şair tarafından kullanılan bir anlatım yolu olmuştur (Alvan 135-164). Îcâz'ın "vecz" kökünden türemesi, vecâzet kökünden türeyen vecize ile aralarındaki bir diğer benzerlik olarak öne çıkmaktadır. "Acz" kökünden türeyen îcaz ise "âciz bırakma" anlamını ihtiva eder. Gerek îcâz gerek vecize gerekse aforizma olarak adlandırılan anlatım yolları, çarpıcılıkları ve okuduklarında muhatapta uyandırdıkları etki bakımından karşdakini âciz bırakan ifadelerdir. Bütün bu benzerlikler, söz konusu kavramların zaman zaman birbirinin yerini dolduracak şekilde düşünülmesine veya kullanılmasına zemin hazırlamıştır. Örneğin Akil Muhtar Özden'in *Aforizma: 1877-1949 Vecizleri* adlı eserinde (1949) iki farklı kavramın tek bir başlık altında kullanılabildiği göze çarpmaktadır.

Aforizmayla bir arada düşünülen bir diğer ifade şekli nükte'dir. Eski Türk edebiyatına ve İslâm kültürüne ait metinlerde nükte, ilk zamanlarda "ancak üzerinde düşünüldükten sonra anlaşılabilen ince anlamlı söz, herkesin anlayamadığı, ancak anlayışı kuvvetli kişilerin anlayabildiği söz, kendi asıl anlamından farklı ince ve güzel söz veya anlam" şeklinde tanımlanmıştır. Nükte, daha sonraki dönemlerde veya metinlerde de komiklik niteliğini vurgulayan "alaycı, iğneleyici anlamı olan, böyle bir ima içeren söz" manasında kullanılmıştır. Böylece nüktenin hem düşündürmek hem gülümsetmek olmak üzere iki yöne açılan kısa ve özlü sözler olduğu söylenebilir. Terim bugün Türk kültür ve eleştiri dünyasında daha çok bu anlamda, yani "zarif bir şaka veya espri içeren düşündürücü kısa söz" anlamında kullanılmaktadır (Huyugüzel 345).

Aforizma, vecize, nükte vs. gibi anlatım yolları arasında bazı benzerlikler bulunmakla birlikte aforizmanın edebiyatımız için – kavramsal olarak – yeni olduğu düşünülebilir. 19. yüzyılda kültür ve edebiyat hayatında yaşanan köklü değişiklikler sonucunda Türk edebiyatına giren birçok yenilik gibi aforizmaların da geleneğe eklenildiği, daha önce benzer ifade biçimleri için kullanılan formların kullanım alanını da kapsayarak yaygınlık kazandığı düşünülebilir (Yağar 283).

Aforizmalar bir başkası tarafından ilgili yazar veya şairin eserleri arasından derlenebileceği gibi bizzat aforizma yazarının kendisi tarafından da bir araya getirilebilir. Tematik bir konuda farklı isimlere ait aforizmaların seçkilerinin yapıldığı çalışmalar da mevcuttur. Cenab Şahabeddin'in *Tiryaki Sözleri* (1918), bilindiği kadarıyla edebiyatımızda bir yazarın aforizma formundaki eserlerini bir araya getirdiği ilk kayda değer eserdir.³ Rifat Necdet Evrimer'in *Bu Dünya Böyledir İşte: Aforizmalar, Denemeler, Sohbetler, Makaleler* (1958), Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın "aforizma tılsımlı" gazete yazılarının toplandığı *Karşılığınca*,⁴ Mehmet Eroğlu'nun *Edebî Aforizmalar* (2010), Ferit Edgü'nün *Cahil (Aforizmalar)* (2015) gibi eserleri Türk edebiyatında aforizmaların bir araya getirildiği örneklerdendir. Bu konudaki örnekleri arttırmak mümkündür. Celâl Silay ise ne yazdığı aforizmaları bir araya getirmiş ne de başkasına ait aforizmaları derlemiştir. O, edebiyatımızda daha önce pek de alışılmadık bir şekilde şiirlerinin altında bu formu kullanma yoluna gitmiştir.

3.Celâl Silay'ın Şiirlerinde Aforizma Kullanımı

Celâl Silay'ın beşinci şiir kitabı *Hüsran Filizleri*, 1937'de Bursa'da Emek Matbaası'nda basılmıştır. Silay, *Hüsran Filizleri*'ni önce aynı yıl ve aynı basımevinde *Mısralar* adıyla yayımlamıştır. *Mısralar*'da yer alan şiirler Roma rakamlarıyla numaralanmışken *Hüsran Filizleri*'nde her birine birer başlık verilmiş, şiirlerde ve sıralamada bazı değişiklikler yapılmıştır. *Hüsran Filizleri*, daha sonra Silay'ın toplu şiirlerine de isim vermiştir (2000). Bu kitapta yer alan şiirleri ilginç kılan husus ise sayfa altlarında yer alan aforizmalardır.

Hüsran Filizleri'nde 46 adet şiir bulunmaktadır. Tek bir sayfaya sığabilecek uzunlukta olan bu şiirlerin – sonucusu hariç olmak üzere – her birisinin yer aldığı sayfanın alt kısmında bir aforizmaya yer verilmiştir. Şiir metinleri ile aforizmalar arasında genellikle yarım sayfalık bir boşluk bulunmaktadır. Şair, aforizmaları gözle görülür bir şekilde şiir metinlerinden ayırarak bunların farklı birer form olduklarını göstermek ister gibidir. Aforizma kullanımının birkaç şiirle sınırlı kalmayıp şiir kitabının bütününe yayılması, bu kullanımın bilinçli bir tasarruf olduğuna işaret eder. Silay, adeta "yatağını arayan sel" (Meriç 152) misali bir yenilik arayışı içerisinde. Aforizma cümleleri nesir olarak kabul edilirse, Silay'ın nazımla nesri – sayfa içindeki küçük mesafeyi de göz ardı etmeden – bir arada kullandığı söylenebilir.

Nazım ve nesir veya benzer bir ifadeyle şiir ve düzyazı, edebî eserlerde imkânları, ilgili konu ve muhtevaya uygunlukları bakımlarından farklılıklar arz eden iki temel ifade şeklini temsil eder. Zaman zaman nazımın nesirleştiği, bazı yazar ve şairlerin bu iki ifade biçimini tek bir eserde kullanabildiği, yine bu iki farklı yolun izdivacından meydana gelen mensur şiir gibi türlerin etki sahası bulunduğu bilinen bir husustur. Nesir daha çok fikrin emrindeyken şiir veya şiirsel

³ Eserin ilk baskısında 361 adet aforizma bulunur. Daha sonra Cenab Şahabeddin'e ait bir defterde bulunan numaralandırılmış notların eklenmesiyle birlikte bu sayı 1860'ı bulmuştur.

⁴ Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın 1961-1962 yıllarında *Vatan* gazetesindeki "Daha" adlı köşesinde, haftada bir gündelik hayata ve olaylara dair kaleme aldığı aforizmaları Erol Gökşen tarafından derlenmiştir.

ifade herkeste aynı his ve düşünceyi uyandıracak kısır söyleyişin zıddında yer alan, farklı anlamlara kapı açan imajları yüklenebilen ve bunları çoğaltabilen bir ifade biçimidir (Samsakçı 2711). Şiirin bir diğer özelliği de kelimeleri kuyumcu titizliğiyle seçmesi, az sözle çok şey anlatabilmesidir. Manzum hikâyeye niteliği taşıyan mesneviler bir kenara bırakılırsa gerek klâsik şiir geleneğimizde gerekse modern Türk şiirinde şiir metinleri, düzyazı metinlerine kıyasla daha kısa, belli veya belirsiz bir şekle bağlı kalınarak meydana getirilmiştir. Bu noktada aforizma formuyla şiirsel ifade "az sözle çok şey anlatma" noktasında birleşmektedir. Sılay'ın hem şiirleriyle hem de sayfa altlarında yer alan aforizmalarla okuyucularda iki yönlü bir etki uyandırmak istediği anlaşılmaktadır.

*Hüsran Filizleri'*nde yer alan aforizmalar ve bu aforizmaların buldukları sayfada yer alan şiirlerin başlıkları (parantez içlerinde), kronolojik olarak aşağıdaki gibidir:

Aşksız insan dünya nimetleri içinde dolaşan bir robotodur. (Tehassür)

Ümit, aczin tutunduğu bir istimdat telidir. (Kahır)

Muvaffakiyet, kendimize inanmakla mümkündür. (İnanç)

Zavallı vücudum, nehri aşmak için köprüden geçecektir. (İçimdeki Hareket)

Hayal, hakikat bahçesi çiçeklerinin rayihasıdır. (Hülya ve Aşk)

İkimizin baş başa oluşumuz saadetin sembolüdür. (Sen)

Zafer mukabil hakkı çiğnemektir. (Hulâsa)

Hürriyet şuuru duymaktır. (Kahır)

Doğruluk, insanî kıymetin mihengidir. (Izdırap)

Fert kendinden mesuldür. (Faziletsiz Hayat!)

Sanatkâr için beşerî kıymetler gülünçtür. (Karar)

Şahsî tesirlerdir ki, anarşiye mani olurlar. (Tahayyül)

En büyük ahlâkçı hürriyettir. (Bu Bir Rüyadır)

Her şey insan içindir. (Beni Anlatan Şiir)

Dalginları tetkik ediniz! (Şair)

İçimdeki dünyaya mezar dar gelir. (Mücessem Ruh)

Muhayyile genişledikçe hakikat daralır. (Hayalin Aczi)

Şu içinde bulunduğum hâl, dün istikbaldi, yarın mazi olacaktır. (Ömrün Akışı)

Vücudumuz bir gün, aynı şekli ve tamamılığı ile, sağ kalan dostlarımız tarafından toprak içine gömülecek ve terkedilecektir. (Ruhun Ölümü)

Vücudun her meylî tabiat iktizasıdır. (Günah)

İnsanlar; kıskançlığın tesiri altında kurdukları âdetlerle hayatı azap ve hüsran hâline sokmuşlardır. (İnsan Geceleri)

Ruh diye bir mefhum tanındıkça, mezar hayatın sonu sayılamaz. (Vücutun Kaderi)

Sır içinde bulunan insanlığın Allah esrarına inanması tuhaftır. (Meçhul)

"Sevgilimden nefret ediyorum" cümlesi, kulağımıza ilk defa çarpmış değildir. (Tanıdık Tesirleri)

Aynı tabîî şeraite bağlı kimselerin aczi, umumi saadete açılan birer hendektir. (Faydaları Bulamamak)

Hayatı ayrı ayrı anlayanların hepsi bir kafa ve vücut taşı. (Maddiyat ve Maneviyat)

Son sözü, "ben hayattan memnundum" olan insanları dünyadan çekip alan nedir? (İki Nokta)

Din terbiyesinde doğruluk prensibi şayanı dikkattir. (Dinler)

Hiç konuşmadan sevdiğimiz ve nefret ettiğimiz insanlar vardır. (Konuşmalar)

Dünler hatırlandıkça hayat uzar. (Dünler)

Şahsî bir hayat anlayışı olmayan kimse, fırtınalı bir denizde dümensiz bir gemi mevkiindedir. (Kundaktan Sonra)

Aşk hayatın gayesidir. (Aşksız Hayat)

Birçok şeyler bilmek, hiçbir şey bilmemekten acıdır. (Bilmek)

Fayda ana duygusundan üstündür. (Fayda)

Kadın kendini ya dile veya paraya teslim eder. (Evlenmek)

Ölümü ne kadar uzakta sanırsınız. (Mukadderat)

Sabah ışıkları doğarken, kuşların müjdeler temenni eden cıvıltılarında nasibi olmayanlar vardır. (Sevgilisizler)

O şekilde yaratıldığımız için bedbahtız ki; en mahrem ihtiyacımızı başkasında tatmin edeceğiz. (Arzular Peşinde)

Âdet bir alışmadır. Ve alışılmayacak hiçbir şey yoktur. (Âdet)

Bir gün karşımıza birisi çıkar. Artık saadet veya felâketimiz onun tercihine bağlanır. (Müstakbel Sevgililer)

Musiki, şiir ve aşka yükselemeyen ruh, bütün maddi imkânlarına rağmen eşyanın kıvrımlarında dolaşip sürünecektir. (Aşk, Şiir, Musiki)

Hayatımızın üçte biri ölümdür. Tuftadır ki, bunu garip bulmayız. (Uyku)

Yaşayışımızda memnuniyet bulamayız. Bu, hayal ve tasavvur içinde bunalmaktır. (Aranmak)

Tabiatın gayesi bizi tatmin etmektir. (Hayat)

Cinsîecessüs tabîî tecellinin iktizasıdır. (Şehvet) (Silay 119-163).

Şiir metinlerinin altında aforizma kullanmak düşüncesi başlı başına ilgi çekiciyken aforizmaların söz konusu şiirlerle olan tematik bağlantısı, bunları daha cazibedar hâle getirmiştir. *Hüsran Filizleri*'ndeki aforizmalar, genellikle şiirde bahsi geçen konuyla ilgili yorum veya tanımları içermektedir. Örneğin "Kahr" şiirini ele alalım:

Ey uzak isteklere hasret çeken ihtiras!
Ey nasibin dışına fırlatılan vücudum.
Bütün kahırlarıma isyan eden bir nida:
Ben ey! Mevcudum.

İhatamın eliyle hakka bir temas
İçinde bulunduğum hâlin ye'si
Kurtulmak ve sıyrılmak anın içinde
Duymak ümitten gelen bir sesi (Sılay 120).

Yukarıdaki şiirde şiirsel öznenin derin bir kedere ve üzüntüye boğulduğu, bu duruma karşı isyankâr bir tutum sergilediği, içinde bulunduğu ümitsizlikten ise ümitten gelen sesi duyarak kurtulup sıyrılabileceği söylenebilir. Bu şiirin bulunduğu sayfanın altında yer alan aforizma ise ümit duygusunu tanımlar: "Ümit, aczin tutunduğu bir istimdat telidir" (Sılay 120).

"Ömrün Akışı" şiirinde de muhtevayla sayfa altında yer alan aforizma arasında bir uyum söz konusudur. Şiir şu şekildedir:

Ey güzel günlerden unutulmuş bir gramofon iğnesi!
Ey bir daha gelmesi mümkün olmayan günler!
Meçhul idraklere doğru her an birer adım,
Ey yarınlar ve dünler!

Tahta aralığında kalmış bir konfeti kâğıdı,
Ey bu kâğıdın hatırlattığı eğlenceler!
Işık değişmesi hâlinde ömrün akışı;
Ey gündüzler ve geceler! (Sılay 136).

Şiirde ömür sermayesini tüketen insanın içinde bulunduğu zaman ve akış söz konusu edilmektedir. Gündüzler geceleri kovalarken insan her geçen gün geleceğe bir adım daha yaklaşmakta, arkasında gelmesi artık mümkün olmayan ve geçmiş olarak telakki edilen anları biriktirmektedir. Geçmiş, artık yalnızca hatırası olan eşyalar vasıtasıyla hatırlanabilen bir zaman dilimidir. Şiirin bulunduğu sayfanın altında yer alan aforizma ise, insanın içinde bulunduğu zaman akışının öğelerine gönderme yapan çarpıcı bir cümledir:

"Şu içinde bulunduğum hâl, dün istikbaldi, yarın mazi olacaktır" (Sılay 136).

"Bilmek" şiiri, şiirde anlatılanlarla sayfanın altında yer alan aforizma arasındaki uyuma işaret eden bir diğer örnektir.

Düşünmenin okumaktan fazla faydası
Maksadı fiilde bulmak,
Yaşamının hareket olduğu...
Konuşmayı ihtiyarlığa bırakmak

Kitap bilmeyenlerin kitaba geçen hayatı,
Okumanın en kolay iş olduğunu bilmek.
Saçların dökülmesinde gurur,
"Ben biliyorum" demek (!) (Sılay 151).

Şiir bilgiye sahip olma üzerine kurulmuştur. Düşünmek, okumak, konuşmak, ihtiyarlık, tecrübe, birikim vs. gibi hususlar şiirde üzerinde durulan noktalardır. Sayfa altında yer alan aforizma ise bilginin beraberinde getirdiği entelektüel çileye işaret eder: "Birçok şeyler bilmek, hiçbir şey bilmemekten acıdır" (Sılay 151).

Cevaplanması gereken sorulardan biri, Sılay'ı böyle bir yöntem kullanmaya iten sürecin nasıl işlediği, 1937 öncesinde şiirimizde metin altı veya sayfa altı aforizma kullanımının mevcut olup olmadığıdır. Tespit edebildiğimiz kadarıyla *Hüsran Filizleri*'nden önce edebiyatımızda benzer bir yöntemi deneyen başka bir şair yoktur; üstelik Sılay bunu şiir kitabının bütününe yansıtacak şekilde kullanmıştır. Aforizmanın edebiyatımızdaki yeri, Batı'dakine benzer kullanımların ancak 20. yüzyıl itibarıyla kendisini göstermesi gibi hususlar da hatırdan uzak tutulmaması gereken noktalardır.

Celâl Sılay'ın önce şiiri yazıp akabinde şiire uygun aforizmayı mı kaleme aldığı yoksa önce aforizmayı üretilip daha sonrasında ilgiyi aforizmayı çıkış noktası kabul ederek şiiri mi meydana getirdiği sorusuna net bir cevap vermek mümkün değildir. Sılay'ın edebî kimliğini oluşturan yönünün şairliği olduğu, edebî hayatı boyunca 17 adet şiir kitabı neşrettiği, buna mukabil *Hüsran Filizleri* dışında müstakil aforizmalarının olmayışı hesaba katılırsa şiirleri daha önce kaleme alması yakın ihtimal olarak gözükmektedir. Akla gelen bir diğer soru aforizmaların Celâl Sılay'a mı ait olduğudur. Aforizmaların çeviri veya alıntı yoluyla iktibas edilmesi ihtimaller arasındadır; fakat aforizmaların yanında bu hususa dair herhangi bir ibare veya not bulunmamaktadır. Aksi ispat edilmediği sürece bu aforizmalar Sılay'ın kendi ürünleri olarak değerlendirilmelidir.

Aforizma formunun felsefeyle ilişkisi ve Batı'da aforizma denince ilk akla gelen Nietzsche, Schopenhauer, Hegel gibi isimlerin filozof oluşu, Celâl Sılay'ın felsefeye olan yatkınlığını ve ilgisini hatıra getirmektedir. Bilindiği üzere Sılay

İstanbul'a geldiğinde İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde dinleyici olarak felsefe derslerini takip etmiştir. Cemil Meriç'in aktardığı anekdotlar, felsefeye ilgisi olan Sılay'ın bu konuda uzmanlığı olan Mustafa Şekip Tunç ve Hilmi Ziya Ülken gibi isimlerle yakın dostluğu olduğuna, edebî mahfillerde felsefenin sürekli bahis konusu edildiğine işaret eder. Doğan Hızlan, "varoluşu kavrayabilmek için sürekli onunla ilgili sorular soran, çoğu zaman da cevabı bulunmayan şiirlerinde" Bergson'un sezgici anlayışını bulmanın mümkün olduğuna dikkat çeker (21). Fevzi Halıcı ise onun şiirinde "düşüncenin ve felsefî görüşün ağır bastığı" üzerinde durur (Gökşen 104). Bütün bu ayrıntılar, Sılay'ın aforizma kullanımında, yapmış olduğu Batı kaynaklı felsefî okumaların rolü olabileceğini düşündürmektedir. İhtimallerden biri de Batı'da benzer bir yöntemi kullanan başka bir şairin mevcudiyetidir. Sılay, sayfa altı aforizma kullanımını görmüş ve esinlenme yoluyla Türk şiirine tatbik etmek istemiş olabilir. Yaptığımız araştırmalar neticesinde Sılay'ın *Hüsran Filizleri*'ndeki kullanımına benzer bir yöntemi tercih eden Batı menşeli bir şaire rastlayamadık. Ancak bu husustaki bulgular yeni araştırmalar ve incelemelerle genişletilmeye müsaittir.

Celâl Sılay, sistematik bir poetika sahibi olmasa da hem şiir kaleme alan hem de şiirin nasıl yazılması gerektiği üzerine kafa yoran sayılı isimlerdendir. *Ebedî Renkler* kitabının başında yer alan "Bence Şiir" adlı yazı başta olmak üzere Sılay'ın çeşitli yazılarında şiirin ne olduğu/nasıl olması gerektiği hususundaki görüşlerini bulmak mümkündür. Şiiri "güzelliklerin tasavvurumuz ile birleşerek muhayyilede fikir ile yoğrulduktan sonra hissin süzgecinden musikileşerek sızması" (88) şeklinde tanımlayan Sılay, tabiattaki sesleri ve renkleri şiirin kaynağı olarak görmüştür.

Şiirin belli bir formunun olmasını şart koşan, iyi şiirin nasıl örüleceği üzerine düşünüp eleştirel yazılar kaleme alan (Gökşen 111) bir şair olarak Celâl Sılay'ın arayış içinde olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu arayışın tezahürlerinden biri de şiir metinlerinin yer aldığı sayfa altlarında aforizma kullanmak olmuştur. Sılay'ın 1937'den sonra kaleme aldığı şiirlerinde benzer bir kullanıma rastlanmaz. *Hüsran Filizleri*'nde aforizma kullanımını deneyen şairin bu yöntemden tatmin olmadığı veya beklediği olumlu tepkileri almadığı düşünülebilir. Nitekim bu yol başkaları tarafından da tercih edilmemiş, modern Türk şiirinde benzer bir aforizma kullanımı yaygınlık kazanmamıştır.

SONUÇ

Celâl Sılay, 1930 ve 1940'lı yıllarda şair kimliğiyle öne çıkan, kendisini sanat-edebiyat camiasına kabul ettiren bir isim olarak bilinmektedir. Daha sonraki yıllarda popülerliğini kaybetmiş, edebiyat tarihi ve antolojilerde ismi sık geçmeyen, ihmal edilen bir şair hâline gelmiştir.

Celâl Sılay, *Hüsran Filizleri* adlı şiir kitabında edebiyatımızda daha önce denenmemiş bir yolu tercih etmiş, şiir metinlerinin yer aldığı sayfa altlarında aforizma kullanmıştır. *Hüsran Filizleri*'ndeki 46 adet şiirin sonuncusu hariç

her birinde bu kullanımı görmek mümkündür. Şiir metinleri çoğunlukla yarım sayfaya sığacak uzunluktadır. Şiir metinleriyle sayfa altında yer alan aforizma arasında yaklaşık yarım sayfalık bir boşluk bırakan şair, aforizmaların ayrı birer form olduklarına dikkat çekmek istemiş, okuyuculara bu kullanımın bilinçli bir tercihin ürünü olduğunu açıkça göstermiştir. Kısa, öz ve çarpıcı ifadelerden örülü aforizmalar, genellikle buldukları sayfada yer alan şiirde bahsi geçen konuyla ilgili yorum veya tanımları içerir. Şiir metninin altında aforizma kullanmak düşüncesi başlı başına ilgi çekiciyken aforizmaların söz konusu şiirlerle olan tematik bağlantısı, bu aforizmaları daha cazibedar hâle getirmiştir.

Celâl Sılay'ın "yatağını arayan sel" misali bir arayış içinde olduğu, bu arayışın tezahürlerinden biri olarak şiir metninin altında aforizma kullanma yoluna gittiği anlaşılmaktadır. *Hüsran Filizleri*'ni 1937'de neşreden şairin 1970'li yılların başına kadar devam eden edebî hayatında benzer bir aforizma kullanımına rastlanmaz. Sılay'ın tutmuş olduğu yoldan tatmin olmadığı veya sanat-edebiyat camiasından beklediği olumlu tepkileri almadığı düşünülebilir. Nitekim bu yöntem başka şairler tarafından da denenmemiş, modern Türk şiirinde benzer bir aforizma kullanımı yaygınlık kazanmamıştır. Celâl Sılay'ın girişimi, Türk şiirinde hem içeriğe hem de şekle etkisi olan bir yöntem arayışı olarak değerlendirilmelidir. Bu girişim başka şairler tarafından benimsenmemiş, zaman içinde unutulmuştur.

KAYNAKÇA

- Alvan, Türkan. "Klasik Türk Şiirinde İcâz'a Dair Tespitler Teklifler." *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, s. 33, 2015, ss. 135-164.
- Anar, Turgay. *Mekândan Taşan Edebiyat: Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri*. Kapı Yayınları, 2012.
- Ay, Taner. *Edebiyatımızda Unutulanlar ve Kaybedenler 2*. Ötüken Neşriyat, 2023.
- Ayverdi, İlhan. *Misalli Büyük Türkçe Sözlük: Kubbealtı Lugatı*. Kubbealtı Neşriyat, 2006.
- Cenab Şahabeddin. *Tiryaki Sözleri*. Hazırlayan Orhan Fuad Köprülü ve Reyan Erben, *Tercüman Gazetesi*, 1978.
- Cevizci, Ahmet. *Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayınları, 2005.
- Dağlarca, Fazıl Hüsnü. *Karşıdüşünce: Vatan Gazetesi Yazıları 1961-1962*. Hazırlayan Erol Gökşen, Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Gökşen, Erol. "Bir Şair Olarak Celâl Sılay'ın Şiir Üzerine Görüşleri." *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, c. 8, s. 22, 2020, ss. 100-113.
- Hızlan, Doğan. "Meğerki Rastgele." *Celâl Sılay Hüsrân Filizleri Toplu Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, 2000, ss. 15-23.
- Huyugüzel, Ö. Faruk. *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. Dergâh Yayınları, 2018.
- Karaalioğlu, Seyit Kemal. *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*. İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1983.
- Karataş, Turan. *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. Akçağ Yayınları, 2004.
- Kerimoğlu, Caner. "Hakan Günday Romanlarında Aforizmalar." *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, c. 5, s. 1, 2010, ss. 1147-1166.
- Kırımlı, Bilal. *Celâl Sılay Hayatı-Sanatı-Eserleri-Sanatı-Fikirleri*. Ra Kitabevi, 2007.
- Kurt, Çağrı. *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Aforizmalar*. Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2022.
- Meriç, Cemil. *Bu Ülke*. İletişim Yayınları, 2005.
- Özden, Akil Muhtar. *Aforizma: 1877-1949 Vecizeleri*. Hazırlayan A.S. Ünver vd., İstanbul Üniversitesi Tıp Tarihi Enstitüsü, 1949.
- Samsakçı, Mehmet. "Şiir Nesir Olmayan Söz Müdür? Nazım-Nesir Farkı, Şiirde Nesirleşme ve Mensur Şiiri İmkânı Üzerine." *Turkish Studies – International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, c. 7, s. 4, 2012, ss. 2709-2724.

Saraç, M. A. Yekta. "Îcâz." *İslâm Ansiklopedisi*, 21. cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000, ss. 392-393.

Sılay, Celâl. *Hüsran Filizleri Toplu Şiirler*. Hazırlayan Doğan Hızlan; İhsan Yılmaz, Yapı Kredi Yayınları, 2000.

Tahirü'l-Mevlevi. *Edebiyat Lugatı*. Hazırlayan Kemal Edip Kürkçüoğlu, Enderun Kitabevi, 1973.

Tietze, Andreas. *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı*, c. 1, Simurg Yayınları, 2002.

Yağar, Ali Sait: "Aforizma Yazarı Olarak Midhat Cemal Kuntay." *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, s. 8, 2016, ss. 281-295.

TRANSGRESİF KURGUDA BEDEN

THE BODY IN TRANSGRESSIVE FICTION



Demet YILMAZ

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Doktora Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı, Isparta, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-0295-142X

E-mail: demetyilmaz068@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 08.01.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 08.03.2024

Kaynak Gösterim / Citation:
Yılmaz, Demet
(2024). "Transgresif Kurguda Beden", Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları. 16/31, 073-102.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.558>

Öz

Farklı dünya algıları etrafında günahın kaynağı olarak tabulaştırılan, bir makine, bir araç olarak şekillendirilip sunulan beden, modern ve sonrası dönemde kendi özgünlüğü içerisinde alınılmaya başlanır. (Post)Modern dönemin hayatı ve insanı algılayış ve yaşayış tarzını yansıtan transgresif yazının da kendine özgü bir beden algısı bulunmaktadır. Sonuçta marjinal söylemin bir dalı olan transgresif kurgu, hayat tarzlarıyla ilgilidir. Bilgiye diyalektik akıl yürütmeye değil deneyimle ulaşmanın sınır aşma düşüncesinin altında yatan fikir olduğu göz önünde bulundurulursa transgresif kurgu ile beden bilginin ulaşmak için bir alan hâline geldiği görülecektir. Adem ve Havva'nın dolayısıyla insanlığın ilk günahının transgresyona verilen ilk örnek olması ve bedeni ön plana çıkarması, bu çalışmanın dayanak merkezlerinden birini oluşturmaktadır. Bu yazıda, transgresif kurguyu tanımlama çabasından çok beden yıkımının karşısındaki görünümü, sosyal hayattaki konumu, kontrol altındaki durumu, arzulanarak ya da kurgulanarak nesne hâline getirilmesi, dile yansımaları biçimleri metin odaklı yaklaşımla ele alınmaktadır. Bu çalışma, transgresif kurguyu yeraltı edebiyatından ayırma çabası olarak da okunmaya açıktır.

Anahtar Kelimeler: Beden, transgresif kurgu, modern Türk edebiyatı, roman.

Abstract

The body, which is tabooed as the source of sin and shaped and presented as a machine, a tool, around different world perceptions, begins to be perceived in its own uniqueness in the modern and post-modern period. Transgressive writing, which reflects the (post)modern era's perception and lifestyle of life and people, also has its own unique body perception. After all, transgressive fiction, which is a branch of marginal discourse, is about lifestyles. Considering that reaching knowledge through experience rather than through dialectical reasoning is the underlying idea of crossing borders, it will be seen that the body has become a field for reaching knowledge with transgressive fiction. The fact that *the original sin* of Adam and Eve, and therefore humanity, is the first example of transgression and brings the body to the fore, constitutes one of the main centers of this study. In this article, rather than trying to define transgressive fiction, the appearance of the body in the face of destruction, its position in social life, its situation under control, its turning into an object by desire or fiction, and the ways it is reflected in the language are discussed with a text-oriented approach. This study can also be read as an effort to separate transgressive fiction from underground literature.

Keywords: Body, transgressive fiction, modern Turkish literature, novel.

Extended Summary

In the periods before and after modernism, which were shaped by different worlds of perception, the body was interpreted and presented according to the systems of the dominant ideologies of the time. According to different stages of history, the body has become a taboo, examined for the sake of the advancement of science and presented as a product for spectacle. In the modern and post-modern period, the body maintains its subject and/or object position with an increasing or decreasing value in all areas of life, from scientific field to the social sphere, from ruling powers to opposing borders.

The image of the body, which changes in many areas from era to culture, from its perception to its reflection, in scientific research and daily life, is also reflected in art and literature. Considering the changes and transformations that literature has undergone in time and space, it can be concluded that body perception will exhibit different appearances in different genres. The subject-body identity of the twentieth century is replaced by the object-body in (post)modern society. The perception that the body is a machine that can be disassembled and reassembled, a showcase mannequin that can be displayed in different poses from different angles, and an advertising product that can be marketed, is gaining strength. This change in perspective as a result of noticing the body also affects the work done on and for the body.

The body exists not only with its essential shell but also with the references on which designs created by subjective logics that can change according to culture and time are based (Corbin, Courtine and Vigarello 11). These designs and references can not be considered separately from the ways in which people and societies perceive and live life in the modern and post-modern periods (Gelis 23). It is possible to find the body view of people living in the (post)modern world in transgressive literature. In this study, the phenomenon of the body, which is opened, emptied and filled, diminished and multiplied in a wide range of fields, from scientific fields to arts, will be approached from the perspective of transgressive writing.

Transgressive fiction, which includes the act of crossing and violating the border as a meaning, is about characters who feel excluded from social values and the established order, and sometimes create this exclusion themselves, resorting to illegal or marginal ways to break this stuckness. Transgressive fiction includes criticisms of dominant ideologies such as modernism, postmodernism and capitalism, which distance people from their nature by constantly changing the perception of life and lifestyle, all kinds of manipulation techniques they use, and the mass media and technological products that serve this purpose. The rebellion of transgressive literature is especially directed against the capitalist system and structure and the consumer human type it creates. Transgressive literature, with its language and critical fiction that wanders on the borders of

schizophrenia and fantasy, focuses on narrative characters lost in the depths of the possibilities offered by (post)modernism, capitalism and technology. These narrative characters have lost their way in the dystopian reflections of society in the near and/or distant future and are on the verge of brutality and madness. The atmosphere established by transgressive literature on uncertainty and uncanniness is among its distinctive features. Transgressive fiction is not aimed at general audiences. Considering that the terms transgressive fiction and underground literature are used interchangeably and/or together, it will be noticed that a clear distinction has not yet been made between these two genres, which have very similar characteristics, in modern Turkish literature.

Michael Silverblatt, based on Michel Foucault, says that reaching knowledge no longer through dialectical reasoning but through experience is the underlying idea of transgressive thought. With transgressive fiction, the body becomes a place for the possibility of accessing information. The fact that *the original sin* of Adam and Eve, and therefore humanity, is the first example of transgression and brings the body to the fore, constitutes one of the main centers of this study.

6. And the woman saw that the tree was good to eat, and fair to the eyes, and delightful to behold: and she took of the fruit thereof, and did eat, and gave to her husband, who did eat. 7. And the eyes of them both were opened: and when they perceived themselves to be naked, they sewed together fig leaves, and made themselves aprons (*The Holy Bible* 5).

The work was created based on the fact that the first action that crosses borders is connected with the body. The main focus of the study will be the questions of how transgressive fiction approaches the body on the textual level, in what ways it perceives the body and how it presents it. In this article, the characteristics of transgressive fiction will be mentioned, as appropriate, through transgressive novels that place the body in perspective, even to a certain extent.

In the first part of the article, the appearance of the body in social life, the ways of perceiving, representing and interpreting the body will be briefly examined, and in the second part of the article, transgressive fiction will be focused on. The situation of transgressive fiction in modern Turkish literature will take its place in the theoretical background of the study. In the last part, the perception of the body in novels included in transgressive literature in modern Turkish literature will be examined. This article, which is expected to contribute to the abandonment of the idea that underground literature is an umbrella term covering other genres with a marginal discourse, also aims to determine the place of transgressive fiction within the marginal discourse and to lay the groundwork for subsequent studies.

GİRİŞ

Tarihin farklı evrelerinde kimi zaman bir tabu olan, kimi zaman bilimin ilerlemesi adına incelenen, kimi zaman seyirlik bir ürün olarak sunulan beden, modern ve sonrası dönemde bilimsel çalışmalardan toplumsal hayata, iktidar erklerinden muhalif sınırlara kadar hayatın tüm alanında özne ve/veya nesne konumunu artan veya azalan bir değerle korumaktadır. Bu çalışmada tıptan spora, resimden sinemaya, heykele, mimariye geniş bir yelpazede içi açılan, boşaltılıp doldurulan, eksiltilip çoğaltılan beden olgusuna transgresif yazının bakış açısından yaklaşılacaktır.

Bilimsel araştırmaların ve gündelik hayatın içinde çağdan çağa, kültürden kültüre algılanışından yansıtılmasına kadar birçok alanda değişen bedenin görüntüsü sanat ve edebiyatta da karşılığını bulur. Edebiyatın zaman ve mekân düzleminde geçirdiği değişim ve dönüşümler göz önünde bulundurularak beden algısının farklı türlerde farklı görünüşler sergileyeceği yargısına ulaşılabilir. Yirminci yüzyılın özne-beden kimliği, (post)modern toplumda yerini nesne-bedene bırakır. Bedenin parçalanıp tekrar birleştirilme imkânı olan bir makine, farklı açılardan farklı pozlarla teşhir edilebilen bir vitrin mankeni, pazarlanabilecek bir reklam ürünü olduğu algısı giderek kuvvet kazanmaktadır. (Post)Modern dünyayı ve bu dünyanın mimarı olan insanı, eleştirel bir boyutla kaygan bir zemin ve tekinsiz bir atmosferde yansıtan transgresyonel yazın, modern Türk edebiyatında yeraltı edebiyatından ayrışmamış görünmektedir.

Yazının ilk bölümünde bedenin sosyal hayattaki görüntüsü, bedeni algılama, temsil etme ve yorumlama biçimleri kısaca incelenecek, ikinci bölümünde transgresif kurgu üzerinde durulacaktır. Transgresif kurgunun modern Türk edebiyatındaki durumu çalışmanın teorik arka planında yerini alacaktır. Son kısımda ise modern Türk edebiyatında transgresif edebiyata dâhil edilen *Kinyas ve Kayra*, *Aldırılan Çocuklar Örgütü* ile *Gecedegiden* romanlarındaki beden algısı incelenecektir. Bu metinlerin transgresif yazın altında incelenmesinin sebepleri başka bir çalışmanın konusu olmakla birlikte romanların beden algısına sahip olup olmaması bu yazıya dâhil edilmelerinin esas ölçütünü oluşturmaktadır.

Yeraltı edebiyatının marjinal bir söyleme sahip diğer türleri kapsayan bir şemsiye terim olduğu düşüncesinin terk edilmesine de katkı sunması beklenen bu yazıyla transgresif kurgunun marjinal söylem içerisindeki yerinin belirlenmesi ve sonraki çalışmalara zemin oluşturması da amaçlanmaktadır.

1. BEDEN KAVRAMI

Birbirinden farklı algı dünyaları tarafından şekillenen Antik Yunan'dan Orta Çağ'a, Rönesans'tan modern dünya ve sonrasına uzanan dönemlerde beden, zamana ait baskın ideolojilerin sistemlerine göre yorumlanır ve sunulur. Antik Yunan'da teşhir edilen erkek bedeni, sahip olunan vakarın onaylanması anlamına gelirken (Sennet 26) insanın yapıp etmelerinde dinin asıl rol oynadığı

Orta Çağ'da bedenin "ayıp" yerleri, Tanrı'nın onayına göre, hiyerarşik bir sıralama ile belirlenir (Corbin, Courtine ve Vigarello 11). On yedinci yüzyılın mekanik anlayışına göre beden "yaylarını kendi kendine kuran bir makine(...), sürekli devinimin canlı bir imgesi"yken (La Mettrie 37) yirminci yüzyıl, bedeni bilinçdışına bağlar, daha sonra özneye bitişir ve üçüncü aşamada kültürün toplumsal formlarının arasında sayarak onu teorik alanda keşfeder (Courtin 9-10). Bedeni fark etmenin bir sonucu olarak ona bakışta yaşanan bu değişim, beden üzerine ve beden için yapılan çalışmaları da etkiler.

Eski Rejim'in şekillendirdiği "ruhun iğrenç giysisi" (Gelis 22), günahın asıl kaynağı imgesinin de göz ardı edilemeyecek etkisiyle insanlık tarihinin büyük bölümünde eleştirel düşünceye değer bulunmayan (King 13) beden, on altıncı yüzyıldan itibaren zihniyet değişiminin ortaya çıkardığı algıyla saygınlığına kavuşarak yeni bir bakışın merkezinde konumlandırılır (Gelis 126; 230). Maurice Merleau-Poth'y'nin (225) ifadesiyle yirminci yüzyıl,

"beden" ile "ruh" arasındaki ayırım çizgisini kaldırmıştır ve insan hayatının beden zeminine yaslanmak kaydıyla, yarı tinsel yarı bedensel bir yapıya sahip olduğu kanaatindedir. 19. yüzyılın sonunda pek çok düşünür için beden bir madde parçası, bir mekanizmalar demetiydi. 20. yüzyıl et, yani canlı beden meselesini yeniden gündeme getirmiş ve derinleştirmiştir.

Michel Foucault, bedeni, iktidarın hedefinde olan, onun işleyip şekillendirmesine bağlı bir nesne olarak görürken (Corbin, Courtine ve Vigarello 14-15) bilinçli benin her şeyden önce beden-ben olduğu (Freud 87) önermesinden hareketle Didier Anzieu (126), bilincin ruhsal aygıtın yüzeyi olan deride ortaya çıktığı görüşünden ilerler.

Son yıllarda bedeni konu alan çalışmaların yoğunluk kazanmasında onu genel bir ilginin konusu hâline getiren postmodernizm ve cinsiyetlendirilmiş hâliyle insan bedenine yönelen feminizmin etkisinden söz edilebilir (King 13). Benliğin, itkilerin, arzuların sınırları üzerinde kısıtlayıcı bir tavır benimseyen modernizmden (Vigarello 19) sonra postmodernizm, üniter olarak kurulu bedeni parçalayıp (Çabuklu 44) "sentetik beden"i (Demir 61) oluşturur. Feminizmin bedene yönelmesinde çağlar boyunca dinsel, toplumsal ve siyasal inanç sistemlerinin değer yargılarını "kadın bedeni" üzerinden oluşturmasının etkili olduğu da yadsınmamalıdır.

Beden, asli kabuğuyla olduğu kadar kültüre ve zamana göre değişebilen öznel mantıkların oluşturduğu tasarımların dayandığı referanslarla vardır (Corbin, Courtine ve Vigarello 11). Bu tasarım ve referanslar, modern ve sonrası dönemde de kişilerin ve toplumların hayatı algılayış ve yaşayış tarzlarından ayrı düşünülemez (Gelis 23). (Post)Modern dünyayı yaşayan insanın bedene bakışını ise transgresif yazında bulmak mümkündür.

2. TRANSGRESİF KURGU

1992 yılında üçüncü baskısı gerçekleştirilen *The American Heritage Dictionary of The English Language (7547)* isimli sözlükte transgress fiili "1. [b]ir sınırın ötesine geçmek; aşmak. 2. (Örneğin bir kuralı) İhlal etmek; 1. [b]ir emri ya da kuralı ihlal ederek buna saldırmak, günah. 2. Özellikle azalan bir pay hattı boyunca araziye yayılmak" şeklinde tanımlanır. Aynı sözlükte transgression kelimesine ise "1. [b]ir görevi, emri ya da kuralı ihlal etme. 2. Belirlenen sınırları ya da limitleri aşma. 3. Denizin karada azalan bir pay hattı boyunca yayılması" şeklinde bir tanım getirilir. Bu basımda transgressive sözcüğünün yalnızca sıfat olduğuna değinmekle yetinilirken kelime daha sonraki baskılarda "1. [ö]zellikle sosyal kabul edilebilirliğin/toplumsal uygunluğun bir sınırını ya da limitini aşmak. 2. Veya genellikle şiddet, uyuşturucu kullanımı ve cinsel sapkınlık içeren, toplumsal olarak kabul edilebilir normları ihlal eden davranışların grafik tasvirleriyle [ayrıntılı açıklamalarla] karakterize edilen bir kurgu, film yapımı veya sanat türüne ait veya bunlarla ilgili olan. 3. Veya jeolojik ihlalle ya da bununla ilgili olan" (*The American Heritage Dictionary of The English Language*) şeklindeki tanımlarıyla sözlükteki yerini alır. Her ne kadar kelimenin Türkçe karşılığı ile sınırı aşma, ihlal etme eylemi Friedrich Nietzsche tarafından Apollon ve Dionysos dikotomisi bağlamında ve güç istenci etrafında, George Bataille tarafından şiddet ve erotizm ekseninde, Michel Foucault tarafından sosyal baskı, sınırlama ve kimliğin sınırları gibi noktalarda (Gürses ve Takımcı 193-201) açıklansa da yazın alanında transgresyon ilk kez Michael Silverblatt tarafından kullanılır.

İlknur Gürses ve Dilek Takımcı'nın (191-192) belirttiği gibi, bir durum, eylem ve düşünce olarak sınırı aşmanın, egemen olana karşı muhalif bir tavır barındırdığını kabul etmekle birlikte burada bir ayrıma gidilmelidir. "Marjinal söylem" şemsiye terimi altında incelenebilecek olan türleri ya da içerdikleri niteliklere göre metinleri bir sınıfa dâhil etmeye çalışırken bu başkaldırının yeterli bir ölçüt olmadığına dikkat çekilmelidir. Sonuçta yeraltı edebiyatı, queer edebiyat, erotik edebiyat, kirliliğe gerçekçilik, bizarro kurgu (uçuk yazın) gibi türler de siyasal ve sosyal iktidara düşünsel ve/veya eylemsel düzlem(ler) de karşı çıkış tavrı içerisindedir. Burada konu edilen karşı çıkışın özelliği de ayrıca belirtilmelidir. Gürses ve Takımcı (193) sınırı geçmenin, onu aşmanın, ihlal etmenin her zaman zorlayıcı ya da olumsuz bir güç imgesini akla getirmemesi gerektiğini ifade ederler. Onlara göre sınır/kural/düzen nasıl çoğunlukla rıza ya da meşrulaştırma yolu ile oluşturulursa kuralları bozma ve sınırları geçme anlamında transgresyon da şiddet içeren bir eylem olmak zorunda değildir. Bu bakış açısı her avangard/yenilikçi eylemi, edebiyat ile sınırlandırılırsa metni, transgresif olarak nitelemenin önünü açacaktır. Bu görüşler sınırı aşma/ihlal etme eylemi/düşüncesi ile yazın alanındaki transgresif kurgu arasındaki ilişkiye değinmenin gerekliliğini ortaya koymaktadır. Michael Silverblatt, doğasında gelenekleri hiçe sayma ya da göz ardı etme olan

yazarlar hakkında bir genelleme yapmanın uygun olmadığını kabul etmekle birlikte transgresif metinler üzerine kimi belirlemelerde bulunur. Transgresif anlatılar, basit ve beyan edici cümleleriyle minimalistlere benzemenin yanı sıra cümlelerinin boşluğa ve uyusukluğa açık oluşlarıyla dikkat çeker. Bu cümle yapısı, sıra dışı olaylar karşısında hayret etmemesi için okuru hazırlar. Silverblatt, bu tekniğin William S. Burroughs'dan türetilen "radikal, keskin düzenleme süreçleri"yle geliştirildiğini ifade eder. O, bu süreçlere örnek olarak Kathy Acker ve Dennis Cooper'ın yazım tekniklerini ele alır. Kathy Acker, metnini "tıraşlar"; "edebiyat parçaları", pornografi ve "noire gizem serileri" gibi yabancı unsurları metnine "enjekte ederek" onu sakatla(n)manın metnin kendisi olduğu bir ürüne dönüştürür. Dennis Cooper ise kalıplaşmış düşüncelerin, iddialı sanat anlayışlarının, yetişkin şiddetinin statik, gürültülü, sürükleyici dünyası içinde mücadele eden gençleri ele alır. Silverblatt, bu örneklerden yola çıkarak metin kişilerinin dilin sınırlarından kurtulmaya çalıştıklarını ifade eder. Aynı yazıda Silverblatt, transgresif kurgunun okuru için de bir düşünce geliştirir. Ona göre transgresif kurgu, tehlikeli bir hâle gelebilecek cinsel deneyimi güvenli bir alana, yazın alanına, taşıdığı için çekicidir. Silverblatt'ın bu belirlemelerinden yola çıkarak "sapkın" okurun "katharsis" yaşamak için transgresif kurguya yöneldiği söylenebilir.¹ Silverblatt, yazısında transgresif kurgu ile diğer yazın türleri arasında belirgin bir ayrıma da değinir:

Sahte transgresif kurgu bize sanal bir gerçeklik deneyimi yaşatmak istiyor ancak yazar, deneyimin fantezi unsurunun altını çiziyor. Gerçek transgresif kurgu, fantezi ve mesafeye olan özlemimizi beslemeyecektir. *Amerikan Sapığı*, Anne Rice'in *The Mummy, or Ramses the Damned*'i sado-destanlarından daha "gerçek" değildir; ancak stilizasyonları daha gerçek ve doğrudandır. Rice, arzuyu fanteziye dönüştürür. Transgresif yazar ise daha dürüsttür. Hiçbir arzunun güvenli olmadığını, bütün fantezilerin uydurulma ve bütün sınır aşımalarının üslubun ihlali ve kişisel riskin bir karışımı olduğunu bilir.

Silverblatt'ten yola çıkarak transgresif kurgunun diğer türlerle olan belirgin ayrımı gerçeklikte aranabilir. Söz konusu yazınsal tür, tamamen gerçeği yansıtmayabilir fakat konu edindiği durumları yumuşatmadan; doğrudan ve sert bir şekilde verir. Gerçek olayları birebir aktarmasa da bu olayların gerçeklikten beslendiği, yakın veya uzak gelecekte yaşanabileceği ihtimali okurun gözü önünde, hayatının içindedir.

Rene Chun (49), *The New York Times* için kaleme aldığı "[y]ıkıcı, avangard, kasvetli, pornografik... -ve bu kelimeler birer iltifat" şeklinde başlayan yazısıyla transgresif kurguyu tanımlama denemesine girişir. Kökenini William S. Burroughs ve Marquis de Sade'a götüren Chun, transgresif kurgunun "sapkın cinsel uygulamaları, kentsel şiddeti, uyuşturucu kullanımını ve işlevsiz/yozlaşmış aileleri çarpıcı ayrıntılarla inceleyen, genç yetişkinlere

¹ Burada Eric Marty'nin, Marquis de Sade'in, işlevlerini tersine çevirerek katharsis'i gülünç dönüştürmesi hakkındaki tespitinin hatırlanması yararlı olacaktır. (Ayrıntılı bilgi için bknz: Eric Marty, *Marquis de Sade Yirminci Yüzyılda Neden Ciddiye Alındı?*, Sel Yayıncılık, 2017.)

yönelik kitapları” tanımlamak için kullanıldığını belirtir. Transgresif kurgu üretimlerini ağırlıklı olarak tüketici pazarı açısından değerlendiren Chun (49), toplumun yaşadığı (post)modern bir çağda “kokain çeken ve öfkelenen karakterler” ile transgresif bir “kesit” sunmanın yeterli olmadığını ifade eder:

Ensest, AIDS ve vücut piercingi gibi konuların kibar bir kokteyl sohbeti oluşturduğu gerçek bir dünyada, kurgu tehlikeli bir hâl aldı: Bir adam bacağından arkasından vajina çıkarıyor, Long Island sakatlar için bir gettoya dönüşüyor; genç bir kız mutluluğu ancak intihara meyilli erkek kardeşiyle seks yaparken buluyor (Chun 49).

Crown’un yazı işleri müdürü olan Ann Patty’e göre ise kitle iletişim araçlarının her gün seyirciye/okura sundukları nedeniyle büyük yayınevleri “keskin/sert/çarpıcı” materyallerden geçmişte olduğundan daha az korkmaktadır: “Şunu kabul edelim: Her şeyin mümkün olduğu bir dünyada tehlikeli olmak zordur” (Chun 49). Alıntılanan bu düşünceler, transgresif kurgunun, edebiyat ve sosyolojinin çakıştığı alanda kapsamlı bir araştırmayı beklediğini de göstermektedir. Bu noktada Rene Chun ile konuşan Tom DePietro transgresif kurgunun sosyolojik önemine dikkat çeker: “Tıpkı Beats gibi, özellikle de soyundan geldikleri Burroughs gibi, bu genç yazarlar sanatsal açıdan çok sosyolojik açıdan daha ilgi çekici. Çünkü sonuçta bu kitaplar sanatla ilgili değil; yaşam tarzlarıyla ilgili” (Chun 49).

Eylem ve düşünce olarak transgresyon ve yazınsal alanda transgresif kurgu hakkında Batı edebiyatında ileri sürülen görüşlerden sonra bu yazın türünün Türk edebiyatına yansımalarına geçilmelidir. Bu çalışma için ulaşılan ilk transgresif kurgu tanımı marjinal söylemi hayat tarzı olarak benimsemiş bireylerin² iletişim araçlarından olan bir internet sitesinde yapılır: “Toplumsal değerler ve yerleşik düzen içerisinde kendini dışlanmış hisseden, kimi zaman da bu dışlanmışlığı kendi kendine yaratan karakterlerin, bu kenara sıkışmışlığı kırmak için illegal ya da marjinal yollara başvurmalarını konu alır” (Blackflag). Transgresif kurgu, modern Türk edebiyatında çoğunlukla yeraltı edebiyatı ile ilişkili olarak ele alınmaktadır. Abdullah Şevki (58-59), Vietnam Savaşı etkisiyle Amerika’da ortaya çıkan transgresif kurguyu yeraltı edebiyatı ile ilişkilendirerek açıklar:

Kirli Gerçekçilik’le etkileşim içerilişindeki, yukarıda sözünü ettiğim “Yıkıcı Kurgu/ *Transgressive Fiction*” da önemli bir yeraltı özellikli yazınsal akımdır. *Transgressive Fiction*, başkaldırı, tecavüz, kuralları yıkma, sınırları geçme anlamlarıyla yüklü olarak toplumun tüm değerlerine karşıdır. (...) “*Transgressive Fiction*” akımı yazarlarının öykülerinin karakterleri, akıl hastası, anti-sosyal ve nihilist karakterlerdir. (...) *Transgressive Fiction* genellikle toplumun yerleşik değerleri ve tabuları ile savaşmaktadır. Uyuşturucu, seks, şiddet, aile içi cinsel ilişkiler (*insest*), pedofili ve suç, *Transgressive Fiction* yapıtlarının başlıca konularıdır.

2 “Marjinal söylemi benimsemiş bireyler oldukları” yargısı, bu internet sitesinin sık sık erişime kapatılması ya da kısıtlanması göz önüne alındığında anlam kazanacaktır. Nitekim 05.11.2023, 17.12.2023 tarihlerinde söz konusu internet sitesi erişime kapalı ve/veya siteye erişim kısıtlıdır.

Ozan Marakoğlu ise roman kişilerinin ortak özelliklerini göz önünde bulundurarak yaptığı karşılaştırma sonucunda modern Türk edebiyatında yeraltı edebiyatının transgresif kurguya denk düştüğünü belirtir. "[T]emelde toplumsal değerlerle sorunları olan, mevcut düzenin dışında kalmış, marjinal, suçlu, anti-sosyal, olasıdır ki nihilist kişileri konu edinen metinlerden" (Marakoğlu 48) oluşan transgresif kurgu, Aysu Önen'in ifadesiyle, bazen yeraltı edebiyatı bazen aykırı edebiyat olarak adlandırılan, kural ve ahlak dışı, normları çiğneyen özellikleriyle görünürlük kazanmaktadır. Transgresif edebiyat, "tutucu bir retoriğe sığınmış materyalist batı toplumunun makyajı silindikten sonraki çirkin yüzünü gösterir. Toplumun buyurduğu ve sınırlarını çizdiği insan tipleriyle, ki genellikle tüketicinin farklı sürümleridir bu tipler, insanın içinden gelen yabancı içgüdüsel dürtülerin savaşıdır" (Önen). Önen, bu savaşın genellikle anlatı kişisinin beyninde başlayıp bilinç parçalanmasıyla devam ettiğini ve vahşet senaryolarıyla son bulduğunu belirtir. O, transgresif akımın ilham kaynağını birkaç kuşak yakına, Georges Bataille felsefesine dayandırır. Bataille'in göz imgesinin belirleyiciliğine dikkat çektikten sonra bu felsefenin temelinde yatan düşüncüyü aktarır: "Bataille felsefesine göre, edebi kahramanlara ahlaki sınırlar koymak, yaratıcılığa sınırlar koymaktır. Doğal olarak bu düşünce ölüm, cinsellik, şiddet içeren şehvet temalarını doğurur. Edebiyat ayıp ve aykırı olanı anlatmaya cesaret etmelidir" (Önen). Burada Gökay Durmuş'un (383) zamanla başkalaşma görülebileceğinin notunu düşerek ve postmodern kurgu özelliklerinden de yararlanarak yapmış olduğu yeraltı edebiyatı hakkındaki belirlemelerinin kısmen kirli gerçekçilik yanında transgresif kurguyu da yansıttığı söylenmelidir:

Hayatın bileşenlerinin farklı ve sayısız olduğunu bilen ve yaşamın bir oyundan ibaret olduğunu anlayan yeraltı yazar/şairleri eserlerinin estetik düzlemini de çok katmanlılık üzerine kurarlar. Bu nedenle birbiriyle uyumsuz, doğaçlama gelişen anlatı teknikleri kullanırlar. Metinlerin akışını keserek, gerçek ile halüsinasyonu, isyan ile kabulü, iyilik ve kötülüğü aynı anda işleyen yapılar kurgularlar. Bu yönüyle yeraltı anlatıları biçim bakımından, deneysel arayışların söz konusu ol[du]ğu bir türdür. Bu arayışların bir ucu, öznenin/yeraltı şair ve yazarının, kendi hayat tecrübelerini veya yaşam tarzını açığa vurmasına kadar uzanır.

Yapılan alıntılarda transgresif kurgu ve yeraltı edebiyatı adlandırmalarının birbiri yerine ve/veya birlikte kullanıldığına dikkat çekilmelidir. Bu durum modern Türk edebiyatında birbirine oldukça benzer özellikleri bulunan bu iki tür arasında belirgin bir ayrımın henüz yapılmadığına işaret etmektedir.

Marjinal söylem genel kavramı altında sınıflandırılabilir türlerden biri olan transgresif kurgunun, modern Türk edebiyatı ile sınırlamak şartıyla, yeraltı edebiyatı ile sınır ilişkilerinin çizilememesinde söz konusu metinlerde bulunan karşı oluş unsurunun etkisi yadsınmamalıdır. Siyasi, sosyal, dinî ve ahlâkî her türden egemene muhalif tavrın anlatılardaki görünümünün, bu türlerin birbirinden ayrılması açısından bir başlangıç noktası teşkil edeceği

düşünölmektedir. Transgresif kurgu romanlarında hayat algısını ve yaşama tarzını sürekli bir değışim içine sokarak insanı doğasından uzaklaştıran modernizm, postmodernizm, kapitalizm gibi baskın ideolojilere; bunların kullandığı her türlü yönlendirme tekniklerinin yanı sıra buna hizmet eden kitle iletişim araçlarına ve teknoloji ürünlerine yönelik eleştiriler yoğunluktadır. Transgresyonel edebiyatın karşı çıkışı özellikle kapitalist sistem ve yapıya, bunun meydana getirdiğı tüketici insan tipine yöneliktir. Yıkıcı yazın, şizofreni ve fantazyanın sınırlarında dolaşan dili ve eleştirel kurgusuyla (post)modernizm, kapitalizm ve teknolojinin sunduğı olanakların derinliklerinde kaybolmuş; toplumun yakın ve/veya uzak geleceğindeki distopik yansımalarında yolunu kaybetmiş, vahşetin ve/veya cinnetin eşığindeki anlatı kişilerine odaklanır. Transgresif edebiyatın belirsizlik ve tekinsizlik üzerine kurduğı atmosfer onun belirgin özellikleri arasındaki yerini alır. Transgresif yazının yeraltı edebiyatı olarak sunulmasında onun genel okur kitlesini hedeflememesinin de etkili olduğı göz ardı edilmemelidir (Yılmaz 108-109).

Silverblatt, Foucault'dan hareketle, bilgiye artık diyalektik akıl yürütmeyle değil deneyimle ulaşmanın transgresif düşüncenin altında yatan fikir olduğunu söyler. Transgresif kurgu ile beden, bilgiye ulaşma imkânı için bir alan hâline gelir. Silverblatt, bu düşüncenin yanı sıra transgresif kurgu ile bedene yapılan her türlü saldırının ondan kaçma arzusunu da belirttiğini ifade eder.

Âdem ve Havva'nın dolayısıyla insanlığın *ilk günahının* transgresyona verilen ilk örnek olması (Gürses ve Takımcı 192) ve bedeni ön plana çıkarması, bu çalışmanın dayanak merkezlerinden birini oluşturmaktadır. "Kadın ağacın güzel, meyvesinin yemek için uygun ve bilgelik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına verdi, o da yedi. İkisinin de gözleri açıldı. Çıplak olduklarını anladılar" (*Kutsal Kitap* 4). Sınır aşan ilk eylemin bedenle bağlantılı olmasından yola çıkarak transgresif kurgunun, metin düzleminde, bedene ne şekillerde yaklaştığı, bedeni hangi biçimlerde algılayıp nasıl sunduğı soruları, çalışmanın asıl meselesini oluşturacaktır. Bu yazıda bedeni bakış açısına belirli ölçüde de olsa yerleştiren transgresif romanlar üzerinden yıkıcı kurgunun özelliklerinden yeri geldikçe bahsedilecektir.

3. TRANSGRESİF KURGUDA BEDEN ALGISI

"[B]eden imgesi üslubun şekillendirdiğı biçimsel bütünün unsurlarından biridir sadece; tıpkı mimari, mekân vb gibi, her üslubun benimsediğı görünüş tarzı doğrultusunda yoğunluğunda bir malzemedir" (Arasse 563). Transgrasyonel edebiyat da bedeni aracı kılarak transgresif düşüncüyü aktarır. Yıkıcı kurguya dâhil edilen anlatılarda³ bedenin görüntüsünün incelenmesi bu yazınsal alana bakışı derinleştirecektir.

³ Modern Türk edebiyatında tam anlamıyla transgresif yazına dâhil edilebilecek metinler sınırlıdır. Burada incelenen metinlerin transgresif kurgu özelliklerini çoğunlukla taşıdığı belirtilmelidir.

3.1. Yıkımın Karşısında Beden

Transgresif kurgu unsurlarından olan şiddet, kime ait olduğuna bakmaksızın bedeni nesne konumuna indirger. Şiddete maruz kalan beden, insanlığından soyutlanır. Transgresif edebiyatı ortaya çıkaran toplum dinamiklerinden olan Hıristiyan dünyası, İsa'nın kutsal bedeni kadar yaygın olarak günahkârın bedenini de kabul eder.

Reform karşıtı kilise, dini makamlarda "ruhun o iğrenç giysisi" olan bedene karşı daha ortaçağda uyanan kuşkuyu iyice derinleştirdi. Günahkârın hor görülen bedeni, insanın yoldan çıkması gibi bir tehlike varsa, bunun bedenden geleceğini hiç aralıksız hatırlatırdı. Günah ve korku, beden korkusu, özellikle kadın bedeninin yarattığı korku uyarıcı ya da kınayan nakaratlarda sürekli karşımıza çıkar (Gelis 22).

Transgresif metinlerde yer alan ve öze ya da başkasının bedenine uygulanan şiddetin temelinde yüzyıllarca bilinçdışı aktarımla kuşaktan kuşağa geçen bu düşüncenin olma ihtimali yadsınamaz. İsa'nın acılar içindeki bedeni on dördüncü yüzyıldan on sekizinci yüzyıla dek bir inançlar ve törenler yumağıyla kuşatılır (Gelis 29). Transgresif yazını ortaya çıkaran (post)modern dünyanın sadist-mazoşist ilişkilerinin izlerini "acı çekme üzerine kurulu bu kült[el]" kadar takip etmek mümkündür.

İnanış büyük bir hızla İspanya'ya ve Güney Almanya'ya da yayıldı, heykeltıraşlar ve ressamlar İsa'nın bedenini, onu kırbaçlayan işkencecilerin sadistliğini cümle âleme göstermeyi hedefleyen bir gerçekçilikle çizdiler; ama o capcanlı, cerahatli yaralar, gövdeden, kollardan, bacaklardan oluk oluk boşanan kan, küçük düşürülmüş bir bedenin işkenceye çekilişi, aynı zamanda maraziliğin ne kadar büyük bir zevk verdiğini de ortaya koyuyordu, gizli acıların iyice derinleştirdiği bir zevkti bu (Gelis 35).

Bu sahnelerin yazınsal bir kaynağının olmaması (Gelis 36) da şiddeti, işkenceyi ve sadizmi ortaya çıkaracak zeminin insanın özünde bulunduğunu ortaya koyar. Edebi ve estetik değerler gözetilerek kanonik yapının dışında bırakılan şiddetin, marjinal söylemle metinlere taşınmasının ardından transgresif kurgu, bu şiddeti, uç boyutlarıyla gözler önüne serer.

3.1.1. Özyıkım

Derinin dokuz özgün işlevi arasında Didier Anzieu, daha sonra olumsuz çalışmaya bağlı bir karşıt işlev olarak düşündüğü için çıkardığı, özyıkımı sayar (Sechaud 14-15). Bedene kötü muamele şeklinde tanımlanabilecek özyıkım, doğrudan sanata yansır. Dinî ritüellerin bir parçası olarak ya da varlığını kanıtlamak için kişinin kendi kendine işkence etmesi şeklinde görünürlük kazanır (Michaud 567). Transgresif kurguda ise bedene işkence etmenin amacı varlığın kanıtlanması ve/veya dinî ritüeller değildir. Çeşitli biçimlerde çekilen acı, içinde bulunulan (post)modernist dünyanın bir sonucu olarak bedenin varlığını ortaya koymaya, bilinç düzeyinde algılanmasına yardımcı olmaya

yetmez. Beden, burada varlığını ve önemini yitirir.

Kinyas ve Kayra'nın her iki başkışısı de bedenlerine değersiz bir eşya gözüyle bakarlar. Egzistansiyalist düşüncenin kısmen etkili olduğu bir algı düzlemiyle onlar, hayatta olmanın bir tür zorunluluk olduğunu kabul ederler. Kayra'ya göre "[i]ntihar nefsi müdafaa[dır]. Ama bunu başka birinin yapması çok daha asildi[r]" (Günday 20). Doğum travmasını da yansıtan "[d]oğmak yeterince mucizevî. Başka bir tane daha beklemek aptalca. Ölmek de ikincisi. Bunların arasında da hiçbir şey yok" (Günday 67) ifadesi, onların bedenlerine bakışlarını verir. Bu sebeple onlar, vücutlarını çeşitli şiddet eylemlerinin hedefi hâline getirirler. Kinyas, sarhoş olduğu bir gece çok sıkıldığı için kendisini sekiz kişiye dövdürtür (Günday 36). O, AIDS virüsü taşıyan biriyle cinsel ilişkiye girerek hastalığı memnuniyetle bedenine kabul eder (Günday 192-194). Cinsel ilişki öncesinde ve/veya sonrasında birlikte olduğu kadınlara fiziksel ve/veya ruhsal olarak işkence eden Kayra, bir gece birlikte olduğu kadını değil kendisini döver: "Kemerle sırtıma vuruyordum. Gittikçe sertleşen ve gürültülü olan savurmalarla boynumun bir solundan, bir sağından vuruyordum sırtıma" (Günday 248). Mistik söylemin dört kuralından biri olan "benliği yok etme" (Gelis 76-77), *Kinyas ve Kayra*'da bağlamından farklı bir alana taşınır. Onlar, nefislerini öldürmek, arzularından arınmak adına değil huzura kavuşmak için bedenlerinden binlerce kilometre uzaklıkta olan (Günday 27) zihinlerini öldürmek isterler. Fiziksel ihtiyaçlarının bu hedefe ulaşmada kendilerine engel olması, bedenlerinden nefreti de beraberinde getirir (Günday 93). Düşünmemek, bir anlamda zihinsel ölüme ulaşmak için kendilerine uyguladıkları fiziksel işkence, söylemlerine de yansır: "Yorgunluktan bayılmak istiyordum. Açlıktan kendimi tüketmek istiyordum. Kendimi kesip yemek" (Günday 130). Bu söyleyiş İsa'nın anlatısının transgresif çağı yaşayan birey tarafından sınırlarında gezindiği deliliği/çılgınlığı yansıtmaya amacıyla dönüştürülmesi olarak okunabilir: "Eğer bir kimse bu ekmeği yerse, sonsuza dek yaşayacaktır; ve vereceğim ekmeği, dünya hayatı için, benim etimdir" (*Holy Bible* 1384). Hedefledikleri zihinsel ölüm, kendine acı çektirmenin, bir şekilde kefareti ödemenin, dinî bir ritüeli yerine getirmenin sembolik bir anlatımı değildir. Onların içinde yaşadıkları ve transgresif bir zihniyeti yansıtan dünyada kutsal hiçbir değer yoktur. Başkışışların zihinlerini yok etme hayal ve hedefleri bedensizleşme kavramını akla getirir. Bedensizleşme "Andre Green'in, bedensel duyumlardan ve genel olarak bedenden, yüceltme süreçlerinin temel bir parametresini oluşturan bir uzaklaşmayı tanımlamak için kullandığı bir kavrama gönderme yapmaktadır" (Anzieu 27). Romanın ikinci bölümünde Kayra, zihinsel ölüm hedefine yaklaştıkça bedensizleşme ile birlikte ele alınması uygun olan, "idin dürtüleri ve içgüdüsel hazlar dahil beden ile ben arasında sağlam bir birliğin yitimi" (Anzieu 69) şeklinde tanımlanan kişiliksizleşme durumunu yaşar. Yemek yeme ve cinsel istek gibi iki temel ögeyi kaybeder (Günday 320; 334; 337). Kinyas'ın Kayra'yı terk etmeden önceki durumu ise narsisizm kavramı etrafında açıklanabilir. "Demek ki yükselişimmiş

benim görünmezliğime neden. Demek, zihnimden bir dev yaratmamış beni şeffaf yapan” (Günday 49). Kişinin kendi imgesine abartılı değer yüklemesiyle ortaya çıkan narsisizm, bedensel duygulardan türeyen benlik anlayışından mahrumiyete neden olur. Narsistler, sağlam bir benlik anlayışı geliştiremedikleri için hayatı boş ve anlamsız olarak tecrübe ederler (Lowen 9). Bu durum Kinyas ve Kayra hakkında yukarıda yapılan incelemelere de uygunluk göstermektedir. İnsanlık eksikliği ile tanımlanabilecek narsistik durum (Lowen 10) Kinyas’ın Moctar’ı öldürmesinden sonra hiçbir duygu hissetmemesiyle kendini gösterir. “Ne bir pişmanlık duyuyorum, ne de gözpınarlarım ıslanıyor. Hiçbir şey hissetmiyorum. Hiçbir şey...” (Günday 33). Onlar bedenlerine dair hiçbir olgu ve görüşe de önem vermezler. Kinyas’ın güzel bir yüzü vardır ama o, çirkinleşmek için elinden geleni yapar (Günday 23). Kinyas ve Kayra, uyuşturucu madde ve alkol kullanımıyla bedenlerine verdikleri zarar yanında vücutlarının çeşitli yerlerine dövmeler yaptırır: “Bedenimi de bozmuştum...” (Günday 341).

Günahın kaynağının insanın dünyaya gelmesiyle oluştuğunu benimseyen Jansenistler için hastalık, günahkâr insanı tehdit eden kötülüğü alt etmenin yoludur. Onlar, kusursuz bir ahlâk ve erdemle yücelmek için hastalığı dost sayarlar (Gelis 79). *Gecedegiden*’in, transgresif edebiyatın belirgin özelliklerinden olan güvenilmez anlatıcısı konumundaki başkışisi ise kötülükten, insanları öldürme içgüdüsünden kurtulmak için kendisini hasta etmeye uğraşır. “Yeşilimsi sıvı giderek kıvam ve özelliğini yitiriyorsa benziyordu. Apaçık bir gerçekliği bu, telaşla burnuma dayadım bu bozunan içi. Derin nefesler çektim uzun sürdü tuhaftım” (Kıran 28). Kanserli hastaları okşayan, yaraları öpen, hastaların kanlı irinlerini ya da kusmuklarını tüketmekten gocunmayan (Gelis 83) inançlılar gibi, o da hasta insanların kullanılıp atılmış peçetelerini kullanır: “(...) burnum, ciğerlerime kadar ferahlık veren dolu mendillerin mucizelerine aç, yürüdüm. Sömürüyordum. Sevgili mikrop yuvalarını burnuma sokuyordum artık. (...) Sanırım oldu dedim, gerisi zaman sorunu. Şimdi daha iyiyim. Ateşler içindeyim” (Kıran 29).

3.1.2. Başkasına yönelik şiddet

Yeraltı edebiyatında hayatın bir gerçeği olarak sansürlenmeyen şiddet, çoğunlukla yaşanan durumun ortaya çıkardığı şartlara bağlı olarak gerçekleşir. Transgresif kurguda ise bireylerin birbirlerine uyguladıkları şiddeti ortaya çıkaran neden, okuru ahlaki/vicdanî bir sorgulamaya yönlendirecek kadar güçlü değildir. Bunlar genellikle keyfî ve vahşidir.

Kinyas ve Kayra’da transgresif kurgunun beden algısını da yansıtacak şekilde yoğun olarak başkasına yönelik şiddet göz önüne serilir. Birlikte içki içip muhabbet ettikleri bir gün Kinyas, silahını gösterirken Moctar’ı öldürür. Kayra’nın durum karşısındaki ilk düşüncesi ise Moctar’ın öldürmek zorunda kalacakları bir ailesinin olmadığıdır. Kayra’nın refleks hâline gelmiş bu düşüncesinde (post)modernist dünyanın şiddeti kanıksamış, hayatının bir parçası olarak

kabul etmiş öznesi görülmektedir. Romanın başkişileri ve romanda yer alan diğer kişiler için şiddet, normal bir eylemdir. "Kimse Kinyas'a kızmadı. Nasıl böyle bir şey yaptığını sormadı. Moctar'ı severlerdi. Ama Kinyas'ın pansiyona harcadığı paralar bir can almasına yetecek kadar da fazlaydı. Hava kararına kadar masadan kalkmadan içmeye devam ettik" (Günday 32). Anlatı kişilerinin şiddete karşı ver(me)dikleri tepkiler, çağın transgresif düşüncesini de yansıtır. Cinayet karşısında kişilerin tutumunun kapitalizm unsuruyla açıklanması ise bu yazının transgresif kurgunun tüketici kitlesi hakkındaki değerlendirmelerini destekler. Kinyas'ın Moctar'ı öldürmesinde olduğu gibi, çevrelerindeki insanlara uyguladıkları şiddetin göreceli de olsa onları haklı kılabilecek geçerli bir nedeni çoğunlukla yoktur. Kinyas, bir gece arabadan inip yolda yürüyen üç kişiyle kavga eder (Günday 143). Kayra, cinsel ilişki yaşadığı kadınlara fiziksel ve ruhsal işkenceler yapar. Onları deri kemerle döver (Günday 69; 121; 204), Rus ruleti oynamaya zorlar (Günday 69). Zihinsel ölümüne giden yolun önündeki maddi engeli kaldırabilmek için önce Fernand'ı (Günday 314), daha sonra Amidou Ali'yi öldürür (Günday 330). Gülçin Tuğba Nurdan (119; 129), çalışmasında, Kayra'nın eylemlerini gerçekleştirirken bilinçsiz olduğunu ifade eder. Fakat Fernand'ı öldürmeden hemen önce onun hayatı hakkındaki düşünceleri, Kayra'nın, karşısındakinin bir insan olduğunun bilincinde olduğunu fakat buna önem vermediğini gösterir. Kinyas ve Kayra'da vahşet unsurunu Kayra'nın Amidou Ali'nin gözlerini çıkarmasının (Günday 331) yanında Kinyas'ın yapıp etmeleri verir. Kinyas kavgalarında karşısındakinin parmağını ya da kolundan bir parça eti ısırarak koparır (Günday 42; 58). Fidyeye için kaçırdıkları Amerikalı baba-kızı, parayı aldıktan sonra tereddüt etmeden öldürür ve Kayra ile birlikte cesetlerini parçalara ayırarak evin dört bir yanına gömer (Günday 166-167; 175). Kinyas'ın baba-kızı öldürür öldürmez buzdolabındaki kurşun girişini görüp eşyanın garantisini düşünmesi, yaptıkları karşısındaki duygusuzluğunu/tepkisizliğini ortaya koyar. Onun bu düşünce zinciri ile ürünün yükselen değeri karşısında (post)modern dünyada sıkışan insanın geri plana atılması vurgulanmaktadır. Romanın başkişilerinin başkalarına yönelik öldürmeye kadar varan şiddetlerinin kısa cümlelerle detaylandırılmadan anlatılması, eylemi basitleştirir ve önemsiz kılar.

Bireyin insanlığından soyutlanarak sırf bedene indirgenmesini göz önüne seren *Aldırılan Çocuklar Örgütü*'nde fiziksel şiddete kısmen yer verilir. Ana akım edebiyatta görülmeyen şiddet içerikli eylemler, sansürlenerek de olsa, iletişim araçlarıyla kitlelere parçalanmış beden fotoğrafları şeklinde bir ürün olarak sunulur. Leonardo'nun camdan düşen Nihal'in cesedini, gör(e)memiş olmasına rağmen, ayrıntılarıyla betimlemesi, transgresif kurgu kişilerinin kimi zaman bir eğlence unsuru olarak yansıtılan şiddeti içselleştirmesinin yanında bunun varabileceği boyutları göstermesi bakımından önemlidir.

Kafamda canlandırdığım cesedin sansürlü versiyonunu ertesi günkü

gazetede görünce, kendimle gurur duyduğumu itiraf etmeliyim. Nihal'in parçalanmış bedeni üzerinde derin tahliller yapan adli tıp eksperiydim sanki. Eğer elini bıraktığı andan sonra, yere düşerken fazladan bir perende daha atmadıysa havada, ense kökünün tam üzerinden, omurilik soğanının bulunduğu noktadan çarpacağı için yere, kafasının parça parça olmaması için hiçbir sebep kalmayacağını hesap ettim önce. Gözlerinin yuvalarında öylece duracağı zannedilmesin. Arkadan alınan şiddetli darbe ile, kesin keskin yuvalarından fırlayıp etrafa yayılmıştır onlar da. Kollardan hangisi parçalanmıştır acaba? Tabi ki sol... (Üldes 209-210).

Leonardo'nun Nihal'in parçalanmış bedeninden, "kırılmış bir eşya" gibi, soğukkanlılıkla bahsetmesi, tahmininde haklı olduğu için kendisiyle gurur duyması görüntülerle normalleştirilen şiddet algısını içerir. Çünkü kapitalizmin güçlü destekçilerinden biri olan kitle iletişim araçları tarafından transgresif dünyanın öznesine vahşet ve daha çok şiddet sahnelerine karşı başışıklık kazandırılır. Mevlüt ve Sinan tarafından zorla alıkonan Leonardo, Taki, Zışan, nüfus sayım görevlisi Sabit ve komşu Saniye'ye uygulanan psikolojik şiddet (Üldes 180-199) de burada anılmalıdır.

Gecedegiden'in grotesk kurgusunda şiddet, belirgin bir öğedir. *Gecedegiden*, kendi yaratımı olduğunu belirttiği köle-varlığa/Mahdut'a (Kıran 33) sürekli olarak şiddet uygular. Bunun ahlaki açıdan sorgulanması ise ona göre gereksizdir:

(...) bu dayakların ahlaki sorgulaması ne yazık ki yapılamıyor çünkü bütünüyle hizmetime adanmış bir yaşam sürdürmesi öngörülmüş, bu sebepten yaratılmış bir mahluk, üstelik acı da çekemiyorsa, sık sık hışmıma uğruyordu buna bir beis görmüyordum, öfkemi çıkarmamda bana yardımcı oluyordu doğruydu bu (Kıran 50).

Gecedegiden'e göre "[a]lcı çekemeyen bir varlık tamamen değersizdir" (Kıran 34). Düşünme yeteneğinden mahrum bıraktığı (Kıran 40) mahlûk, acı da çekmemektedir (Kıran 43). Bu durumda onu dövmek yalnızca yorucu bir iş hâline dönüşür: "Sonuç olarak onun canını zerrece yakamamış olmaktan daha ziyade sinirli, şaşkın, başladığımdan bile kızgın kalakalıyordum (...)" (Kıran 50). *Gecedegiden*'in bilinci,⁴ Mahdut'a uyguladığı şiddet ve işkence eylemlerinde yerinde değildir:

En son bıraktığım yerdeydi, banyoda, sinmişti. Biri onu dövmüştü, bu besbelliydi. Kimdi? Sordum, sustu. Saçları kazınmıştı. Neden ve kim tarafından? Konuşmuyordu. Kolları bedenine sıkıca bağlanmış, iki zavallı çıta kol niyetine dirsek hizasından tutturulmuştu. Burada neler dönüyordu, niyet neydi? Üzülerek fark ettim ki, dişleri sökülüştü, ağzı kan içindeydi (Kıran 102).

Onun şiddete açlığı bununla da sınırlı değildir. Yukarıda ele alındığı gibi, *Gecedegiden*, başkalarını öldürmemek için dürtülerini bastırmak zorunda kalır. Bunu başaramadığı zaman ise öldürme eylemini gerçekleştirir. O, insanları öldürürken kendisini dürtülerinin emrine verir. Bu sebeple işlediği cinayetler

4 Konu hakkında bir çalışma için bkz: Özlem Bay Gülveren, "Benlik Arayışı Yolunda Efendiliğe Soyunan Bir Yeraltı Kahramanı: *Gecedegiden*." *Türkiye'de Yeraltı Edebiyatı*, (Ed.) S. Dilek Yalçın-Çelik ve Hayrunisa Topçu, Hiperyayın. 2020, ss. 235-291.

genellikle vahşet sahneleriyle örülüdür. "Enlemesine kestiğim karınlarına elimi sokarken, ki bağırsaklar bağırmasalar da pek rahatsız olurlardı bundan, mideyi tutup sıkardım, kusarlardı kendi yüzlerine, organlardan bazıları sert ve becerikli, elden kaçmıyorlar hemen öyle, ben ölmelerini keyifle" (Kıran 67). Öldürürken yaşadığı hazı, aldığı zevki, o anı hatırlayarak da sürdürür: "Kafaya indirilen darbeyi, boğarkenki sızlanmaları, o kavurucu çaresizliğin etime geçirdiği leziz tadı, hırıltıların kafamda yarattığı patlamalı saf doyumunu, pişmansızlığı, bacaklarımın arasında tuttuğum bedenin ölürkenki çırpınışların ürettiği coşkunluğu hep içimde tutmuşum, hatırlıyor ve tekrar yaşıyorum, ve boşaldı" (Kıran 22). Gecedegiden'in başkasına yönelik şiddetleri yanında kendi bedeni de başkaları tarafından şiddetin nesnesi hâline getirilir: "Ellerimi bağladılar ve boğazımı, çok sıkmamışlardı uzun ipin bir ucu ellerindeydi, yolda durup dinlendiler beni bir kenarda bekletiler (...) Biri üstüme işedi. Birisi elindeki kaynar çayı kafama döktü, yanmak güzel değildi (...)" (Kıran 86). Bu anlarda onun oldukça pasif/edilgen olduğu, sessizleştiği, âcizleştiği gözden kaçırılmamalıdır.

3.2. Sosyal Hayatta Beden

Bedene yönelik yaygın bakış, uzun zaman boyunca her türden etkiye açıktır. Bedenin akıl almaz baskılar altında ezilmesinin yarattığı inançlar diğer unsurlarla birlikte yürür. Fakat Rönesans'la başlayan kültürel çatışma içinde beden kendine has özellikleriyle sivrilir. Sadece kendisiyle, kendi "içgücü"yle açıklanan işlevleriyle öne çıkar. Buna ek olarak modernizm benliğinin, itkilerin, arzuların sınırları üzerinde yoğun bir çalışma yürütür. Görgü kuralları ve sosyalleşme biçimleri denetim altına alınır. Şiddetli davranışların üzeri kaplanır. Kişiler mahrem alanlarında bile kendi jestlerini denetlemeye başlar. Bu durum gündelik görünüşü, tavırları, cinselliği, doğal/yakın çevreyi etkiler. Rönesans'tan Aydınlanma Çağına dek bedene yapılan ve bugünkü görüşlerin ilk nüvelerini de yaratan yatırımlarda iki yönlü bir gerilim etkilidir. Kolektif yaşamın getirdiği mecburiyetler ve bireysel özgürlükler aynı anda vurgulanır (Vigarello 18-20). Yirminci yüzyılda ise beden bambaşka konuların hem nesnesi hem öznesi konumuna gelir. Organizmanın içine tıbbi görüntüleme teknikleriyle girilir, cinsiyetli mahrem beden saplantılı ve aşırı bir şekilde teşhir edilir, bedenin savaşta, toplama kamplarında çektiği eziyetleri yansıtan imgeler görsel-kültürel tarihte yer alır. Çağdaş resmin, fotoğrafın, sinemanın beden imgesinde yarattığı sarsıntılarla oluşan bir seyirlik beden imgesi ön plana çıkar (Courtine 12-13).

3.2.1. Toplumsal bakış

(Post)Modern çağın ortaya çıkardığı farklı edebi türlerin arka planında, bedeni pasifleştiren kitle iletişim araçlarının işlev(sizliğini) (Sennet 12) bulmak mümkündür. Özellikle sosyal medya platformlarının etkisiyle toplumsal hayatta yeri olan ve haber değeri taşıyan durumlar, çağdaş dönemde yeraltı

edebiyatının ortaya çıktığı zaman aralığında olduğu kadar güçlü bir etkiye sahip değildir. Teknolojinin yaygınlık kazanmasıyla başat rol üstlenen medya suç, şiddet, aykırı cinsellikler gibi olay ve olguları, küreselleşmenin de etkisi ile normalleştirmektedir. Transgresif kurgunun ortaya çıkış yeri, yeraltı edebiyatında olduğu gibi, metropollerdir. Metropollerin birey üzerinde "coğrafi kayma", "elle tutulur gerçeklik hissini zayıflatma", "bedeni pasifleştirme" konusunda etkisinin olduğunu belirten Richard Sennett (13), bireyin metropollerde tecrit edilmesinin örneklerini vererek "dokunma korkusu"nun yükselişini gözler önüne serer. Bedeni duyarsızlaştırılan (Sennett 14-16) bireyin, başka bedenleri hissetmesini de doğallıkla engelleyen büyük şehir yaşamı, transgresif edebiyatın ortaya çıktığı zemini oluşturur. Didier Anzieu (177), ruhsal benin bedensel bene yaslanma ve bundan yola çıkarak farklılaşma ve bölünme yollarıyla geliştiğini ifade eder. Alexander Lowen (63) ise narsistleri de kapsayacak şekilde tüm nevrotiklerde beden parçalarının hissizleştirilmesi yönteminin görüldüğünü belirtir. Tüketime odaklı, teknoloji ve medya ile çevrili/sarılı/donatılı hayat tarzlarının teşvik edildiği metropollerde sürekli olarak baskıya maruz kalan bireyin bedenini gereğince hissetmemesi ve dolayısıyla etrafındaki insanlara da kayıtsız kalmaya başlaması kaçınılmazdır.

İnsanın bağıllık hissettiği ilk mekân bedenidir. Yaşam alanı insanı koruyucu bir görev üstlendiğinden mekân yine bedenle ilişkilidir (Audoin-Rouzeau 402). *Kinyas ve Kayra*'nın iki başkişisi de ailelerini terk ettikten sonra bir yere bağlı kalmadan, yerleşmeden sürekli olarak seyahat ederler. Aidiyet hissinden uzaktaki bu tavırları onların mekânla ilişkilendirilen beden algılayışlarından yola çıkılarak açıklanabilir. Sonuçta kazanılmış nesne ve değerlerin korunmasını sağlayan ev, insanı iç ve dış dünyasındaki tehlikelerden de sakınır. İnsan varlığının ilk evreni olan ev, hem beden hem de ruhtur (Bachelard 34-35). *Kinyas ve Kayra*, mekânın bu kuşatıcı algısından kendilerini bilinçli olarak mahrum bırakmaktadırlar.

Gecedegiden'in seslere karşı geliştirdiği aşırı duyarlılık hâli, çalışmanın bu bölümünde, Didier Anzieu'nun ses zarı konfigürasyonu bağlamında ele alınmalıdır. Anzieu (208), ses zarı ile bir ses aynasının/işitsel-sessel bir derinin varlığını ve bunun ruhsal aygıtın anlamlandırma ve simgeleştirme kapasitesini kazanmasındaki işlevini açıklamaya çalışır.

Bir birlik ve kimlik taslağıyla donanmış birey öncesi ruhsal oyuk olarak kendilik, dokunsal duyumlara yaslanan iki boyutlu arayüz olarak ben sınırlarının oluşmasına koşut biçimde ses evreninin içe yansıtılması yoluyla oluşur. Ses yayma sırasında, kendiliğe, dolan ve boşalan bir hacim izlenimi sağlayan soluma duyumlarıyla birleşen işitsel duyumlar, kendiliği, üçüncü boyut olan uzay boyutunu (yön, mesafe) ve zaman boyutunu dikkate alarak yapılanmaya hazırlarlar (Anzieu 207).

Gecedegiden, etrafındaki seslerden ve bu seslerin kaynaklarından rahatsızdır:

Seslerin, araçların boğuk gırtlaklarından salınan piston vuruşlarının

ve yakıtın biteviye patlayıp durmasının boğuk homurtusu, sokakları dolduran çalık, çelimsiz çocukların çiğ çiğlikleri, uzakta bir bina duvarını zorlayan matkabin, itici satıcıların ve küçük hayvanların, rüzgârın sarsaladığı dalların ve çalı çırpının can çekişircesine çırpınarak birbirine çarpmasının ve hepsinin birbiri üstüne katlanarak büyüyen bu ses bulamacının arasından sızarak ilerlemesi (...) (Kıran 5).

İstemediği hâlde algıladığı sesleri ve bunların kaynaklarını tarif ederken kullandığı kelime ve öbekleri bu rahatsızlığı göstermektedir. Bunun yanında o, kelimelere yabancıdır ve cümle oluşturmaya da yatkın değildir. Konuşma yetisini henüz geliştirememiş bebek ve çocukların erken dönemlerinde çıkarmaya, anlam yüklemeye çalıştıkları sesleri, anlamlı kelimeler olarak kullanır: "Ben, reseve undirep, derdim bakışırđı insanlar. Ben, yeneturade derdim üşümüş gibi birbirlerine sokulurlardı. Rezide yuda ucubenbe. Şekete. Böyle sürerdi. Bunları demek yeterdi bana bir kastım yoktu sadece buydu. Sesler, bir bakıma kendiliğinden ürerlerdi (...)" (Kıran 53). Bebek, üç-altı ay arasında çıkardığı seslerle oynar. Çeşitlenen ses birimleri gamı içinde, anadili olacak lisani oluşturan ses birimlerini ayırt etmeye başlar. Bu dönemde bebek, sesleri istemli olarak çıkarmaya, sabitlemeye çalışır (Anzieu 213-214). Gecedegiden, işte bu aşamada kalmış görünmektedir. Dildeki bu eksiklik, onun fikir ve düşünme edimi hakkındaki ön yargılarıyla da uyum içindedir: "Önceleri bulutlar içindeydi kelimeler, sisten kurtuluyor netleşiyorlardı, netleştikçe kabalaşüyor, buyurgan oluyor, herkesin ortasında cinsel organlarına elliyor, kasım kasım kasılıyorlardı. Bu korkunç karmaşa, bu deli bozuk hava atmosfer giderek beni boğdu. Belli ki bir akıl, fikir denen illetten kurtulmalıdır"(Kıran 98-99). Sonuçta dil işlevinin gelişmesinin ve insan-ana dili yasasının çocuk tarafından sahiplenilmesinin başlangıcı, sesli iletişimle jeste dayalı iletişim arasındaki farklılıkların tolere edilmesini ve *daha karmaşık* ve *daha soyut* düzeyde bir simgeleştirme yapısının kuruluşunu gerektirir. Ses-tutumları, zihinsel gelişmenin ilkel bir etkenini oluşturur (Anzieu 215). Gecedegiden, on dört yaşında kendisini öylece olmuş vaziyette bulunduğunu ifade eder (Kıran 35). Onun bebeklik döneminde anne ya da anne yerine geçen biri tarafından çıkardığı seslere tepki alamadığı, *söz banyosuna* (Anzieu 216) sokulmadığı anlaşılmaktadır. Çünkü bebek, üçüncü aydan sonra, başkasından duyduğu sesleri taklit eder (Anzieu 214). Ses zarının da etkisinin bulunduğu Gecedegiden'in benlik oluşumunda annelik yapan çevreden destek alamadığı sonucuna ulaşılmaktadır. Bu durum benliği, dolayısıyla kendi bedeni ve etrafındaki bedenlere karşı tutumundaki yıkıcı tavrı açıklamada yardımcı olabilir.

3.2.2. Kapitalist yaklaşım

İtalyan gravürücü ve ressam Andrea Mantegna'nın (1431-1506) resimleri, "bedenin keşfine" işaret eder. Onun çalışmalarında güzellik birdenbire varlık kazanır; araçlardan kurtulur. Fiziksel hacimlerle, renklerle, şekillerin ve kıvrımların derinliğiyle oynamayı gerektiren tensel varlığı canlandırmanın bu yeni yöntemi,

ilk olarak 1420 civarında Masaccio tarafından tasarlanır. Güzellik, artık modernizme dâhil olur (Vigarello 18-19). Modernizm ise bedenin güzelliğini kurgulamada kapitalist sistemin ihtiyaçlarına göre hareket eder. Kapitalizmin bir büyük din, paranın bu dinin Tanrısı ve alışverişin başlı başına bir ibadet hâline ge(tiri)ldiği (post)modernist dönemde önemli olan üründür. Denebilir ki modernizmin belli kalıplara sıkıştırdığı insan, kapitalizm tarafından bir ürün hâline getirilir.

Beden çalışmalarının ağırlıklı olarak feminist sistem tarafından yürütülmesinin kendisi dahi "insan bedeni"nin nerede olduğu sorusunu akla getirir. Vücutlarda ve anatomik yapılarda eşitsizlik, elle tutulur hâldedir. Kadın bedeninin tarihi, aynı zamanda sırf estetik kriterlere bakınca bile anlaşılabilen bir baskının tarihidir (Corbin, Courtine ve Vigarello 16).

Kinyas ve Kayra'da eşya, kadın bedeni ile karşılaştırılarak cinsel objeye dönüştürülür: "Çünkü bir şişe ister kadın, ister kova şeklinde olsun, muhakkak bir deliğe sahip olması gerekiyordu... Ve biliyordum ki, gerçekte işe yarayan tek kısmı da oydu..." (Günday 12). Bunun yanı sıra bir üçüncü dünya ülkesinin kadın cinsel organına benzetilmesi (Günday 49) ile egemen güçlerin aktif/hâkim/sahip olan şekilde erkeğe dönüştürülmesi, kadını pasif/hükmedilen/sahip olunan konumuna indirger.

Modernizm ve postmodernizm, tüketim kültürünü kadın bedeni ve güzelliği üzerinden oluşturur. Kadın bedenini "kirli sular salgılayan", "dışarıya sızıntı yapan", "bulaşıcı" bir beden olarak kuran modernizmden sonra postmodern kapitalist anlayış, kadın bedeninde kokmayan, terlemeyen, sızıntı yapmayan özellikler üretmeye çalışır. Kadın bedenini bir meta olarak gören postmodernizm, onun kusurlarını görmeye yönelir (Çabuklu 50-52). Böylece kendisi için bir pazar alanı açar. Georges Vigarello'ya (20) göre köleleşme ve özgürleşme, birbirine karışan modern bedeni tamamen özgün bir çehreye kavuşturan iki dinamiktir. Transgresif edebiyat, bedenin modernizm ve kapitalizm gibi buna bağlı ideolojilerle tekrar köleştirilmesini gözler önüne serer.

Aldırılan Çocuklar Örgütü'ne göre kadın, bedenini modern hayatın gerektirdiği kadar, yalnızca görüntü itibarıyla düzenler. Bu anlamda insan dâhil her şey pekâlâ pazarlama unsuru olarak kullanılabilir. Nasıl ki reklamı yapılan her ürün, kamera karşısında tüketici için hazırlanıyorsa insan da insan için hazırlanır. Romanda Zişan, bu durumu yansıtmaktadır. O, gerek giyimi gerekse hareketleriyle dergide çalışan herkesin hayranlıkla baktığı güzel bir kadındır. Fakat kaçırılıp Taki ve Leonardo'nun yanına getirildiğinde bu güzelliğin yalnızca başkalarının gördüğü kısımlarla sınırlandırılarak sunulan bir aldatmaca/kurgu olduğu ortaya çıkar:

Ağda belli bir yere kadar, Zişan'ın bacağı kıl yumağı... (...) Bu muydu Zişan, kitleleri manyağa çevirdiğin göğüsler, Allah aşkına söyle, bu zavallılar mıydı? Bence bir yolunu bulup giyinmelisin, çıplaklık cinsi cazibeni tümünden

bitiriyor, bilmelisin. Sen kıyafetle, makyajla, destekli iç çamaşırıyla var olan bir cinsi latifmişsin, bana sorarsan duşa girerken bile üzerindekiyi çıkarmamalısın, aman ha bir gören olur, albeninden olursun (Üldes 128-129).

Modernizm ve onu takip eden ideolojik sistemler, kadını, yalnızca bir bedenden ibaret görmektedir. *Aldırılan Çocuklar Örgütü*'nde kadının görsel bir malzeme olarak sunulduğu çarpıcı bir sahneyle verilir. Modanın gerektirdiklerine göre giyinen Zişan, Sinan ve Mevlüt tarafından onlar için dans ettirildikten sonra "siyah çarşafa sarılır."

Zişan'ı bir çırpıda yakalayan Sinan, üzerindeki çarşafı sıyırıp onu kucağına aldı ve bize doğru taşıdı. Zişan çırılçıplaktı. Zişan'ın gözlerinde korku namına bir şey kalmamıştı, sanki daha çok hayatının sona erdiğine dair güçlü bir inanç vardı. Sanki artık insan değildi, bir maketti yalnızca ya da vitrin mankeni... Soğumuştum, tüm vücudu kaskatı kesilmişti, (...). Onun bacaklarını iyice ayırıp, müzayedede açık artırmaya sunulan eşyaları teşhir eder gibi, Zişan'ın cinsel organını bize gösterdi tüm çıplaklığıyla Sinan (Üldes 192).

Alıntılanan bölümdeki ifadelerle metin, kadının cinsel organına, cinselliğine dolayısıyla bedenine indirgenmişliğini, kadına bu yönüyle alınıp satılabilecek bir eşya gözüyle bakıldığını gözler önüne sermektedir.

3.3. Kontrol Altındaki Beden

Foucault'ya göre iktidarın hedefindeki şey olarak beden, onun derinlemesine işlediği, şekillendirdiği, dünya görüşünü yansıtacak hâle getirdiği bir nesnedir. Buna göre normalleştirilmiş beden "düzeltilmiş" bir bedendir. Dolayısıyla bireyleri hep daha "uysal ve yararlı" hâle getirmek için yüzyıllardır geliştirilen disiplinlerin veya modern çağın başlarında, bedenın şiddetle kontrol altında tutulduğu yöntemlerin yerine zamanla "hesaplı bakışların kesintisiz" ve daha gizli etkisini getiren baskı anlayışının inşa edilmişinin tarihi yazılabilir (Corbin, Courtine ve Vigarello 14-15).

Öldürme dürtüsünü bastırmak için hasta olan Gecedegiden, mikropların bedeni üzerindeki hâkimiyetini monarşi yönetim biçimiyle kurmaca düzlemde anlatır. Kendini korumak güdüsüyle mikroplarla savaşan bedenine iktidarı devretmeme isteği konusunda hak verirken bedeninin özerkliğine saygı duyar:

Ürettiği ya da zaten bir yerlerde bulundurduğu küçük muhafızları onların üstüne salıyor. Yürütülen savaş amansız. Ateşim işte böyle yükseliyor. Vücudumu kınamıyor, kendi başına davranabilmesi karşısında ona bir tür saygı duymaya çalışıyorum. İnisyatifini elden bırakmamaya çalışması, kendi içinde kurduğu iktidarı başkalarına devretmek istememesi tamamen anlaşılabilir geliyor (Kıran 31).

Mikropların bedeni üzerindeki tahakkümü ise bedenın mikrokozmosdaki makrokozmos olduğunu göstermesi kadar fantastik düzlemde kurguladığı evrenin ilkelliğini yansıtmaya bakımından da dikkat çekicidir:

Belki de mikrop halkı, kanı tamamen ele geçirip, artık yeni bir tekine bile yer kalmadığını görecek ve bölünmeyi durduracak. Böylece bu utkun halk, muhtemelen bir iç örgütlenmenin tamamen gerekli olduğu[nu] görecek, bu olgunluğa ulaşacak. Bir kral, bir efendi seçilecek ya da o kendini dayatacak. Askeri, ekonomik ve siyasi sınıfları oluşacak ve sonsuz çalışma ve gözetleme süreci içinde, huzur içinde yaşamayı öğrenecekler (Kıran 31).

Oluşturulan bu evrende hiyerarşik yapıya göre bedeninin organlarının sınıflandırılması Orta Çağ'daki bedeni önemine göre parçalara ayırma geleneğinin sürdürüldüğünü gösterir:

Efendi kralın emir ve gözetiminde, toplumların genel iyiliğini esas alarak, arada bir sistemli sisteme itiraz edebilecek asi mikropları mızraklı muhafızlar eşliğinde, benim bedenimde ayak olarak görev yapan ve bu adla bilinen [b]ölüme götürüp hapsedecek, belki de işkenceyle öldürecekler. (...) Efendi kralınsa yaşamak için beyin bölgesine yerleşeceğini sanıyorum. Bu bölge hem konum hem de pratikte gördüğü işlev açısından en tepede yer alıyor. Bilge krallara layık bir yumuşaklıkta bulunuyor. Kaslardaki sertlik ve kasılmaların yaratabileceği olası rahatsızlıklardan tamamen uzak, oldukça sağlam bir kabuk içinde, uyuşuk ve mutlak bir ılıklik ortamında, sonsuza dek mutlu. Gözetmen ve yönetici efendinin emrindeki orduyu ve huzursuzluk çıkarmaya meyilli bazı mikropları işte buradan yönetecek, ona şimdiden saygı duymaya başlasam iyi olur (Kıran 31-32).

Romandan yapılan alıntılar, her türden yönetim sisteminin beden üzerindeki baskılayıcı etkisini anlatı içinde kurgulanan distopik evrende görünür kılmaktadır.

3.4. Arzulanan Beden

İhlalin olduğu yerde sınır da olmalıdır. Sonuçta ihlal, sınıra göre ve sınıra rağmen varlık kazanır. Tanrı ve din kavramlarını sınır olarak belirlediği "İhlale Önsöz" yazısında Michel Foucault'nun (68-69) tüketim toplumunu, cinselliği ve özellikle aykırı cinselliği birlikte ele alması bunların birbiriyle bağlantılı olduğunu gösterir. Transgresyon ve transgresif kurgu tanımlamaları din ve cinsellik üzerinden yapılagelir. Ortaya yeni çıkma alanı bulan, ihlaller üzerinden ilerleyen ve kafa karıştıran bir türün başlangıçta bu yönleriyle incelenmesi kaçınılmazdır. Fakat (post)modern toplumda bu yazın türü, yalnızca seksin uç boyutlarını anlatmaz, "cinsellik el kitabı"na indirgenemez.

3.4.1. Aykırı Cinselliklerde Bedenin Konumu

Marjinal söylem altında barınan türler her zaman için ihlalle, sınırı aşmakla birlikte anılır. Bu sebeple yeraltı edebiyatı, transgresif kurgu, erotik edebiyat, queer edebiyat gibi türlerin kökenini kapalı bir devre içinde belirlemek doğru olmayabilir. Bu çalışmada, erotik edebiyatın kurucusu olarak görülse de, transgresif kurgu bağlamında Marques de Sade burada anılmadan geçilmemelidir. Cinsellik başlı başına bedeni ilgilendiren bir konu olduğu için konu üzerinde olabildiğince durulmaya çalışılacaktır.

3.4.1.1. BDSM

BDSM *bondage* (bağlama), *discipline-dominance* (disiplin-hâkimiyet), *submission/sadizm* (teslim olma, boyun eğme) ve *mazoşizm* kelimelerinin baş harfleriyle oluşturulmuş rızaya bağlı fiziksel baskı ve kuvvetli duygusal uyarımın bulunduğu cinsel tercih ve ilişki türüdür (Yılmaz 403). Özne için mazoşist şehvet, bedeninin yüzeyinde darbelerin bir iz bıraktığını kendi zihninde temsil etme olanağı sağlar (Anzieu 80). BDSM yalnızca sadizm ve mazoşizm üzerine kurulu bir ilişki biçimi değildir. Partnerler, uzun süreyle ve özel alanla sınırlandırılmayacak şekilde bu ilişki türünün kendilerine uygun olan biçimini açık ya da kapalı bir şekilde yaşamaya karar verebilir.

Kinyas ve Kayra'da sado-mazo barın müdavimlerinden olan ve "bedenine başkalarının sahip olmasından büyük bir haz duyulan, [k]endisi dışında herkesin vücudu üzerinde söz sahibi olmasını" (Günday 432-433) isteyen bir adamın bu ilişki türünü tercih etmesinin sebebi "ıstıraplı beden" olgusuyla açıklanabilir. Bu durumda beden, tüm uzayı doldurur; onun sahibi yoktur. Beden kullanım dışıdır. Öteki, bu durumda sadist, hazın değil iktidarın ve suistimalin sağlayıcısıdır. Bedene uygulanan şiddetin izleri, mazoşiste zevk vermekle kalmaz, aynı zamanda kendi kendini sahiplenme duygusunu da verir. Bedenin hâkimiyetine ancak onu görünüşte savunma araçlarından yoksun bir kurban konumunun ardına saklayarak sahip olabilir (Anzieu 260-261).

3.4.1.2. Sadizm ve Mazoşizm

Gecedegiden, kendisini yorucu iş yükünden kurtarmak için Mahdut'a hatırlama dolayısıyla düşünme ve acı çekme özelliklerini verir. Acı çekme, zevk almayı da beraberinde getirir. Gecedegiden'e göre, bir canlının acı çekebilme kapasitesi, zevk alma kapasitesinden fazladır. Acı, doğada daha esaslı ve köklü bir biçimde bulunur. Zevk ise geçicidir. Onun da açıkça belirttiği üzere, birey, acı çekme ve zevk alma uyarım durumlarının zihinlerindeki yerlerini değiştirerek kendisini acıdan zevk alır hâle getirebilir: "İnsan kendi doğasını bile saptıran tuhaf bir varlık" (Kıran 49). Gecedegiden, köle-varlığına şiddet uyguladığında cinsel açlığını hisseder. Mahlûk ise buna karşılık verir:

[B]en kuyruğumu sallıyordum, biraz itişirdim kabarırdı hemen. Kanatana kadar vuruyordu yüzüme, artık yere düşüyordum tekmeliyordu, ben de boş durur muyum bacaklarına sarılıyor, ağzımı yavaşça kabaran yerine bastırıyordum, sertçe yüzümü sürüyordum kanlar içindeki pelte biçimli, ondaki o patlamaya meyilli dirimi susuzluktan kurumuşçasına içercesine (Kıran 74).

Onun fiziksel şiddetle gelen dokunuşlarını arzular:

O güç yığılı omuzlar beni silkelesin istiyordum, o kas gömülü telli gövde, o hışım içinde bakışlar bana baksın, o içinden geçeni ele vermeyen fırça saçlı kafa benimle uğraşsın, o sımsıkı ağız bana küfür etsin, "ruhunu s.kerim" derdi, ben hemen boşalırdım yine canım isterdi (Kıran 74).

Mahdut'un bu isteğinde efendisinden başka şekilde ilgi görememesi etkilidir. "Dayak yemek korkunç ama dayak yememenin yanında hiç kalıyor. Hiç dokunulmamış oluyorum. Küfür yememişsem, benimle hiç konuşulmamış oluyor" (Kıran 90).

3.4.1.3. *Queer yönelim ve kimlikler*

Cinsel yönelim türlerinden olan eşcinsellik yirminci yüzyıldan itibaren aykırı cinsellikler arasından çıkarılır (Sohn 155-156). Queer şemsiye terimi altında toplanan lezbiyen, gey, biseksüel, transgender, intersex gibi cinsel yönelim ve cinsiyet kimlikleri modern dünyada yaygın olarak normalin sınırlarına katılır. Bedeni odak noktasına alan queer yönelim ve kimlikler transgresif yazında yaygın olarak kullanılmaktadır.

Kinyas ve Kayra'da Melina, Cafe Ajax'ı işleten bir travestidir. Kafeyi cinsiyet değiştirme ameliyatı olmak için gerekli parayı biriktirmek amacıyla açar; fakat ameliyattan vazgeçer ve kadın kıyafetleri giyip peruk takmaya başlar: "Hiçbir travesti bir ev kadını olmak için giymez eteği. Amaç en güzel kadın olmaktır..." (Günday 57).

3.4.1.4. *Tecavüz*

Kişinin rızası dışında, güç kullanılarak cinsel ilişki eylemi olarak tanımlanabilecek tecavüz, Eski Rejim döneminde kadının erkekten aşağı görülmesinin yanında özellikle yoksulların, güçlü olanın ihtiyaçlarını karşılamak için dünyaya geldiği kanısının hâkim olduğu bir kültürün ürünüdür (Matthews-Griecon 271). Tecavüz, başlı başına bir sınırı aşma durumunu akla getirmelidir.

Kinyas ve Kayra'da tecavüz, Eski Rejim dönemindeki kadın bedenine bakışın devamı niteliğindeki bir eylem görünümündedir. Nitekim Kayra, yataktaki kadının dövülmek için olduğunu düşünür (Günday 204). Ona göre pavyonda çalışan kadın, işletme sahibi ve müşterinin üzerinde hâkimiyet kurabileceği bir maldır (Günday 242-243). Amerikalı bir iş adamından fidye istemek için on altı yaşındaki kızını kaçırmaya giden Kayra, ona tecavüz eder (Günday 158).

Aldırılan Çocuklar Örgütü'nde tecavüz çarpıcı bir sahne ile metne dâhil edilir. Mevlüt, Sinan'ın emriyle Zişan'ı masaya yatırır ve Sinan'ın ona verdiği telefonu onun cinsel organına sokar. Sinan, bu telefonu arar ve telefon titremeye başlar. Mevlüt, Taki'nin kıyafetlerini çıkarıp kadının üzerine iter. Sinan, silah zoruyla önce Taki'nin Zişan'ın içine girmesini ister. Taki bunu reddedince silahı Zişan'ın kafasına dayar ve onun ellerini kullanmasını ister. Mevlüt kıyafetlerini giymeye çalışan Taki'nin kıyafetlerini çıkarır, tükürüğünü kullanarak Zişan'ı cinsel birleşmeye hazırlanması için zorlar. İki arasında cinsel birleşme gerçekleştiğinde ise Sinan, onların görüntülerini videoyla kayıt alır (Ülde 195-199). Kadın bedeninin edilgen konumuna itiraz Taki'nin yukarıdaki olayların ertesi gününde eski hâline dönmesi üzerine şu ifadelerle açıkça gösterilir: "Hayır, sana göre tecavüze maruz kalan Zişan'dı tabi. İlla ki kıçına bir şey mi

sokmaları gerekirdi? Neylersin, iktidar erkek akli...” (Üldes 205). Bunun yanı sıra Mevlüt, uyumakta olan Zişan'ın vücuduna dokunur, onu öper. Zişan uyanınca da onu eterli mendil yardımıyla bayıltıp tacizlerine devam eder (Üldes 127).

Gecedegiden'in başkişisi, köle-varlığı aramak için gittiği yetimhanenin hademesi tarafından tecavüze uğrar. “Ne güzel la bu, salataluk gibü, kütürdenek ısıracan he mü, g.tün de güzelimiş la, daş gibi, e ağşamaca arabayı yitmekten de mi? Allaan adını virdüm, bi domalala şuraya, iki dakkada, hı?” (Kıran 79). Onu iknaya yönelik bu sözler ve devamındaki eylemler karşısında *Gecedegiden*, tepkisiz kalır, edilgenleşir.

3.4.1.5. Teşhircilik

Aldırılan Çocuklar Örgütü'nün başkişisi Leonardo, redaktörlük yapmadan önce bir akademide çıplak modellik yaparken kendisiyle aynı işi yapan arkadaşı Salim, ders esnasında bir kadın öğrencinin muhtelif hareketleriyle orgazm olur (Üldes 38). Bunun yanı sıra Leonardo, bedenini kullanarak çıplak modellik yapmanın teşhircilik olduğunu düşünmektedir (Üldes 105). Ayrıca Sinan ve Mevlüt'ün Zişan'a karşı gerçekleştirdikleri eylemler de burada değerlendirilmelidir. Sinan, tarayıcı ile Zişan'ın cinsel organının görüntüsünü alır ve odada bulunan herkese bunu gösterir. Üzerindeki çarşafı çıkaran Sinan, onu kucağına alarak odada gezdirir ve bacaklarını ayırıp kadının cinsel organını teşhir eder. Leonardo bu durumdan rahatsız olmaz aksine bundan hoşnut sayılabilir. Taki ise gördüklerinden tiksinti duyar (Üldes 191-193). Yukarıda da değinildiği üzere, burada kadın bedeni seyirlik malzeme hâline getirilmektedir.

3.4.1.6. Koprofil

Aldırılan Çocuklar Örgütü'nde Mevlüt, koprofil cinsel sapkınlığı olarak adlandırılacak davranışlar sergiler. Mevlüt, Taki ve Leonardo'yu tuvalet ihtiyaçlarını gidermeleri için ellerini çözer ve elindeki silah ile onlara refakat eder. Onlar ihtiyaçlarını giderirken gözlerini onların cinsel organlarından ayırmayan (Üldes 75) Mevlüt, Zişan'ı da dışkılarken izlemek ister (Üldes 193).

3.5. Kurgu Beden/Kurgulanan Beden

1680'le yaklaşık 1730 yılları arasında Avrupa bilinci krizinin yanında ikinci bir kriz, bir beden bilinci krizi yaşanır: Birey, artık kendini, büyük ortak bedenin etkisinden kurtarmaktadır. Bu, bir bakıma modern insanın doğuşunun habercisidir (Gelis 126). Modern insanın doğuşu bakım fikrini beraberinde getirir. Bedenin görünüşünü vurgulayabilmek, hatta geliştirebilmek de kendine özen gösterme biçimleri arasındadır. Bedeni nispeten şekillendirmenin mümkün olduğunun keşfedilmesinden ve estetik cerrahinin atılımından sonra bedenın görüntüsünü kişinin gerçeğine daha uygun hâle getirmek amacıyla hatları düzeltme fikri aşılır, yeni bir yüz yaratmak hatta cinsiyet değiştirmek aşamasına varılır (Moulin 57). Bedenlerin, öyküler ve resimler ve bu sanat dallarının ardından çözülüp, parçalanıp, tahrip edildikten sonra

yeniden bir araya getirilmesi üzerine kurulu sinema anlayışı ise Antonie de Baecque'e (521) göre gençlerin kafasına Hollywood tarafından yerleştirilen bir Truva atıdır. Çünkü kesip yapıştırdığı şey makası ve iğneleriyle dengesiz, kaypak bir malzemeye dönüştürdüğü toplumsal dokudan başkası değildir. Baecque'in bu ifadesi, "kolaj-montaj beden" olarak adlandırılabilir. Kurgu beden kavramına geniş olarak *Gecedegiden*'de rastlanır. Güvenilmez anlatıcı konumundaki *Gecedegiden*, kendi hizmetine adanmış bir mahlûk yaratmaya karar verir (Kıran 35). Çünkü bir hizmetliyi istihdam edecek maddi olanaklardan yoksundur: "Peki bir hizmetliyi parayla istihdam edemiyorsam ve ona gereksinim de duyuyorsam, onu neyle istihdam edecektim? Elbette zorla. Peki nasıl? Elbette onu yaratarak" (Kıran 37). Doğrusal akıl yürütmeler sonucunda yaratacağı köle-varlığa vereceği özellikleri belirler. Bunu yaparken onun ekonomik açıdan işletilebilir olmasını göz önünde tutar. Fakat bu köle-varlıktan bahsettiği ilk andan itibaren onun sınırlandırılmış/sınırlı olduğu *Gecedegiden* tarafından verilen Mahdut⁵ ismi etrafında anlam kazanır. Bu isim, onun ucubeliğine de gönderme yapmaktadır. Çünkü o/Mahdut/Mahut/mahlûk/köle-varlık görünüşüyle ucube muamelesi görme ve görsel malzeme olarak sunulma tehlikesi bulunduğu için evden dışarı çıkamaz. Bu sebeple ekonomik açıdan işletilebilir olma özelliği onun üreten değil, tüketmeyen olması şeklinde kurgulanır. Geçimini kâğıt ve hurda toplayarak sağlamaya çalışan, çöplerden bulduğu artıklarla beslenen *Gecedegiden* için mahlûkun tüketmemesi ağızsızlık anlamına gelmektedir.

Bir kere onu ağızsız yapıyordum. Bir tür öngörüçlülük oluyordu bu, yemeyecekti. Yani ağız yoluyla çeşitli yiyecekleri, ki bu yiyeceklerin elde edilmesi her zaman para ve zamana mani oluyordu, yani benim paramı ve zamanımı yiyecekti eğer yeseydi ve böyle söyleyince biraz saçma geliyor insana, gövdesine gönderemeyecek, böylelikle kısıtlı kaynaklarının üzerinde olumsuz baskı yaratmayacaktı (Kıran 37).

Mahdut'un ağızsızlığı ses çıkaramayacak olması ile de *Gecedegiden*'in yararıdır. O, köle-varlığını yaratırken prototip olarak insanı alır, kendisinde neyi eksik ya da hatalı gördüyse bunu kendi yaratımı/ürünü üzerinde değiştirir ve düzeltir. Hizmet etme işlevini sorunsuz yerine getirmesi için düşünme ve akıl yürütmeler sonucunda Mahdut, dört gözlü, dört kollu, üç bacaklı kısa, bodur bir beden üzerinde konumlanmış ağızsız, burunsuz, saçsız, oldukça şekilli, hafifçe dikine oval olarak yerleştirilmiş bir kafadan oluşturulur. Sadece kendi hizmetine adanmış bir köle yaratmak amacıyla kurgulanmış bu bedenin cinsiyeti ise kadın olacaktır. Doğurmayacağı için varlığına gerek görmediği meme vücuda eklenmez. Cinsiyete karar verdiği an *Gecedegiden*, menfaatlerine uygun olarak, Mahdut'a dişsiz bir ağız bahşetmeyi ihmal etmez. Dişsiz ağız, tüketmemeye devam ederken erotik olarak da tatmin edicidir (Kıran 35-47).

⁵ Daha sonra köle-varlık için adı geçen, bilinen anlamında Mahut ismi kullanılır. Böylece *Gecedegiden*, onun bilinmek, tanınmak istediğine dolayısıyla kendiliğinin farkına vardığına işaret eder (Kıran 92).

Yapıtın kurmaca dünyasında kurgulanan bir bedene sahip köle-varlık/Mahdut, aslında Gecedegiden'in on sekiz yaşın altındaki kız kardeşidir. Düşünmeye, kelimeleri kullanarak fikir üretmeye ve ifade etmeye başlamasından yani konuşacak yaşa eriştikten sonra sözü birkaç kez devralan kız kardeşin ve her ne kadar güvenilmez olsa da, Gecedegiden'in anlatımlarından bu sonuç çıkarılmaktadır. Kız kardeş, gözlük ve neden olduğu belirtilmemekle birlikte baston kullanmaktadır. Kolları bedeninin yanına sabitlendikten sonra iki çita, dirsek hizasında vücuduna eklenir. Yaratım esnasında gereksiz olduğu iddia edilen saçları Gecedegiden tarafından kazınır ve dişleri sökülür. Gecedegiden izlenmekten hoşlanmadığı için onun gözlerini genellikle bağlar. Bağlamadığı zamanlarda ise gözlerine parmaklarını sokar. Dışarıya çıkarsa ona uygun olmayan sirk, çadır gibi yerlere kapatılacağı sanısından ise küçük kızın yetimhaneye verilmesi anlaşılmalıdır. Bu belirlemeler erişkin vücuduna sahip olmayan kız çocuğunun memeye ihtiyaç duymayacağı düşüncesine de açıklık kazandırır.

3.6. Dil ve Beden

İnsanlar arasında anlaşmayı sağlayan dil, canlı bir varlıktır (Ergin 3). Dilin hayatı, hayatın da dili kurduğu göz önüne alınırsa onun canlılığı anlam kazanacaktır. Transgresif yazına ait metinlerde bedeni algılayış biçimleri dilde de kendini gösterir.

Kinyas ve Kayra'da her iki başkişi de içlerinde buldukları durumları ya da sınır aşan düşünceleri beden imgeleriyle kuvvetlendirerek ifade ederler. "En derinde benim cesedim olacak ancak bedenimi toprak bile kusacak..." (Günday 24); " 'Ben ağlamam' dedim kendime. 'Kurutamam gözyaşlarımı çünkü. Başlarsam duramam diye ağlamam. Bütün damarlarım, kemiklerim çıkar gözpınarlarımdan. Geriye tek bir derim kalır...' (Günday 367); " Ve çürümüş yerlerimi, sağdan soldan topladığım etlerle yamıyordum" (Günday 556).

Aldırılan Çocuklar Örgütü'nde Leonardo'nun çıplak modellik yaptığı dönem yaşadıklarına dair hisleri, transgresif zihniyeti ortaya çıkaran modernizm ve onu takip eden ideolojilerin bedene bakışını vermektedir:

(..) belki model adını verdikleri canlı cansızların değerini anlamaları için dağıtmalıydım ortalığı, sonra da onlara toplatmalıydım. O zaman, işte o zaman, kendi parçalanmış organlarını yerden kaldırmakla iştigal ettikleri zaman, daha iyi öğreneceklerdi figür çizmeyi ve bir organın, bir organizmanın kımıldamadan, saatlerce cansız, ne şekilde kalabildiğini... (Üldes 35).

Gecedegiden'in cinayet işlerken karşısında gördüğü bir insan değil, canlılığın yavaş yavaş çekildiği, görünürlüğünü kaybettiği bedendir. Bedene bakışı onu tariflerinde netlik kazanır. İnsan, "etçil görünen iç organlı"dır (Kıran 23). Kendi bedenine bakışı da bu algıyı yansıtmaya bakımından önemlidir:

Yayı çalgılar yedilisi gibi gıcırdayan makinemsi bedenimi gürültüyle sürüklüyordum. Birisi çoktan kurumuş iki bacadan yükselen uyumsuz

sesler, iki koldan kolların sallanmasından doğan ritim, yürüyüşüme hoşluk kattıkları besbelli, sıklıkla kırptığım gözkapaklarımın gıcırdamaları ve yerinde duramayan bir batan yayılan öne ve arkaya sağa sola öne arkaya tempo! tempo! yürüyorum (Kıran 26).

Bu ifadelerden onun bedenini bir çeşit makineye benzettiği anlaşılabilir. Bu düşünce akışı transgresif kurgunun çağa/makineye bakışında anlamını kazanır.

SONUÇ

Anlam olarak sınırı aşma, ihlâl etme eylemini içinde barındıran transgresif kurgu, bedensel farkındalığını, doyum noktasını, duygu eşiğini kaybetmiş insana ulaştığı konumu gösterir. Eleştirel bir boyutla kaygan bir zemin ve tekinsiz bir atmosferde deliliğin eşiğindeki bireyin kimi zaman insanlık kimi zaman norm dışı mücadelesini yansıtan transgresyonel yazını da ortaya çıkaran (post)modern dünya, bedeni, tamiri mümkün bir makine, teşhir edilen bir vitrin mankeni, pazarlanabilen bir reklam ürünü olarak kurgular. Transgresif kurguda bedeni inceleyen bu çalışma, modern Türk edebiyatında çoğunlukla yeraltı edebiyatı ile ilişkili olarak ele alınan transgresif yazını, yeraltı edebiyatından ayırarak marjinal söylem çatısı altında konumlama çabası olarak okunmaya açıktır.

Transgresif kurgunun özelliklerini verme amacı gütmeyen, çalışmanın kapsamı doğrultusunda seçilen metinlere beden odaklı yaklaşan bu yazıda, yıkıcı edebiyatın bireyi geri plana attığı, önem açısından ikincil konuma indirdiği sonucuna ulaşılmaktadır. İnsanı temsil eden beden, transgresif dünya algılayışında etten ibaret hâle ge(tiri)lerek asıl görünürlüğünü kaybeder ve/veya değer yitimine uğrar. Tüketime odaklı yaşama tarzlarının benimsendiği/benimsetildiği (post)modern dünyada seri olarak üretilen metallerden biri de bedendir. Grotesk ve kaygan zeminlerde kurgulanan transgresif yazın dünyasının güvenilmez kişileri, yüzeyde anlamsız görünen eylemleriyle bedeni zevk unsuru, kendilerine sunulana karşı geliştirdikleri savunma ve/veya saldırı mekanizmalarında bir çeşit başkaldırı ögesi olarak kullanırlar. Çünkü bu yazın türünün işaret ettiği hayat algılayışında ben duygusunun önceliği, ötekinin varlığını silmektedir.

Baudelaire'in ifadesiyle bağışlanamaz günah, "kötülük içindeki bilinç" olabilir. Ancak Bataille gibi Baudelaire de günah duygusunu dinî bir geleneğin kalıcı gücüne borçludur (Brooks 4). Transgresif anlamdaki ihlâl, aşma, yıkma duygusunu da geleneğin çektiği sınırlar ortaya çıkarır. Ayıbı, çekinmeyi, utanmayı ahlâk anlayışı sağlar. Bu metinlerin sınır aşıcı bağlamda hâlâ "transgresif" olarak nitelenme ve kült ya da klasik hâline ge(tiri)l(e)memesinin sebebi bu sınırın silik de olsa varlığını korumasıdır. Marjinal söyleme dâhil edilen yeraltı edebiyatı, queer yazın, erotik edebiyat gibi transgresif kurguyu da ele almak için sosyolojiden ve onun bir alt dalı olan edebiyat sosyolojisinden yararlanmalıdır. Sonuçta transgresif kurgu hayat tarzlarını yansıtır. Bu konu sonraki yazılarımızda ele alınmaya çalışılacaktır.

KAYNAKÇA

- Anzieu, Didier. *Deri-Ben*. Çeviren Nesrin Tura, Metin Yayınları, 2022.
- Arasse, Daniel. "Et, Zarafet, Yücelik." *Bedenin Tarihi 1 Rönesanstan Aydınlanmaya*, Editör Alain Corbin - Jean-Jacques Courtine - Georges Vigarello, Çeviren Saadet Özen, Alfa Yayınları, 2021, ss. 559-650.
- Audoin-Rouzeau, Stephane. "Katliam Beden ve Savaş." *Bedenin Tarihi 3 Bakıştaki Değişim 20. Yüzyıl*, Editör Alain Corbin - Jean-Jacques Courtine - Georges Vigarello, Çeviren Saadet Özen, Alfa Yayınları, 2021, ss. 379-428.
- Bachelard, Gaston. *Mekânın Poetikası*. Çeviren Aykut Derman, Kesit Yayıncılık, 1996.
- Bay Gülveren, Özlem. "Benlik Arayışı Yolunda Efendiliğe Soyunan Bir Yeraltı Kahramanı: *Gecedegiden*." *Türkiye'de Yeraltı Edebiyatı*, Editör S. Dilek Yalçın-Çelik ve Hayrunisa Topçu, Hiperyayın, 2020, ss. 235-291.
- Blackflag. "Transgresyonel Kurgu." *Eksi Sözlük*. (2006), <https://eksisozluk.com/transgresyonel-kurgu--1481986>, Erişim tarihi: 15 Nisan 2021.
- Brooks, Peter, "Shocker in '28." *The New York Times*, 12 Şubat 1978, p. 4.
- Chun, Rene. "Naked Breakfast, Lunch and Dinner." *The New York Times*. 23 Nisan 1995, p. 49.
- Corbin, Alain-Courtine, Jean-Jacques-Vigarello Georges. "Bedenin Tarihi'ne Önsöz." *Bedenin Tarihi 1 Rönesanstan Aydınlanmaya*, Editör Alain Corbin - Jean-Jacques Courtine - Georges Vigarello, Çeviren Saadet Özen, Alfa Yayınları, 2021, ss. 9-16.
- Courtine, Jean-Jacques. "Giriş." *Bedenin Tarihi 3 Bakıştaki Değişim 20. Yüzyıl*, Editör Alain Corbin - Jean-Jacques Courtine - Georges Vigarello, Çeviren Saadet Özen, Alfa Yayınları, 2021, ss. 9-14.
- Çabuklu, Yaşar. *Bedenin Farklı Halleri*. Kanat Kitap, 2006.
- de Baecque, Antonie. "Perdeler Sinemada Beden." *Bedenin Tarihi 3 Bakıştaki Değişim 20. Yüzyıl*, Editör Alain Corbin - Jean-Jacques Courtine - Georges Vigarello, Çeviren Saadet Özen, Alfa Yayınları, 2021, ss. 495-522.
- Demir, Sertaç Timur. *Ten Medeniyeti: Modern Kültürde Beden ve Ötesi*. Açılım Kitap, 2017.
- Durmuş, Gökay. "Hakan Günday'ın Az Başlıklı Romanına Yeraltından Yansıyan Unsurlar." *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 2019, c. 7, s. 16, ss. 375-398.
- Ergin, Muharrem. *Türk Dil Bilgisi*. Bayrak Basım Yayım Dağıtım, 2009.
- Foucault, Michel. "İhlale Önsöz." *Sonsuza Giden Dil*. Çeviren Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, 2014, ss. 51-71.

- Freud, Sigmund. *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. Çeviren Ali Babaoğlu, Metis Yayınları, 2011.
- Gelis, Jacques. "Beden, Kilise ve Kutsal." *Bedenin Tarihi 1 Rönesanstan Aydınlanmaya*, Editör Alain Corbin - Jean-Jacques Courtine - Georges Vigarello, Çeviren Saadet Özen, Alfa Yayınları, 2021, ss. 21-132.
- Günday, Hakan. *Kinyas ve Kayra*. Doğan Kitap, 2011.
- Gürses, İlknur, Takımcı, Dilek. "Transgresyon ve Fotoğrafta Aşırılığın Estetiği: Witkin ve Serrano." *Doğu Batı*, 2013, y. 16, s. 65, ss. 191-218.
- Kıran, Hüseyin. *Gecedegiden*. Ayrıntı Yayınları, 2011.
- King, Ursula. "Önsöz." *Bedenler Dinler ve Toplumsal Cinsiyet*. Derleyen Slyvia Marcos, Çeviren Sibel Özbudun, Balkı Şafak ve İlker Çayla, Ütopya Yayınları, 2006, ss. 13-16.
- La Mettrie. *Makine İnsan*. Çeviren Aslı Avcan ve Enfal Erkan, Fol Yayınları, 2023.
- Lowen, Alexander. *Narsisizm Gerçek Benliğin İnkârı*. Çeviren Tamer Çetin, Cem Yayınları, 2012.
- Marakoğlu, Ozan. "Edebiyatın Edepsizliği ya da Tutucu Olmayan Bütün Metinler Üstüne." *Notos*, 2011, y. 4, s. 29, ss. 47-49.
- Marty, Eric. *Marquis de Sade Yirminci Yüzyılda Neden Ciddiye Alındı?*. Çeviren Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, 2017.
- Matthews-Griecon, Sara F. "Eski Rejim Döneminde Avrupa'da Beden ve Cinsellik." *Bedenin Tarihi 1 Rönesanstan Aydınlanmaya*, Editör Alain Corbin - Jean-Jacques Courtine - Georges Vigarello, Çeviren Saadet Özen, Alfa Yayınları, 2021, ss. 229-313.
- Merleau-Pothy, Maurice. *Signes*. Les Editions Gallimard, 1960.
- Michaud, Yves. "Görselleştirme Beden ve Görsel Sanatlar." *Bedenin Tarihi 3 Bakıştaki Değişim 20. Yüzyıl*, Editör Alain Corbin - Jean-Jacques Courtine - Georges Vigarello, Çeviren Saadet Özen, Alfa Yayınları, 2021, ss. 557-580.
- Moulin, Anne Marie. "Tıbbın Karşısında Beden." *Bedenin Tarihi 3 Bakıştaki Değişim 20. Yüzyıl*, Editör Alain Corbin - Jean-Jacques Courtine - Georges Vigarello, Çeviren Saadet Özen, Alfa Yayınları, 2021, ss. 17-87.
- Nurdan, Gülçin Tuğba. "Bir Anti Kahraman Olarak Kinyas ve Kayra." *Türkiye'de Yeraltı Edebiyatı*, Editör S. Dilek Yalçın Çelik - Hayrunisa Topçu, Hiperyayın, 2020, ss. 210-234.
- Önen, Aysu. "toplum düşmanı düşman topluma karşı." *Sabitfikir*. 20 Mayıs 2021, "http://www.sabitfikir.com/elestiri/toplum-dusmani-dusman-topluma-karsi, Erişim tarihi: 29 Ekim 2023
- Sechaud, Evelyne. "On Yıl Sonra Deri-Ben." *Deri Ben*. Çeviren Nesrin Tura,

Metis Yayınları, 2022, ss. 13-34.

Sennett, Richard. *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. Çeviren Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 2008.

Silverblatt, Michael. "Shock Appeal/Who Are Those Writers, and Why Do They Want to Hurt Us?: The New Fiction of Transgression." *Los Angeles Times*, 1 Ağustos 1993.

Sohn, Anne-Marie. "Cinsiyetli Beden." *Bedenin Tarihi 3 Bakıştaki Değişim 20. Yüzyıl*, Editör Alain Corbin - Jean-Jacques Courtine - Georges Vigarello, Çeviren Saadet Özen, Alfa Yayınları, 2021, ss. 115-163.

Şevki, Abdullah. "Yeraltı Edebiyatı ve Bu Edebiyatın Türkiye'de Olamamasının Nedenleri." *Lacivert Öykü ve Şiir Dergisi*, 2010, y. 6, s. 31, ss. 56-67.

"The Book of Genesis." *The Holy Bible*, yy., yy..

"The Holy Gospel of Jesus Christ, According to St. John." (?), *The Holy Bible*, yy., yy..

"transgress." *The American Heritage Dictionary of The English Language*, 1992.

"transgression." *The American Heritage Dictionary of The English Language*, 1992.

"transgressive." <https://ahdictionary.com/word/search.html?q=transgressive>, Erişim tarihi: 31 Ekim 2023.

Üldes, Ersan. *Aldırılan Çocuklar Örgütü*. Telos Yayıncılık, 2004.

Vigarello, Georges. "Giriş." *Bedenin Tarihi 1 Rönesanstan Aydınlanmaya*, Editör Alain Corbin - Jean-Jacques Courtine - Georges Vigarello, Çeviren Saadet Özen, Alfa Yayınları, 2021, ss. 17-20.

"Yaratılış 2/3." *Kutsal Kitap*, Yeni Yaşam Yayınları, 2002.

Yılmaz, Demet. *Türk Hikâye ve Romanında Marjinal Söylem, Karşı Kültür ve Yeraltı Edebiyatı (2001-2020)*. Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta, 2021.

"GEÇMİŞ ZAMAN ELBİSELERİ" ÖYKÜSÜNÜ SİMGESEL BİR OKUMA DENEMESİ

GEÇMİŞ ZAMAN ELBİSELERİ: AN ATTEMPT AT A SYMBOLIC READING



Seda ALABULUT

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Doktora Öğrencisi, Eskişehir
Osmangazi Üniversitesi,
Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve
Edebiyatı Bölümü, Eskişehir,
Türkiye

ORCID: 0000-0001-7594-1970

E-mail: sedaalabulut@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 01.11.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 24.04.2024

Kaynak Gösterim / Citation:
Alabulut, Seda (2024). "Geçmiş
Zaman Elbiseleri" Öyküsünü
Simgesel Bir Okuma
Denemesi", Yeni Türk Edebiyatı
Araştırmaları. 16/31, 103-124.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.554>

Öz

Ahmet Hamdi Tanpınar, birçok türle olduğu gibi hikayeleriyle de Türk edebiyatına zengin bir miras bırakmış müstesna bir şahsiyettir. Tanzimatla başlayan medeniyet değişiminin birey ve toplum üzerinde yarattığı kırılmaları çeşitli kavramlara vurgu yaparak eserlerinde yansıtan Tanpınar'ın, roman ve öykü kahramanlarında modernizmin birey üzerindeki dönüşümü sancılı olur. Bireyin içini durmadan kemiren "eksiklik", yeni hayat karşısında Doğu ve Batı'nın kodlarını alımlama sıkıntısı, gelenek ve modernizmin geçmiş ve gelecek algısında yarattığı müphemlik gibi daha birçok neden Tanpınar'ın kahramanlarının yaşadığı sancıların yansımaları olur.

Bu çalışmada amaçlanan, Tanpınar'ın "Geçmiş Zaman Elbiseleri" öyküsünde modern bir nesrin izinde olan Tanpınar'ın üslubunun temelini oluşturan şiirselliğin estetik düzeylerini belirlemek, eşya ve insan arasındaki aktarımların hangi imge ve semboller ekseninde kompozit edildiğini ortaya koymaktır. Tanpınar'ın her bir eserinin sembol yönünden zengin olduğu düşünüldüğünde; bu zenginliğin kaynaklarının dil düzleminde belirlenmesi, öykülerinde kurulan simgesel boyutun da derinliğini verecek, psikolojik çözümlenmelerle, psikanaliz, rüya ve imgelerin iç içe kullanımını yaratıcı imgelemin birey üzerinde oluşturduğu varoluşsal sorunlara temas etmemize imkân verecektir.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, dil, imge, Geçmiş Zaman Elbiseleri.

Abstract

Ahmet Hamdi Tanpınar is an exceptional figure who has left a deep legacy to Turkish literature with his stories as well as in many other genres. The transformation of modernism on the individual is painful in the novel and short story heroes of Tanpınar, who reflects the ruptures created by the civilizational change that started with Tanzimat on the individual and society by emphasizing various concepts. The "lack" that constantly gnaws at the individual, the difficulty of absorbing the codes of the East and the West in the face of the new life, the ambiguity created by tradition and modernism in the perception of the past and the future, and many other reasons are reflections of the pains experienced by Tanpınar's heroes.

Our aim in this study is to determine the aesthetic levels of poetics that form the basis of Tanpınar's style, which follows a modern prose in Tanpınar's story "Geçmiş Zaman Elbiseleri", and to reveal which images and symbols compose the transfers between things and people. Considering that each of Tanpınar's works is a sea of symbols; determining the sources of this sea on the language plane will give the richness of the symbolic dimension established in his stories, and the intertwined use of psychological analysis, psychoanalysis, dreams and symbols will allow us to touch the existential problems created by the creative imagination on the individual.

Keywords: Ahmet Hamdi Tanpınar, language, image, Geçmiş Zaman Elbiseleri.

Extended Summary

Born in 1901 in Istanbul, Ahmet Hamdi Tanpınar is considered to be one of the figures in Turkish Literature, who has signed important works on the intellectual depth of modernism. In many of his works in different genres that he brought to our world of culture and literature, it is possible to see the building treasures of his aesthetic world in each part of a carefully created pattern. Because Tanpınar looks at the history and identity of Turkish society from a broad civilizational perspective and hears the pains of a mentality that tries to understand the traces of the past and the change shaped by modernization in all his works. One of these pains, which we see in almost all of Ahmet Hamdi Tanpınar's works as an intellectual, is the adventure of man, especially since the Tanzimat, in establishing an organic bond both in his own world as a subject and in the socio-cultural structure as an individual.

One of the important motifs that we frequently encounter in the patterns of Tanpınar's artistic life, who talks about his "silence" in his novels and short stories, is the notion of dream that arises from his identity as a man of dreams. Tanpınar, who makes dream and reality an important backdrop to the main fabric of his literary works, reveals his view of humanity and society by blending them with concepts such as history, religion, civilization, culture, tradition and nation, on which the thematic power of his works rests, while taking his readers through the dreamy climates of a vast world without borders. Reflecting the concepts of history and time to the reader through the mirror of civilizational change, Tanpınar shows the effects of social change and development on human beings.

Tanpınar's "Geçmiş Zaman Elbiseleri", in which he intertwines dream and reality and presents two different worlds through the themes of escape and restlessness, is the journey of a quest. As in Tanpınar's other works, his stories have a weave in which we can find the richness of artistic and cultural sources and witness the aesthetic appearances of language.

"Geçmiş Zaman Elbiseleri" is included in Tanpınar's first published work, *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* (1943). The work was first published in Necip Fazıl's magazine *Ağaç* (Tree) in 1936, but since the publication of the story was incomplete, the story was re-published in the magazine *Oluş* in July 1939 and was made into a TV movie by Metin Erksan in 1975.

"Geçmiş Zaman Elbiseleri", Tanpınar opens the way for his protagonists to realize their desires and ambitions in the rigid and cold world of reality through the dream bridges he creates through concepts such as dream, alcohol, travel, gambling, violin, and woman. The power that inspires this power, which opens the doors of the dream world to its heroes with a break from the world of reality, is hidden in the motivations of Tanpınar's heroes' quest. Man becomes the

subject of a quest that loses itself in the continuity of the quest in the mortal realm. It is as if he is trapped in a blind well in the unsatisfied lack of his ego, which cannot satisfy the eye and the gaze with the instinct to own the objects he desires. Tanpınar's heroes, who overcome the restlessness caused by the alienation they experience in their own geography in the change of culture and civilization by transcending the limits of the senses drawn by reality, appear in this text with the prioritization of the motifs of "time" and "dress", and we witness the various states of the desires that fill the subconscious mind of our unnamed hero searching for his lost piece on his journey to the dream world.

This attitude, which reveals man's helplessness in the face of existence and existence, these people who experience leaps in time and space in the face of the undesirable boundaries of reality, symbolize Tanpınar's heroes who travel to another world in search of escape from reality, which we often encounter in his stories and novels. As a matter of fact, the title of the story, "Geçmiş Zaman Elbiseleri", is an expression of a conscious choice that emphasizes Tanpınar's longing for the past and symbolizes his desire to take refuge in fairytale women living in the world of the past and tradition.

Another important aspect of this work, in which one embarks on a journey of the themes of search and loss, is the understanding of language that fills Tanpınar's mental and emotional world. Symbols and allegories that fill an immaterial universe are the formalized forms of the world of the senses, which Tanpınar values as much as painting and music.

In Tanpınar's stories, one of the most important aspects that determines the power of language is the presentation of its intellectual and emotional side through the senses. In the universe of language created by Tanpınar, who melts the world of matter and imagination in the same pot, through dream and cosmos, what he sees and hears forms an organic structure in a re-tuned composition. In the work in which Tanpınar, who, in Kaplan's words, has a "visual" eye and gaze, makes extensive use of the power of images, the coloring of sound, footsteps, touch and taste senses are paradigms that provide the modernization in the fiction of the work for Tanpınar beyond a simple perception. Again, it is known that most of the images in Tanpınar's works are light-based, and that light and illumination pioneer change in time and space. Again, the fact that the words used around light are given with water and sound through color games is related to the use of the possibilities of impressionism in the relationship between light and object. Thus, Tanpınar tries to identify the object by adding a real side to the images of the objects from the fairy tale time with the dream world he established in the text.

GİRİŞ

Tanpınar'ın *Abdullah Efendi'nin Rüyalari* (1943) ve *Yaz Yağmuru* (1955) olmak üzere iki

öykü kitabı mevcuttur. Bu iki eserde yer alan hikâyelere, sonrasında Tanpınar'ın kitaplarında yer vermediği "Emirgan'da Akşam Saati", "Fal", "Son Meclis" ve "Birinci İkramiye" de eklenmiş ve bütün öyküleri adında 2011 yılında yayımlanmıştır.

Tanpınar'ın hikâye anlayışının estetize edilmiş unsurlarını önemli ölçüde taşıyan ve *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* kitabında yer alan "Geçmiş Zaman Hikayeleri" başlıklı öyküsü ilk olarak 1936 yılında Necip Fazıl'ın *Ağaç* dergisinde yayımlanmaya başlanmış, fakat öykünün yayımlanmasının yarım kalması sebebiyle öykünün, Temmuz 1939'da *Oluş* dergisinde tamamı yayımlanmıştır.

Edebi metinler, dilin sanatsal işlevi sonucunda ulaşılan esnek ve çağrışımsal yapı, metnin formu, yazarın duyuşsal ve düşünsel birikim kaynakları gibi çeşitli unsurların bir araya gelişiyle oluşan terkip neticesinde okur tarafından yeniden keşfedilmeyi bekleyen anlamlara sahiptir. Metinlerin sahip olduğu dil ve anlam tasarımı, okur ile metnin iletişimine çok yönlü bir boyut katar. Okur metindeki göndergesel çerçevenin sınırları içerisinde gezinmek yerine okumanın sıradan, düz bir eylem olma halinin ötesine geçerek metin üzerinden yaptığı alımlamalarla onu yeniden biçimlendirme yoluna girer (Alabulut 5-9). Dolayısıyla ele alınan metinde Tanpınar'ın geçmiş zamanın izinden giderken öne çıkardığı birçok imge ele alınmış, bu imgelerin, Tanpınar'ın sanat anlayışındaki konumları izah edilmeye çalışılmıştır.

Metnin anlam dokusunda olayların tek bir düzlemde ilerlemediği görülür. Metin, olayların akışında farklı katmanlardan geçerek kabuk değiştiren başka bir varoluşsal çabanın izlerini taşıyan atmosfere doğru yol alır. Tanpınar'ın hikayelerinde genel anlamda karşılaşılan iç içe geçmiş katmanlardan oluşan bu örüntü, metnin iç yapısında başka bir düzleme geçiş olarak algılanır. Ancak metni oluşturan izleklerin gerek dil üzerinde estetize edilmiş formları, gerekse kurgunun neden-sonuç içerisinde ilerlemesi Tanpınar'ın metinlerindeki polarizasyonun önemli bir denge işlevi gördüğünü düşündürür. İncelenilen metnin adı belirtilmemiş, tereddüt içinde bir tekinsizlik yaşayan kahramanının öğleden sonra gününü doldurmak için Hoffmann'ın *Şövalye Gluck* adlı eserini okuması Tanpınar'ın metninde kuracağı düşsel alan için bilinçli bir girişimdir.

Gerçekliğin alt üst edilmesiyle zaman ve mekân üzerinde kurulacak düş, kahramanın bilinç odalarında yaşayacağı değişimle birlikte metnin de değişime uğramasını sağlar. Dolayısıyla metin içindeki gerçek düzlemde düşsel düzene geçiş, onun kurgu dünyasında yarattığı karakterler aracılığıyla "düş", "zaman" ve "yolculuk" üzerinden verilir. Buldukları dünya içerisinde sıkışmış, kuruntulu ve müteredit bir ruhun vehmi altında ezilen bu kahramanlar, gerçekliğin dünyasından kurtulmak için kendi muhayyilelerinde yarattıkları düşlerle zamanın dışına taşarlar. Yaşanan bir rüya hâli ya da çıkılan bir gece yolculuğu kahramanların reel mekândan ve zamandan başka bir evrene doğru sıçramaları

için önemli bir değişim metaforu olur. Nitekim toplumsal yapı içerisinde varoluşunu sorgulamaya meyleden her bireyin yaşamın anlamını ve değerini arayışı karşısında yaşadığı huzursuzluk ve çevresiyle bütünleşme süreci, Tanpınar'ın metinlerinde geçmiş ve gelecek arasındaki uyumu kuramayan, yaşadığı anın bütünselliğini kavrayamayan ve nihayetinde gelecek karşısında sıkıntı ve endişe hisseden kuruntulu kişileri ortaya çıkarır. Onun kahramanları, bu ikilemlerden ve gerçekliğin çizmiş olduğu sınırlı dünyadan kendilerini ya "düş" yoluyla ya da geçmiş özleminin bir "kadın" imgesi (anne) etrafından kurulmasıyla kurtarır.

Geçmiş Zaman Elbiselerinde Simgesel Motifler

İbrahim Şahin (304); Tanpınar'daki bilme arzusunun, mizacından kaynaklı bir mesele olduğunu vurgulamıştır. Tanpınar metinlerinde görülen birtakım ortak motifler, ondaki epistemofik yönün eserlerine aksetmiş biçimiyle ilgilidir. Tanpınar metinlerinde bilme arzusunun dilsel boyutta zirveye ulaştığını gördüğümüz motifler; aşk, kadın, musiki, gece, rüya ve tarih etrafında şekillenir. İncelenilen metinde Şahin'in dile getirdiği motifler dışında gece, yolculuk, alkol, rakam ve sayılar, keman, eski zaman müzesi, ışık, ses, su gibi unsurlar araştırmamız açısından ele alınacak önemli sembeler olacaktır.

Metinde yer alan öznenin "tabiatımı ve biraz da talihimi bildiğim için, bu uzak birleşme saatine kadar kendimi, bilhassa her zaman başıma gelen münasebetsiz tesadüflerden korumak istiyordum. Çünkü benim hayatımda, bütün iradesizlerde olduğu gibi, tesadüflerin korkunç bir rolü vardır," (Tanpınar, *Hikayeler* 52) sözleri, öznenin, oto-kontrolü elden bırakmak istemeyen, tekinsizliğe karşı bir kalkan geliştiren ve arzuladığı bütünleşmeyi (Keti ile yaşamayı arzuladığı cinsel haz) eyleme geçirmeyi engelleyecek muhtemel olasılıklara karşı kendisini bir kafese kapatan tutum içerisinde olduğunu düşündürür. Bütün geceyi "bu pınarın başında, ondan içtikçe artan bir susuzluk içinde" geçirmeyi planlayan bu kahraman, iradesi dışında gelişen bir durumla karşı karşıya kalarak bir gece yolculuğuna çıkar. "Gece yolculuğu" Tanpınar'ın üzerindeki Nerval etkisini gözler önüne seren, düş evrenine geçişin önemli bir birleşenidir. Nitekim Nerval'in *Aurelia*'sında ve bu eserden etkilenerek yazdığı düşünülen "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda da kahramanların çıktığı gece yolculuğu, düşün etkisine girilecek bir geçiş hâlidir. İradesine ve talihine güvenmeyerek serzenişler içerisinde bulunan kahramanın bağ evine doğru çıktığı yolculuk, burada oturduğu kumar masası ve bütün bir bahar, bir ilah kanı kadar sıcak ve bayıltıcı kokusuyla tasvir edilen gül rakısı, metnin kurgusal düzlemini değiştiren önemli metaforlardır. İbrahim Şahin, *Haz ve Günah, Bir Tanpınar Yorumu* kitabında yaptığı değerlendirmede "bu süreci Tanpınar kahramanlarını daima personanın dışına çıkarıp "absürd"e yöneltmesiyle ilişkilendirir; "gece" ile "alkol"ü Tanpınar'ın öykülerindeki daha derin ve ilginç olan katmana geçişi sağlayan unsurlar olarak tespit eder. İlki; bir atmosfer olarak "iç olması, bireyin kendine bakmasına

yol açması bakımlarından"; ötekiyse gecenin tamamlayıcısı olması dolayısıyla seçilir. Çünkü bireyin bilinç seviyesinin sansüründen kurtarılabilmesi için iradesizleşmesi şarttır. Şayet hikâyede tematik olarak ölüm yoksa bilinci devre dışı bırakacak etken, alkol olur (Şahin, *Haz ve Günah* 304). Dolayısıyla gerçekliğin bilinç ve irade duvarını kırarak kahramanı düşsel yolculuğa hazırlayan alkol, kahramanın arzu alanını oluştururken bir taraftan da haz ve şehvet merkezinde dilin iradesizleşmesini sağlar. "Ben bu kadar nefis bir içki hatırlamıyorum. Bütün bir bahar, bir ilah kanı kadar sıcak ve bayıltıcı koku ve lezzetiyle gırtlığımızı yaka yaka içimize boşanıyordu. Evet bu, rakı değildi, bu Hafız'dan bir gazel yahut Anekreon'dan bir manzume gibiydi" (Tanpınar, *Hikâyeler* 55).

Müziğin adeta ilahi bir gıda olarak telakki edildiği bu satırlarda alkolün gece içindeki kopuşu sağlayan maddesel zevk, cinsel haz ve arzuda yarattığı tesir belirtilmişti. Tanpınar'ın gül rakısına yönelik yaptığı benzetmelerin Hafız'ın bir gazeli ya da Anekreon'dan bir manzume olarak dile getirilmesi oldukça manidardır. Zira Hafız, Klasik Türk Edebiyatı şairlerini etkileyen önemli İran şairlerinden biridir. Gazellerinde yer alan "saki, kadeh ve mey" mazmunları, sıkıntılı uzaklaşmasında alkolü bir araç olarak gören aşıkların sığındıkları liman olmuş, akıl ve iradeleriyle zorluklara karşı mücadele edemeyen insanların müptelâlığına sebebiyet vermiştir. Yine aşk, şarap ve erotizm üzerine şiirler yazan Yunanlı şair Aneon, yazdığı şiirlerde gündelik yaşamı ve hayal kırıklıklarını dile getirmiş, kendini aşka, şiire ve şaraba veren insanlar üzerinden zevki dile getirmiştir.

Metnin simgesel düzleminde oluşturulan duyuşal çeşitlilik, Tanpınar'ın metinlerinde görülen zengin alegorinin dışavurumudur. Sembolistlere ait belirgin bir tavır olan söz konusu durum, çağrışımların dil üzerinde yarattığı derin birlik içinde kendisini gösterir. Tanpınar nesri için de sembolik ve metaforik düzeydeki bu zenginlikten "alkol" imgesi üzerinden bahsedilebilir. Zira Tanpınar, Valery'nin saf şiir üzerinde kurduğu duyuşal zenginliği alkolün kişide yarattığı hazı tanımlarken ses imgesi üzerinden vermiştir. Dolayısıyla gül rakısıyla; bir bahar, bir ilah kanı kadar sıcak (dokunma), bayıltıcı koku (koklama), lezzetiyle (tatma) gazel ya da manzume oluşuyla (ses) ilişkili bu öğeler dilsel formda birbiri içinde eriyen maddelerin akışkan hâle gelme yolculuğunun sonunda dönüştüğü yeni iksir gibidir.

Metin içerisinde geçen kumar ve kumara eşlik eden gül rakısı metnin ana kahramanının zaafalarını ve iradesizliğini ortaya koyan bilinç hâliyle yönelinen araçlardır. Her ne kadar kahraman, birkaç kez kumar masasından Ketî'ye olan arzusuna bir an önce ulaşmak için kalkmak istese de başarılı olamaz. Metin içinde yaşanan olayları kahramanının zaafaları ekseninde değerlendiren Aydoğan Kara (75), metnin iskelet yapısındaki ihlalleri iradi seçim ve bilinçsizlik durumuyla ilişkilendirerek bir şema hâlinde verir. Dolayısıyla metin içindeki her kaos ana kahramanının metin içindeki her ihlaliyle biraz daha güç kazanır.

Metin içinde bir başka sembolik değeri olan kavram rakam ve sayılar üzerinedir. Tanpınar'ın kesirler üzerinde yarattığı bu alegori, metinde ana kahramanın kumar masasında kafasına takılmış olan bir rakamı kendine uğur yapmasıyla nükseden bir obsesyon içinde (kahramanın seri bir şekilde gerçekleştirdiği kesintisiz eylemlerle) verilir. Tanpınar'ın öykülerindeki benzerlikler *Abdullah Efendi'nin Rüyalari* ile *Geçmiş Zaman Elbiseleri*'nde de farklı şekillerde ortaya çıkar. Nerval'in *Aurelia*'sını Abdullah Efendi'nin bir kök metni kabul eden Murat Gülsoy, Nerval ve Tanpınar arasındaki etkinin rakamlar üzerindeki şekline dikkat çekerek Tanpınar'ın bu ilişkiyi görünür kılmak için sayılarla ilgili ayrıntılara yer vermek istemesinden bahseder; ancak Tanpınar'ın sayı obsesyonunu Nerval'den ayırarak İslam felsefesindeki vahdet anlayışına ulaşır. Tanpınar için iki olma hâli üremeyi ve çiftleşmeyi sembolize eder. Bu yönüyle ikili olma hali; zaaf ve tekensizliktir, baştan çıkarıcı ve kanmaya meyil veren delirtici bir hâldir (Gülsoy 72).

Kafama bilmem nasıl takılmış olan çok kesirli bir rakamı, kendime bir nevi uğur yağmışım. Artırmaları derhal ona veya iki misline çıkartıyor, kazandığım parayı bir makine süratiyle derhal hesaplıyor, ona olan nispetini buluyor, kesirlerini tamamlamak üzere bir hüzün ve dikkatle bir tarafa ayırıyordum (Tanpınar, *Hikayeler* 56).

Sayıların kesirli olması sabitliği ortadan kaldıran bir durumdur. İbrahim Şahin Tanpınar'ın kendilik problemini bir tema olarak tespit ettiğini fakat kendiliğin sabit bir form olmadığını belirtir (Şahin, *Haz ve Günah* 294). Dolayısıyla ana kahramanın metinde sayıları tamamlaması birlik-teklik hâline ulaşma ya da kendi varoluşunun temel dinamikleri olan arzu, kadın, benlik, anlam arayışı gibi kavramlar üzerinden metin içindeki sabitliği yakalama gayreti olabilir. Ancak kahramanın bu eylemleri "büyük bir hüzün" içinde yapması dikkat çekicidir. Simgesel alanın, bilinçdışının söylemi ve ötekinin bakışı üzerine kurulduğu Lacan'da arzu "öteki"nin bakışında oluşarak simgesel alana yerleşir. Ana kahramanın sayıları kesirli formundan kurtararak sabitliği yakalaması, gerçekliğin alanına bir geçiş olduğu düşünüldüğünde kahraman bu gerçeklikle bütünleşmek istemiyor gibi hissedilir. "Hüzün" burada arzu nesnesinin yitirilme ihtimalini rakamların sabitliğe kavuşmasıyla gözler önüne seren bir durumdur.

"Geçmiş Zaman Elbiseleri"nde yer alan kadın imgesi varoluşsal bir arayışın bölünmüş arzularında belirir. Kadın bir tarafta Keti ile cinsel hazza dönüşen obje haline gelirken diğer tarafta geçmiş zamanın masumiyeti altında "anne" hissiyle sığınılacak bir liman olarak farklı arzu eksenlerinde değerlendirilebilir. Dolayısıyla ilk olarak maddi ve manevi âlemin temsil ettiği dünya metinde kadın, arzu, şehvet ve cinsellik üzerinden kurulduğunda kahramanın ulaşmayı düşlediği av, Keti ve onun bedenindeki fanteziler olarak belirir. Metnin giriş kısmında ana kahramanın Keti'yi bir arzu nesnesi olarak düşlemesi, onunla yaşayacağı birleşmeyi çıldırtıcı bir eylem hâliyle adlandırması, Keti'nin bu çukurun içinde

(maddi âlem) zevk-arzu ve şehvetin doyumsuzluk hâlini simgelemesiyle somutlaştırılır. Diğer tarafta musiki dalgasının yeraltı mahzenine (böcek-insan-dünyevi alan) sızan sesi ve ışığın özgürleştirici etkisiyle geçmiş zaman eşyalarıyla donatılmış yeni bir mekân ve bu mekânın içindeki meçhul kadın dikkat çeker. Kahraman için bu kadın, rüyaların özgürleştirici etkisiyle geçiş yaptığı başka bir dünyanın kadınıdır. O, cinsellik arzusunun şehvetine kapılan insanın eksik bıraktığı hakikat âleminin maneviyatını hatırlatan bir kadın olma özelliğiyle ses ve ışık perdesi altından kahramanın dünyasında beliren arzu alanını sembolize eder.

Kadın imgesi, Tanpınar'ın metinlerinde dil üzerinde oluşan estetikmin en güçlü taraflarından birini oluşturur. Metinde yer alan üç kadın kahraman da Tanrılara özgü bir yücelikle anlatılır. Metnin anlamsal olarak iç içe geçen iki katmanında kahramana iki kadın eşlik eder. Bunlardan bir tanesi arzu alanının merkezinde yer alan Keti iken diğer tarafta düşsel yolculukta ona eşlik eden geçmiş zaman kıyafetleri giymiş meçhul kızdır. Tanpınar'ın metinlerindeki kadınların psikanalitik bir okuması yapıldığında Carl Gustav Jung'un anima gerçeğiyle yüzleşilir. Nitekim Jung erkeklerin içinde taşıdığı kadın imgesini, kalıtımla olan ilişkisiyle ele alır:

Her erkek kendi içinde ebedi bir kadın imgesi taşır; şu ya da bu kadının imgesi değil, kesinlikle feminen bir imge. Bu imge temelde bilinçdışı düzeydedir, erkeğin yaşayan organik sistemine kazınmış, başlangıçtan beri var olan kökenin kalıtsal bir etmenidir, kadının atalardan kalma tüm deneyimlerinin bir mührü ya da arketipidir, sanki kadınlar tarafından bu zamana kadar yapılmış tüm etkilerin bir birikimi gibidir- kısaca psişik uyumun kalıtsal sistemidir (Jung 229).

Tanpınar'ın annesini küçük yaşta kaybedişi, eksik bir parçanın ikameden yoksunluğu Keti'nin Jung'un animasında değerlendirilmesine imkân sağlar. Anne arketipinin erkek üzerinde bıraktığı güçlü etki metin üzerinde Keti'de ifadesini bulur. Keti, Jung'un perspektifinden Tanpınar'ın kadın üzerinden yarattığı estetik doku alanında Anne'yi sembolize eder. "Kökeni bilinçdışı olan arketipler, bir insanın geçmiş yaşantılarının ürünü olan bellek imgeleri gibi canlı görüntüler değildir. Gerçek dünyada karşılığı bulunduğu bu belirsiz imgeler canlı ya da cansız varlıklara dönüşürler (Geçtan 66). Gençtan'ın bu görüşü bizi on üç yaşında annesini kaybeden Tanpınar'ın animayı ortaya koyduğu bir başka kadın olan geçmiş zaman elbiseleriyle metinde beliren genç kıza götürür.

Eski zaman kadınlarının giydiği ve kullandığı nesnelere bezenmiş hâlde karşımıza çıkan bu kız, Tanpınar'ın hikayesine ismini verdiği geçmiş/eski zamanlardan bir kıyafetin onda bıraktığı yaranın tezahürü gibidir. Saçındaki örgüler, ninelerin gelin oldukları zaman giyilen cinsten eski zaman elbisesi, Trabzon telkârısı, bele takılan kemerler mazideki kadın'ın imgesini oluşturan eşyalardır. Genç kızın, babası tarafından bu kıyafetleri giymeye zorlanması anlatıcının, geçmişin devamlılığını anın içine taşıma arzusu olarak okunabilir. Tanpınar'ın çocukluğunun büyülü tarafını, rüyanın büyüyle yeniden açığa

çıkarmak isteğini anne arketipi şeklinde bu genç kızda görürüz. Düş ile gerçek arasındaki gel-gitler birbirinden farklı bağlamlarda ortaya konan iki kadın üzerinden verilse de Ketî ve eski zaman giysileri giyen kızda bu örtüşme tam olarak sağlanamaz. Bu durumu Kadir Can Dilber (67), "Tanpınar'ın öyküsünün karanlık tarafı Ketî ile kız arasında uçurum olmasına rağmen hipnotik hâldeki anlatıcı ikisini örtüştürmeyi dener. Anıma bir geri döndürme girişiminde bulunur ancak başarısız girişim sanat pelerini içerisine bir keman ile saklanır" şeklindeki analiziyle destekler.

Metne Hoffmann'ın *Şövalye Gluck* adlı eserini okuyarak giriş yapan kahraman, mekânın ve zamanın reel gerçekliğindeyken metnin ilerleyen bölümlerinde bu gerçekliği alt üst eder. "Ayaklarımın altında bir sarnıç kapağı vardı ve ben bu kapağın hem üstünde hem de altında olduğumu biliyordum. Evet sarnıçta mahpusum ve aynı zamanda, sarnıcın üstünde bekliyordum. Fakat hakikaten sarnıcın üstündeki ben miydim? Çünkü bu demir kapağı sımsıkı örten kilit, karamaça papazına çok benziyordu ve heyhat, bu karamaça papazı da sabahleyin okuduğum Hoffmann hikayesinin kahramanıydı. Ve işte o zaman hissettim ki Ketî bir kemandır (Tanpınar, *Hikâyeler* 62).

Tanpınar'ın kadın metaforunu burada ses-musiki ile örtüştürmesi keman imgesi üzerinden yapılmaktadır. Düşsel alana geçiş yapan ana karakter, kendi varoluşunu bir kimlik arayışı üzerinden sorgular. Sabah okuduğu Hoffmann hikayesi düşsel evrende yeniden belirmiş, gerçeklik ve hayal, zamansal ve mekânsal olarak alt üst edilmiştir. Karakter, sarnıcın uzamsal görüntüsünde kendi yerini konumlandıramaz. Kapağın altında ve üstünde aynı zamanda olmak bütünlüğün parçalanmasıyla bilinç düzeyinde yaşanan bozulmayı gösterir. Tanpınar "alt ve üst" arasında konuşlanmanın bilinçle olan ilişkisini Abdullah Efendi'nin *Rüyaları*'nda da işler. Yine kimliğin parçalanması, zaman üzerinden Ne içindeyim zamanın/ Ne de büsbütün dışında/Yekpâre, geniş bir ânın Parçalanmaz akışında/ dizelerinde görülür. Rüya, zaman ve mekân arasında yaşanan ikilemler, kahramanların kendi kimliklerinden kaçış için uygun ortamı sağlayan unsurlardır. Nitekim varoluşun ya da benliğin derin köklerinin sorgulandığı sarnıçtaki sualler kahramana Ketî ve onun bir keman oluşu gerçeğini düşündürür. Ketî'nin bir keman sesi olarak tezahür eden varlığı bizi Hoffmann'ın *Ritter Gluck* öyküsüne götürür. "Şövalye Gluck" Hoffmann'ın 1814 yılında yayımlanan *Fantasiestücke in Callots Manier* (*Callot Tarzı Fantazi Öyküleri*) kitabındaki fantastik öykülerinden biridir. Metin, kahramanın kendi hayal dünyasına yaptığı yolculuklarla başlayarak tabiatla iç içe olduğu bir mekânda orkestranın çaldığı vasat müziğin etkisiyle yeniden kendi gerçekliğine dönmesi ve ardından gelişen fantastik vakaların cereyan etmesiyle ilerler. Metinde hayal ve gerçek düzleminin iç içe geçmesi, düş ve ses üzerinden kurulur. Anlatıcı kahramanın müziğe olan ilgisi tutku boyutundadır. Yanına yaklaşan yabancıнын onu kendinden geçirecek düzeyde çaldığı Uvertürü bir büyüünün içine girmişçesine yaşar. Metindeki bu esrarengiz yabancıнын kayboluşu ve kahramanın aradan geçen

zamanda kendi gerçekliğine geri dönüşü kurgu içindeki akışta belli aralıklarla devam eder. Tanpınar, *Şövalye Gluck'a* ilk olarak metnin başında gerçeklik düzleminde yer verir sonrasında ise onu hakikat sarnıcında ontolojik bir tavır içerisinde kemana büründürdüğü Keti üzerinden başka bir forma dönüştürür.

Tanpınar ve Hoffmann arasındaki ilk benzerlik müzik/ses etrafında örülen kurgu ve kurgunun içindeki karakterlerdir. Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*'de üzerindeki Hoffman etkisinden bahseder. Müziğin derin etkisine kendi yaşamlarında yer veren bu iki yazar sesin dönüştürücü gücünü karakterlerin hafıza ve anlam arayışları üzerinden verir. Yine Hoffmann'ın öyküsünde karakterin etkilendiği esrareniz adam eski zaman kıyafetleri içerisinde belirir. Yabancı'nın giydiği giysilerin çok eski zamanlarda giyilen türden olması anlatıcı için ne kadar şaşkınlık yaratmış ise; okur için de kafalarda soru işareti bırakır. "Yabancı gerek kıyafeti gerekse yaptığı tuhaf hareketlerle sanki başka bir dünyaya ait olduğu izlenimi verir" (Kırgız 116). Dolayısıyla Keti ve ses'in (keman) imgesel olarak bütünleşmesi anne arketipi ekseninde Tanpınar'ın Keti'nin varlığıyla belleğin saklı çekmecelerindeki anne figürüne ulaşma arzusu olarak düşünebilir.

Doğanın görünür tarafında bulunan zıtlıkları görünmeyen ötesine geçerek anlama ve anlamlandırma Tanpınar'ın yarattığı dilin karşıtlıklardan doğan uyumunun felsefi ve sanatsal temelinde gizlidir. Diyalektik bir perspektiften beden-uzuv, ruh-beden, hayal-gerçeklik, akıl-arzu gibi zıtlıklar etrafında metnin bir farklılaşmaya gitmesi zihinden başlayarak zamana, mekâna ve kişilere geçer. Önce Keti'nin beden parçalarının yer değiştirir sonrasında sarnıçtaki varoluşunu mekânsal düzlemde kahramana sorgular. İlk çağ filozoflarından Heraklitos, zıtlıkların birliğinden en güzel uyum doğacağını belirtir. Yine İbn-i Arabi de âlemin gerçek mahiyetinin kâinatın zıtlıklarından müteşekkil olduğunu ve bu zıtlıkları anlamının bizi vahdet-i vücuda götüreceğini ifade eder. Tanpınar'ın Doğu- Batı medeniyetleri arasında aradığı denge kültürel değişimin onda yarattığı huzursuzlukla onu dile yönelterek estetik bir dil arayışına girmesinde bir itki oluşturmuştur. Köklü bir medeniyetin içinde yaşanan değişim ve dönüşümler, metinlerinde mazi ve an'ın çatışmasından kurtulmak arzusuyla yeni bir dünya yaratmak isteyen kahramanlarda anlam bulmuştur. Kahramanların içinde nefes aldıkları bu dünya, kimi zaman Tanpınar'ın üslubunda belirgin olan bu zıtlıklar üzerinden verilir. Bu noktada kapağın üstünde- altında olma açık ve kapalı olmakla ilişkilendirilerek; özgürlük ve mahkûmiyet fikrini gündeme getirir. Hayal ile hakikat arasında bu ilişkiyi kuran Tanpınar, bu kavramları iç içe kullanarak dili bilinçaltının söylemi yapar. Kilidi karamaçı papazına benzeterek bu papazın sabah okuduğu Hoffmann hikayesindeki kemanla ilişkilendirmesi bilincin gerçeklik tarafını oluştururken Keti'yi kemana benzetmesi, bizi sesin arketipsel köklerine götürür.

Tanpınar'ın eserlerinde gördüğümüz diğer bir özellik onun masal, mit ve zaman kavramları arasında kurduğu birliktir. Geçmiş Zaman'ın eskiliğini sergileyen

eşyaların modern zamanın içine taşınarak geçmişin etkisini devam ettirme isteği, geçmişin mitlerinin eşya üzerinden verilmesini sağlar. Geçmiş zaman elbiseleriyle sanki büyümlü bir zamandan çıkıp gelmiş olan genç kız Doğu'nun kültürel motifleriyle doldurulmuş bir evde yaşar. Genç kızın giydiği elbiseler, gaz lambası, petrol lambası, gümüş eşyalar, eski sırmalı kumaşlarla örtülü sedir, rahle, şark vilayetlerinde mekânın kimliğini oluşturan önemli parçalarıdır. Metindeki düş düzleminin içinde yaşanan zamana ait izleri silikleştiren bu eşyalar, masalların içindeki ütöpik ya da belirsiz zamanla uyumludur.

Eşya ve zaman üzerinden kurulan düş, yitirilmiş bir zamanın yolculuğuna çıkan kahramanın saf arzusunun alanında kurmak istediği "kendiliği yakalama" mücadelesidir. Ev ve evin odalarını dolduran eşyalar, bu anlamda kahramanın geçmiş zamanda çıktığı yolculuğu görünür kılan unsurlardır. Bachelard'a göre "Kuşkusuz ev sayesinde anılarımızın büyük bir bölümü yerleşecek bir yer bulur; hele de ev biraz karmaşıkta, mahzeni ve tavanarası, köşe bucağı ve koridorları varsa, anılarımız da niteliği gittikçe belirginleşen sığınaklar edinir. Ömrümüz boyunca kurduğumuz düşlerde dönüp dönüp geliriz buralara" (Bachelard 38). Geçmiş yaşantıları, eşya (elbise ve odayı dolduran geçmiş zaman nesnelere) üzerinden kurduğu düş evreniyle yaşadığı an'a taşıyan Tanpınar, geçmiş zamanın metni kaplayan uzamını dil üzerinden kurduğu su metaforuyla da ilişkilendirerek zamanın akışınının parçalanamazlığını suyun halkalarda oluşturduğu genişlemeler üzerinden verir. Sezilen evin, geniş bir su tabakasına atılmış bir taşın açtığı halkalar gibi gittikçe genişleyen, büyüyen harelere uzanması, reel zamanın içinde sıkışmış, gelecekte umutlu olmayan insanın geçmiş zamana karşı teslimiyetçi arzudur. Bilinçaltına yerleşmiş olan bu mazi arzusu, Tanpınar'ın metinlerinde su'yun yansıyan ve genişleyen halkalarında eşya ve rüya üzerinden maziye sürüklenmek isteyen kahraman üzerinden kurulur. Nihayetinde Tanpınar, bilincin taşıdığı bellek izlerini bilinçaltının söylemi olan dil üzerinden kurar. Tanpınar, lügatinde sıklıkla başvurduğu imgelerini kimi zaman aydınlık, parıltı, güneş, ışık üzerinden vererek uykunun bulanık hayaller dolu ülkesini güneşe teslim eder.

Tanpınar'ın kahramanın odasını kuşattığı eşyalar musiki dalgasının gerçi çekilmesiyle oda içinde belirir. Bu eşyaların geçmiş zamanın yüzleri olması zaman kavramının, kahraman üzerindeki kontrol ve denetim mekanizması olarak bir başka gözün varlığına işaret edebilir. Huzursuz uykusunun içine kapattığı karanlık yeraltı zindanından sızmaya başlayan musiki, ses ve ışıkla birlikte etrafını saran karışık şekillerin her zamanki alışık hâllerini almasıyla bir forma dönüşür. Odanın içindeki geçmiş zaman eşyalarından biri de kahramanın baş ucuna rastlayan köşede duran çerçevesiz bir genç kadın fotoğrafıdır. Tanpınar'ın metinlerin birçoğunda rüya ile gerçekliğin arasında bir yerde duran kadınlar gerçeğe daha yakın olan hâllerine çoğu zaman bilinçaltındaki bir duygunun ortaya çıkmasıyla kendilerine üstlenen rollere bürünür. Kimi zaman kurmaca

metinlerdeki "rüya kadınlar"la kimi zamansa mektuplar ve günlükler'indeki "gerçek kadınlar"la buluşuruz. Tanpınar'ın günlüklerinde kadınlara ilişkin düşüncelerini ne kadar şeffaf anlattığı tartışılabilir fakat onun kurmaca metinlerinde karşımıza çıkan kadınların ortak özellikleri olduğu bir gerçektir.

Bir masal hâli hissini yaratan genç kız, kahramanın gözünde uzak zamanlardan kalmış gibi bir yanılsama oluşturur. "Sizi kapıdan girerken görünce, birdenbire kendimi bir masalı yaşıyorum sandım. Kahramanların, iyilik ve güzellik perilerinin insanlar arasında dolaşıp gezdikleri ve onların talihlerine iştirak ettikleri uzak zamanlardan kalmış gibisiniz." (Tanpınar, *Hikayeler* 65). Kahraman, genç kızın suretinin üzerinde yarattığı etkiyi masal dünyasının kahramanları olan uzak zamanların iyilik ve güzellik perilerine benzeterek açıklar. Genç kız, tanrıları anımsatan bir güzellik motifidir. Yine genç kız ve kahraman arasında isimler üzerinden bir diyalog yaşanır. Kahraman bir hakkı olsa bu iyilik ve güzellik perisine "Leyla, Şirin, Zühre" gibi isimler vermek istediğini söyler. Tanpınar'ın ana karakterinin "kadın"a vermek istediği bu isimler klasik Türk edebiyatının şark etkisiyle şekillenen yönünü ortaya koysa da bundan fazlasına sahiptir. İslam mistisizmi aşkın cismani tarafını aşkınsallıkla ikame ederek vahdet'e ya da kemale ulaşmayı arzular. Mesnevilerde görülen aşklar, yaşanan dönüşümle madde âleminde sıyrılmayı kendine temellük eden aşıkların seferlerinde işlenir. Dolayısıyla kadın bedeni üzerinde tecessüs etmiş cismani bir arzunun kabuğunun kırılarak yerini manevi/ilahi bir hakikat arayışına bırakan aşkların felsefesi anlamaya çalışılır.

Ana kahramanın eski zaman elbiseleri giymiş genç kıza vermek istediği isimlerin bu anlayışla seçilmesi şaşırtıcı değildir. Nitekim bu isimler gerek mitolojide gerekse mesnevilerde güzelliğin timsali olurken kavuşamamayı, ulaşılamayan sevgiliyi ifade eder. Klasik şiirin temel isimlerinden biri olan Leyla, Kays'ın çöllere düşüp ilahi aşka kavuşmasında önemli bir role sahiptir. Leyla; gece, karanlık gibi çağrışımlara uygun olarak düş âlemine yakışan bir isimdir. Mesnevilerde olağanüstü güzelliği, zekâsı ve iffetiyle öne çıkan isimlerden biri de Şirin'dir. Zühre ise "hakkındaki rivayetlerde geçen bazı anekdotlar yanında musiki ile ilgisi ve gök cismi olarak parlaklığı dolayısıyla söz konusu edilmektedir. Ayrıca Zühre sihirle ilgisi, parlaklığı ve güzel kadın olarak tasavvuru dolayısıyla çoğu zaman sevgili veya yüz için de benzetilen olarak kullanılmaktadır" (Tunç 227). Klasik Türk şiirinin idealize edilmiş sevgilisinin güzellik unsurları geçmiş zaman elbiseleri giyen kızda birleşerek okura gerçek olamayacak kadar masalsı ve ilahi bir güzelliğe sahip olduğunu düşündürür.

Tanpınar'ın metinlerinde temel meselelerden biri de kendi olamama hâlidir. İradesini özgür kılamayan insan eylemlerine bir sınırlılık getirerek denetim mekanizmasının baskısı altında ezilir ve kendisi olmaktan uzaklaşır. Metnin giriş kısmında "ihtiyat tedbiri" "iradesizler" ve "münasebetsiz tesadüflerden korunma" ifadeleri ile kahramanın Ketî ile yaşamayı arzuladığı erotizm için

kendini dışsal uyaranlara kapatması kendi olamama hâlinin dilsel düzendeki izleridir. Metnin başlarında kendi olma hâli dış dünyadan soyutlanarak yaşanır. Fakat arkadaşından gelen telefonla çıkılan yolculuk, bağ evinde içilen gül rakısı ve oynanan kumar kahramanın bu kendilik hâlinde uzaklaşarak sınırların ihlali içinde yeni bir "kendi" yaratımına başlamasını sağlar. *Üçüncü Göz: Tanpınar'da Meşruiyet Sorunu* adlı makalesinde İbrahim Şahin, iradesizliği ile savaşan ve mağlup olmaktan kaygı duyan, arzularının peşinden gitmesi durumunda hicap duygusunun ağırlığı altında ezilmekten korkan Tanpınar karakterlerinin içindeki çıkmazı şu şekilde dile getirir:

Tanpınar'ın kahramanları daima üçüncü gözlerin bakışları altında yaşar, hisseder ve davranırlar. Çevreyi, diğer adıyla her türlü formu otoriteye dönüştüren ve önemseyen Tanpınar kahramanlarının aslında "onaylanarak" var oluşlarını gerçekleştirmek istedikleri açıktır. Onaylanmadıkları süreçte kendilerini mahpus ve esaret altında hisseden bu kahramanların Tanpınar'ın kullandığı "sükût suikastı" ifadesiyle biyografisine taşınan bir yanı da vardır. Çünkü bu ifade, gören ama susan bir baskıcı aktörün varlığını bizzat Tanpınar'ın kabul ettiğini ve bu aktörün bakışını önemseydiğini göstermektedir (Şahin, *Haz ve Günah* 60-64).

Bireyin kendi içine bakması için Tanpınar'ın kahramanlarının Şahin'in üçüncü göz, Gülsoy'un ise Abdullah Efendi'nin Rüyalarında kiracı görünümündeki süperego (Rentzsch, Şahin, *Haz ve Günah* 67) olarak değerlendirdiği sınırdan uzaklaşması gerekmektedir. Bu sınırın diğer tarafına İbrahim Şahin'in makalelerinden ve kitabından yer verilen bilgiler doğrultusunda alkol ve gece ile geçildiği belirtilmişti. Gerçeklik ve bilinç düzleminden çıkılıp üçüncü gözün bakışından uzaklaşılan bir diğer alan da rüya âlemidir. Rüya motifinin Tanpınar'ın metinlerinde simgesel değeri yüksek bir kavram olduğu muhakkaktır. Rüya kimi zaman çıkılacak bilinçdışı bir yolculuğun emaresiyken kimi zaman hazzın yaşanacağı mekân olur. Eski zaman kıyafetleri içinde kahramanın karşısında beliren bu kadınla rüyalar gerçeklikle yer değiştirmiştir. Metin içindeki düzeni bozan otokontrol mekanizmasının karşı koyamadığı arzu ve şehvet, kahramanı denetleyen "üçüncü göz"ün bakışından uzaklaşıldığında yaşanır. Rüyaların erotizmin arzulu yanını kıran gücü, geçmiş zamandan gelen kızda görülür.

Parasızlık ve kadınsızlığın hayatını zora sokan eksikler olduğunu belirten Tanpınar, kadınları çok iyi tanımadığını belirtir. Ancak eserlerinde tabiatının benzerliğiyle ortak bir ruhta tecessüs eden kadınları görürüz. Bunlar "kültürü, geçmişi ve derinliği seven" kadınlardır. Nurdan Gürbilek, bu kadınlar için mazinin değerleriyle süslenmiş, kültür ve sanatın yoğurumundan geçmiş, duyguların geniş dünyasına dalmış, rüyanın saltanatına ermiş, derinlikli kişiler olduğunu söyler. Metinde, genç kızın giydiği elbiseyle geçmişi getirmesi bu düşünceyi doğrular: "Sevilen kadın, geçmişi açacak anahtardır; geçmiş, sevilen kadının çehresinde kendini gösterir" (Gürbilek 21). Tanpınar'ın bu metinde geçmişin motiflerini ördüğü kadınlar, eşya ile aynı yüceliği taşıyarak

derinlik kazanır. Yücelik duygusunun içinde taşıdığı erişilmezlik; zaman olarak geçmişini sembolize eden kadın ve eşyada tezahür eder. Tanpınar'ın odayı donattığı eski zaman eşyaları devrin ruhunu yansıtmasıyla metin üzerinde bir kimlik inşasını da mümkün kılar. Çerçevesiz kadın fotoğrafı bu yönüyle geçmişten gelen bir suret ya da kahramanın anlam dünyasını parçalanmışlıktan kurtararak yeniden kurmak istemesinin sonucunda odada beliren bir bakıştır.

Jung'un animasının Tanpınar'ın metinlerinde görülen arketiplerinden biri "anne"dir. Reel zaman ve mekânın ötesinde rüya motifiyle çizilen âlemde anne saf arzuyu barındıran bir sığınak ya da utanma duygusunu tetikleyen üçüncü gözdür. Dolayısıyla Keti ve geçmiş zaman elbiseleri giyen genç kız arasında arzunun niteliği hususunda bir fark vardır. Dil üzerinde Keti'ye ev sahipliğini yapan kelimeler, bilinç düzlemi üzerinde kurulan dilde taş bebek ve tanrıça imgelemi üzerinden verilir. Rüya ve bilincin parçalanmasıyla dil üzerindeki söylem de değişir. Keti Tanrıçadan munis ifritlere doğru bir düşüşe uğrar. Geçmiş zaman elbiseleri giyen kadın ise iyilik ve güzellik perileri zamanından kalma, "melek" ve "çocuk" hâlleriyle rüyanın içinden çıkan masumiyet ve "eski zaman müzesi"nin bir nesnesi gibidir.

Keti'den hareketle çizilen kadın imgesi burada "hiçbir şuurun düzen vermediği nizamsız muhayyile"nin içinde belirir. Öykü kahramanının duygusal ikilemi ve kadın ekseninde (Keti-geçmiş zaman elbiseleri giyen kız) yaşanan gel-gitler dile de yansır. Kahramanın kendisinden uzaklaşıp arzu alanına geçtiğinde yaşadığı duyguyu, aşağılayıcı ve tiksindirici sıfatlar etrafında tanımlamasıyla karşılaşılır. Bu duyguyu bir reddediş, kendiliği içselleştirememesi gibi durumlarla tanımlayabiliriz. Kendisinden yola çıkarak çevresine ve çevresini saran nesnelere yönelik yabancılaşma, bütünü parçaları arasındaki birliğin bozulması, Keti'nin bedensel bütünlüğünün bozulması etrafında verilir.

Kahramanın kısa uykusuna giren Keti ve etrafını saran bu çapraşık âlem alt üst olmuş ve sabitliğini yitirmiştir. Sabitliğin yitirilmesi bir nizamsızlığı ortaya çıkarmış, terkiplerin sıradan bütünlüğünü bozmuştur. Düzenlilik hâlinin ve sabitliğin yitirilmesinin kahramanda yarattığı korku, kontrolden çıkışla birlikte bilinçte yaşanan parçalanma Keti'nin bedenine de yansyarak Tanpınar'ın arzu nesnesi olan Keti'yi güzellik tanrıçasının kutsal tarafından çıkartıp neredeyse şeytanın gireceği iğrenç formlara dönüştürmüştür. Simgesel düzeyde yoğun bir metaforik anlatımla oluşturulan bu sahnede dikkatimizi çeken ilk durum kahramanların uzuvlarının yer değiştirmesidir. Bedensel bütünlük hâlinin bozularak kendi içindeki organikliği yitirmesi Keti'nin başkalarında çoğalarak kendi bütünselliğini yitirmesine neden olur. Keti, fantezi nesnesi olan arzudur. Dolayısıyla arzunun şiddeti ve çokluğu dil üzerinde Keti'nin başının "altın yağmuru gibi dökülmesi" üzerinden verilir. Tanpınar'ın "münasebetsiz olduğu kadar talihsiz olan gecenin rüyaları" şeklinde anlattığı bu bölüm, rüya'nın bir başka kullanımı olan arzu alanından çıkılma, üçüncü gözün devreye

girmesini düşündürür. Keti'nin erotik cezbesinden çıkıp rüya ve uyanış hâliyle süregelen olaylar geçmiş zamanın içinde belirmeye başlar. Kahraman bu alana geçiş yapmadan önce bilinci parçalayarak Keti'yi ve onun sembolize ettiği arzuyu parçalamış olur. Bu durum Tanpınar'ın isimsiz kahramanının, geçmiş zamanın içindeki kızla buluşmasında utanç duygusundan sıyrılmak istemesini düşündürür. Keti'nin parçalanmasıyla yaşanacak katharsis manevi dünyanın saf alanına geçerken önemli bir motivasyon oluşturur.

Hiçbir zaman müzesinde benim o geceki kısa uykumun içine giren acayip ve munis ifritleri bulmak imkânı yoktur. Esas temi bağdaki oyunla Keti olan bu uzun ve çapraşık âlemde her şey altüst, her şey en beklenmeyen şekilde idi. Tabii başta Keti geliyordu. Fakat zavallı Keti, bu nizamsız muhayyilede ne acayip terkiplere giriyordu. Bir Keti ki başı biraz evvelki ev sahibimizin omuzları ve şişkin karnı üstünde duruyor ve asıl garibi, deminki sıska delikanlının kırpık bıyıklarını taşıyordu. Sonra bu baş birdenbire kayboluyor ve biz, ev sahibimizle beraber, el ele Keti'nin başını arıyor ve bir türlü bulamıyorduk. Birdenbire önümüzden kornasını öttüre öttüre geçen bir otomobil, Keti'nin başını ses hâlinde önümüze atıyordu. Evet, aydınlık tebessümü ve saçlarının parıltısı ile bu başlar birbiri ardına karanlık geceye fırlıyorlar ve bir altın yağmuru gibi dökülüyorlardı. Fakat kız kardeşi benim onları toplamama mâni oluyor, muttasıl yolunu keserek elime küçük bir balık kavanozunu sıkıştırıyordu (Tanpınar, *Hikayeler* 61-62).

Tanpınar'ın zaman, mekân ve rüyayı birlikte kullanması, eserde "eski zaman müzesi" vurgusuyla anlam bulur. Yine Freudyen bir yaklaşımla gündelik hayatımız içerisinde bizi tesir altında bırakan birtakım hadiselerin zamanlı zamansız rüyada belirmesi psikanalitik açıdan gündelik hayat ve rüya ilişkisini anlatır. Kahramanın gün içinde bağ evinde yaşadığı olayların rüyaya konu olması rüya öncesi yaşananların gerçeklikten rüya zamanına geçilmesiyle verilmiştir. Keti varoluşsal olarak gerçek fakat bu sahnede girdiği kılıkarla (Keti kahramanın gün içinde gördüğü ev sahibinin kılığına da girer) hayali taraftadır. Her şeyin iç içe geçtiği bu kaotik anda kahraman rüya içinde mekân değiştirir. Kahraman bahçe içindeki sarnıçta mahpus kalmıştır. Sarnıç kapağının hem altında hem de üstünde olduğunu bilen, sonra bu konumdan septik sorularla kurtulmaya çalışan kahramanın düşsel düzlemde gerçekleştirdiği sorgu seansına tanık olunur. Keti'yle yaşayacağı fantezinin arzu sahibi olmayı amaçlayan kahraman reel alanda bu erotizmi yaşamak için kendini eve kapatmış, doğacak bütün ihtimalleri ve tesadüfleri ortadan kaldırmak istemiştir. Tabiatını ve talihini bildiğini düşünen kahraman haklı çıkarak Keti ile buluşmasına imkân vermeyen olaylar zincirinde kendini bulmuş, yaşamak istediği fantezinin öznesi olamamıştır. Dolayısıyla yaşadığı endişe ve korku gerçekleşmiş, yaşadığı tutsaklığı bilinçaltında oluşan mahpusun içindeki sarnıçla sembolize etmiştir. Sarnıç kapağının hem altında hem de üstünde olduğunu bilen kahramanın bu durumu, Tanpınar'ın mekân üzerine yarattığı bir zıtlıktır. Bölünmüş benlik sadece Tanpınar'ın sıfat ve zarflarında görülmez, kahramanların kimliğinde de bir değişim

yaratır: Karamaça papazı, (Hoffmann hikâyesinin kahramanı), Ketî (keman). Metnin kahramanlardan genç kızın üvey babası Tanpınar'ın metinlerinde ruhsal hastalık taşıyan (pedofili) kişilerden birinin örneğini oluşturur. İhtiyar adam kızına eski zaman elbiseleri giydirerek geçmişin devamlılığını eşya/nesne üzerinden sağlamak ister.

Genç kızla kahramanın arasında yaşanacakları engelleyen bir süperego ya da üçüncü göz olmaya açık olan yaşlı adam, gençliğini hatırlama arzusuyla genç kızıdan diktirdiği kıyafetleri giymesini ister. Genç kız ve kendisi için yalnızlığın hükmü altında bir dünya çizer. Nitekim eve aldığı ihtiyar yardımcı kadın dilsizdir. Çocuk da tabiat olarak yavaş yavaş yaşlı adama benzemeye başlamıştır. Yaşlı ve hastalıklı ruha sahip bu adam, genç kızı geçmiş zamanın nesnesi hâline getirerek onda özlem duyduğu birini görmek ister. Geçmiş zamanın görünür yanının "elbise"den hareketle görülen bu metinde zaman, rüya ve mekânla birleşerek birbirinden farklı biçimlere girer. Yine Tanpınar'ın metinlerinde rüya ve masal'ın iç içe kullanılan yapısı yaşlı adam'ın fantastik dünyaya ait kötücül bir kahraman olmasını anımsatır. Kızını eve hapsederek onu istediği şekle girmeye mahkûm etmesi üvey babanın masal dünyasında gördüğümüz cin, peri, dev gibi yaratıklarla olan ilişkisini ortaya koyar.

Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*'inde "bütün hayatımız büyük firar kapılarıyla doludur." der. (Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* 35-36) Onda firar kapılarından geçme isteğini uyandıran hakikatin görünürde olan suretleriyle yüzleşecek güce sahip olmayışıdır. Genç kızın üvey babasıyla olan konuşmaları sonucunda "hiç uyanmamak üzere uyuyup kalsaydım da şimdi gördüğüm şeyleri görmesiydim" der. Aradığı saf sevgiyi yitiriş, uyku-rüya âlemine rücu etmek istemesiyle sonlanır.

İhtiyar adamın kahramanla konuşmasında dikkat çeken bir başka husus adamın sahip olduğu kandırıcı sestir. "En kandırıcı sesiyle" bir çocuk kandırır gibi yumuşak bir sesle konuşan yaşlı adamın sesindeki tarifi kabil olmayan nüfuz kabiliyeti kahraman üzerinde hipnotik bir etkiye sahiptir: "O söyledikçe ben yavaş yavaş sınırlarımın gevşediğini, tatlı bir rahavetin etrafımı ılık bir su gibi aldığını ve yavaş yavaş bütün iradem ve şuuruyla etrafımda kabaran bu suya gömülüp kaybolduğumu duyuyordum." (Tanpınar, *Hikayeler* 73). Su ile sesin iç içe kullanımını gördüğümüz bu cümlede Tanpınar şuurun gerçekliğinden suyun içine gömülerek kurtulmak ister. Sesin şuura nüfuz eden etkisi kahramanın başka bir âleme yolculuğuyla (içinde hiçbir hareket ve şeklin kımıldamadığı, koyu karanlığını hiçbir rüyanın yumuşatmadığı âlem) kaybolur. Onun metinlerinde su'yun ihtiva ettiği bir diğer anlam ise Bachelard'ın *Su ve Düşler* kitabının etkisiyle şekillenir. Suyun hayalleri toplayıcı etkisi Bachelard'dan gelmektedir. Dolayısıyla suyun içine gömülüp hayallere dalmak Bachelard'ın Tanpınar üzerindeki etkisidir.

Su hayalleri toplayarak, madde ve cisimleri eriterek, eşyayı kendi nesnelliğinden çıkarma, onu mas ve temsil etme vazifesinde muhayyileye yardım eder. Aynı zamanda bir cins sentaks, hayallerin devamlı birleşmesini temin eder, eşyaya bağlı hülyalı yerinden söküp koparan yumuşak bir hareket getirir (Tanpınar, *Yahya Kemal* 191).

Tanpınar'ın şahsi simge hâline getirdiği sözlüklerden "aydınlık, ışık, güneş, yıldızlar ve su" metinde sıklıkla kullanılır. Tanpınar'da dilin estetik formu içinde beliren dikkat çekici sembollerden olan ışık ve ışığa dair sıfatların kullanımı kadın, rüya, uyku ve gece etrafında verilir. Bilinç düzeyinin bozulması gece ve alkol üzerinden gelişir. Rüya hâliyle bilinçteki parçalanma eşyaya yansır. Bu yansımaya eşyayı bozan gecenin taşıdığı anlam eşlik eder:

Aydınlık tebessümü ve saçlarının parıltısı ile bu başlar birbiri ardına karanlık geceye fırlıyorlar ve bir altın yağmuru gibi dökülüyorlardı (Tanpınar, *Hikayeler* 68).

Aydınlık, metinde gecenin karşıtında kullanılan "ışık"ın farklı varyasyonları olarak ele alınır. Algıda sapmanın yaşandığı gece, görüntüyü ve ruh hâlindeki bozulmaları başlatan zaman dilimidir. Rüya ve gece kahramanı bilinçdışına iten imajlardır.

"Ses" ve "su" Tanpınar'ın rüya dilini oluşturan önemli metaforlardır. Metinde eşduyum içinde yapılan bu aktarımlar simbolistlerin başvurduğu, dile derinlik katan kullanımlardır. "Kan sarısı ile karışık şişe dibi yeşili bir renk", "yüzün zeytin yeşili bir renk alması," "sesin beyazlığı" yazarın, renkler yoluyla kelimelere yeni hayaller ve anlamlar giydirdiğini gösterir. Tanpınar, yoğun bir sıfat kullanımıyla imge düzeyinde zenginlik yakalar. Valery'nin aynı şeyden bahsediyorsanız bile başkakekimelerek kullanarak bahsedin, anlayışını Tanpınar'ın dilin imkanlarını orijinal terkipler üzerinden kurulan estet üzerinden okura duyumsatmasıyla görülür.

Deniz ve Boğaz'la kurduğu ilişki kadın ile kurulan analogilerle eserlerinde yer almış; suyun sonsuzluk, arınma, kadın vücudu ve dalga arasındaki analogi içinde kullanılmasına imkân sağlar. Metinde "su"yun simge olarak daha çok "kadın, rüya ve ses" etrafında kullanıldığını görülür. Metinde dikkat çeken diğer bir durum da ışık etrafında kullanılan kelimelerin renk oyunları ve su ve sesle birlikte verilmesidir. Işık ve nesne ilişkisinde empresyonizmin imkanlarını kullanan Tanpınar, metin içinde kurduğu rüya âlemiyle eşyaların masal zamanından çıkan görüntülerine reel bir taraf katarak nesneyi kimikleştirme yoluna gider.

"Yüzünü anlatmaya çalışmayacağım, bazı rüyaların anlatılması imkansızdır; bu yüz hakikatin bir bahar bahçesinde görülmüş, bir rüya kadar güzeldi. Yalnız gözlerindeki garip saadet hissinden bahsetmeliyim: Zaten bu his, tükenmez dalgalarla bütün hüviyetinden akıyor gibiydi." (Tanpınar, *Hikayeler* 64) Rüya ve kadın ile birleştirilen su, simgelerin dil üzerinde birleştirici gücüyle kullanılır. *Antalyalı Gence Mektup'*ta suyun hayatındaki derin izlerinden bahseder. Tabiatla

olan ilişkisini "hülya adamı" kimliğiyle açıklar, dalgaların ve yosunların su üzerindeki izlenimlerini küçük yaşta gelişen temaşa derinliğiyle eserlerine taşır. Tanpınar'ın muhayyilesinden çıkan imgelerin çok katmanlı anlamları vardır. Su, derin ve dinlendirici olmasının yanında arınma ve saflık özelliğiyle kahramanı rehavete kavuşturmuş, irade ve şuurunu suyun derinliklerine gömmüştür. Suyun kadınla birleştirilmesi kadının konuşmasıyla yok olan şuur hâlini de ortadan kaldırır.

"Dildeki sembol ve metafor kabiliyeti şairlerin yaşadıkları tarihi devirden kaynaklanan farklılıkları anlamsız kılar. Lügatin formu ne kadar değişirse değişsin Jungcu bir tespitle insanlığın ortak bilinçdışı hep aynıdır ve aynı simgelerle işler." (Şahin, Haz ve Günah 180). Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde dikkatimizi çeken bir diğer simge ses'tir. Rüya ve gerçekliğin dünyasına ilişkin kullanılan bu simgelerde "rüya", "uyku", "ses", "musiki", "aydınlık"la birlikte kullanır. Tanpınar görme ve işitme duyusunun imkanlarını simgesel alana aktararak vermek istediği mesajın çok boyutluluğunu okurun kavramasına ister. Nitekim Tanpınar'ın kişisel dünyasında bu simgelerin her birinin ayrı bir hüviyeti vardır ve taşıdıkları zengin anlamla dilde başka imajlarla yeni formlara dönüşürler.

Tanpınar, rüya ve masalsiliğin hafifliğini kullandığı imgelere de yansıtır. Bursa seyahatinin üçüncü gününde yanından geçen arabanın içinde gördüğü genç kızın yüzünü "ay ışığından örülmüş "olarak tasvir eder. Ay ve ay ışığının yapıtlardaki kullanıma ilişkin Calvino, "ay, hep bir hafiflik, bir askıda kalmışlık, sessiz ve sakin bir büyü duygusu uyandırır, der" (Calvino 40).

Tanpınar, geçmiş zaman elbiseleri giyen genç kızın yüzüne ait unsurların güzelliğini, "rüya" ve "musiki" unsurlarıyla resmeder:

Bu orta boylu, kumral, âdeta çocuk denecek kadar genç yaşta bir kadın; daha iyisi bir kızdı. Baştan aşağı, üstünde küçük sırmadan koncalar ve yıldızlar serpilmiş mavi kumaştan, ninelerimizin gelin oldukları zaman giydikleri cinsten, bir eski zaman elbisesi giymişti. Uzun kumral saçları iki sık örgü ile arkasına atılmıştı, çıplak bileklerinde bir zaman Trabzon taraflarında yapılan ince, telkârı altın bilezikler vardı ve belini yine aynı işten geniş bir kemer sikiyordu. Ayaklarına güllurusu renginde küçük pabuçlar giymişti ve bu küçük renk değişikliği, bütün hüviyetinden akan mavi senfoninin içinde küçük ve mesut bir nota değişikliği gibi göze çarpıyordu (Tanpınar, *Hikayeler* 64).

Yüzünü anlatmağa çalışmayacağım, bazı rüyaların anlatılması imkânsızdır; bu yüz hakikaten bir bahar bahçesinde görülmüş bir rüya kadar güzeldi (Tanpınar, *Hikayeler* 64).

Burada, ana karakterin genç kızın üvey babasından duydukları karşısındaki hayretini tekrar "rüya" ile anlatması dilde kurulan rüya hâline ilişkin bir durumdur: "Hayretten çıldıracak gibiydim. Bütün bu insanlar bana uyanık hâllerinde rüya görüyorlar gibi geliyordu. Yarabbim, ne garip bir âlemdeydim. İki elimle başımı tutarak odada gezinmeğe başladı." (Tanpınar, *Hikayeler* 71).

Kahramanın o seneyi İstanbul'da geçirerek hayatını yeni baştan tanzim etmeye mecbur olması zamanla "o acayip geceyi ve onun şairane rüyasını" unutturur. Sıklıkla rüyayla yan yana kullanılan musiki gerçek hayatta da kahramanın ruhuna eşlik eder:

Mayısa doğru bir hafta için Bursa'ya giden kahraman, seyahatinin üçüncü gününde acayip bir duygunun içinde dalga dalga büyüyerek onu istila ettiğini hisseder. Bu ruh hâletine "son derece güzel bir musiki, daha doğrusu içimden kopup gelen bir musiki vehmi refakat ediyordu" der.

Musiki ile rüyanın iç içe kullanımlarını gördüğümüz bu kesitlerde Tanpınar rüya ve musikiyi dil estetiğinin kaynakları olarak görerek, imgeleri edebi sanatlar üzerinden vermiştir. Dilde kurulan düş işçiliği aynı kavramın birbirini bütünleyen imajlarının yan yana kullanılmasıyla dilde bir mistisizm yaratılmıştır.

Sustuğu şeyleri hikâye ve romanlarında dile getirdiğini söyleyen Tanpınar, metinlerinden çıkan sesleri rüya estetiğiyle kimi zaman Freudyen bir tavırla kimi zaman da Jung'un arketipsel derinliği içinde işlemiştir. Metinlerinde görülmeyen seküler dil, yerini sembolik dile bırakmıştır. Kullandığı imgelerin edebi sanatlar içerisindeki çok anlamlılığı üslubunun sezdirme ve hissettirme üzerinden şekillendiğini gösterir. Rüya ve müziğin metnin kurgusunda oluşturduğu dinamizmle Tanpınar, duyuları birbiri içinde kullanarak atrofik dil oluşturmuştur.

Sonuç

Tanpınar'ın sanatının estetik tarafını oluşturan başlıca unsur üsluptur. Dilde arzuladığı mükemmeliyetin güçlü bir tarafını oluşturan zengin imgeler, kendine has duyum şeklinin neticesi olduğu gibi dilde yarattığı bu estetik tavır, iç ve dış âleme bakışının küçük yaşlardan itibaren derinleştiğinin de göstergesidir.

Dış dünyayı temaşa hâli, gördüklerini içselleştirip onun bir "hülya adamı" olmasını sağlamıştır. Dili kendine sığınılacak bir mağara ya da bir sığınak olarak gören Tanpınar'ın üslubu mecaz, imge ve sembollerle oluşturulmuş terkipler yönünden oldukça zengindir. Eserlerinde dış dünyanın seyri yalnız gerçeklikle sınırlı kalmamış eserlerine de bu âlemi taşıyarak rüya âlemini dil üzerine inşa etmiştir. Kendine has üslubuyla oluşturduğu dil estetiğini, Tanpınar yoğun olarak kullandığı alegorik anlatımla oluşturmuştur. Dil evrenini rüya ile kurarak düşsel bir gerçeklik düzeni oluşturan Tanpınar, Valery'nin rüya anlayışıyla iç ve dış dünyaya yönelimini bir rüyayı uyanık hâlde görüp, onu dil üzerine inşa etmek istemesiyle harekete geçirir. İnsanı ve hayatı derin bir perspektiften yakalayan yazar, edebiyatın resim ve musiki ile olan ilişkisini dilin imkanlarını zorlayarak oluşturduğu muazzam terkipte kurar. Edebî eserlerine nüfuz eden mükemmeli aramak anlayışı dili üzerinde karakterize olan bazı kavramlarla ilerler. Onun dilinin kendine has duyusu, görüş ve seziden oluşan orijinal terkipler içinde şekillenmesi bazı imgelerin metinlerde ön plana çıkmasını sağlar. "Musiki" (ses)," rüya" (manevi âlem)," zaman" (geçmiş),"su" (hakikat),

"kadın", eşya, "ışık", "sayı", "alkol", "yolculuk" birçok metninde yer aldığı gibi "Geçmiş Zaman Elbiseleri"nde dil estetiğini kuran önemli imgelerdir.

Tanpınar'ın kullandığı imajlar derin anlamlara sahiptir. Bu imajları aynı metinlerde farklı ve zengin kullanımlar üzerinden vererek alegorinin sınırlarını genişletir. Tek bir cümlede birbirini tamamlayan renk ve imajların, ses ve dokunma duyusuyla birleşerek yekpare bir anlam taşıması onun imge kullanımındaki dehasını gösterir. Sekanslar bakımından oldukça güçlü olan dilini metin üzerinde de görülür. Bir kelime ya da imgenin sık tekrarıyla oluşan bu ritmik motif dil üzerindeki ahengi yalnızca ses düzeyinde gerçekleştirmez, metnin anlamını saran derinliğin ön plana çıkmasını da sağlar. Uyku, "gece", "rüya" simgelerinin oluşturduğu sekans metnin içindeki rüya atmosferini oluşturur. Ritmik olarak belli aralıklarla rüya hâlini yansıtan kelime ve imajlar, işitme, görme ve dokunma duyularıyla yapılan aktarımlarla oluşturulur. Dolayısıyla Tanpınar'ın akışkan ve katmanlı zamanının dile yansıdığını da görürüz. Dil, kahramanın çevresini saran gerçekliği rüya içinde eritir; rüya içindeki nesnelerin boşluk içinde silikleşerek keskinliğini kaybetmesi rüyanın gerçekliği eritici gücünden gelir. Bu rüya dili kahramana ve onu saran gerçekliğe hafiflik kazandırarak onun rahatlamasını sağlar. Metinde ele alınan imaj ve metaforlarla kurulan rüya aleminde faydalanılan psikanaliz ve psikoloji gibi disiplinler arası yaklaşımlar Tanpınar'ın otobiyografisiyle de birtakım ilişkilendirmelerin yapılmasına olanak sağlamıştır. Tespit edilen imaj ve sembollerin Tanpınar'ın bilinçdışında varlığını uzun süre koruyan seçili öğeler olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Tanpınar'ın, hayatın katı ve donuk gerçekçiliğinden şairane bir rüya kurarak uzaklaşmak istediği söz konusu metinde, gerçekliği bulandırarak rüyaların ve masalların zamanında yaşamak istediği tespit edilmiştir. Tanpınar, geçmişin güzelleştirici etkisinin büyüüne kapılsa da metnin sonunda kaderin eziciliğinden kaçamayarak dilediği hafifliği yaşayamamıştır.

Kaynakça

- Alabulut, Seda. *Alımlama Estetiği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi, 2017.
- Bachelard, Gaston. *Mekânın Poetikası*. İthaki Yayınları, 2014.
- Calvino, Italo. *Amerika Dersleri, Gelecek Bin Yıl İçin Altı Öneri*. Çeviren Kemal Atakay, YPK Yayınları, 1991.
- Dilber, Kadir Can. "Poe'nun Ligeia ve Şişede Bulunan Not Öykülerinde Tanpınar'ın Geçmiş Zaman Elbiselerini Aramak." *Litera, Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 8 (1), 2018, ss. 53-69.
- Evis, Ahmet. "Ahmet Hamdi Tanpınar Şiirlerinde Varoluşsal Problem ve Yalnızlık." *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, s. 41, 2017, ss. 195-212.
- Gençtan, Engin. *Psikanaliz ve Sonrası*. Metis Yayınları, 2012.
- Gürbilek, Nurdan. *Tanpınar'da Görünmeyen Yer Değiştiren Gölge*. Metis Yayınları, 1995.
- Jung, Carl Gustav. *Analitik Psikoloji*. Çeviren Ender Gürol. Payel Yayınevi, 2006.
- Kara, Aydoğan. "Tanpınar'ın 'Geçmiş Zaman Elbiseleri' Hikâyesini Fenomenolojik ve Ontolojik Yorumlama Denemesi." *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 12 (24), 2020, ss. 59-90.
- Kırgız, Şenay. *E.T.A Hoffmann'ın Eserlerinde Fantastik Öğeler*. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2010.
- Rentzsch, Julian ve İbrahim Şahin. "Tanpınar'ın Saklı Dünyası, Arayışlar-Keşifler-Yorumlar." *Doğu Batı*, 2018.
- Şahin, İbrahim. *Haz ve Günah-Bir Ahmet Hamdi Tanpınar Yorumu*. Kapı Yayınları, 2012.
- Şahin, İbrahim. "Üçüncü Göz: Tanpınar'da Meşruiyet Sorunu." *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, y. 4, s. 7, Ocak-Haziran 2012, ss. 57-78.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Yahya Kemal*. Dergâh Yayınları, 1982.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Dergâh Yayınları, 2005.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Hikâyeler*. Dergâh Yayınları, 2013.
- Tunç, Semra. "Klasik Türk Şiirinde Kadın Şahsiyetler." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research, Klâsik Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı*, 3 (15), 2010, ss. 225-259.

KURMACADA TARİHİ YENİDEN DÜŞÜNMEK:
YENİ TARİHSELÇİLİK KURAMI BAĞLAMINDA
İSİMLE ATEŞ ARASINDA

RETHINKING HISTORY IN FICTION:
İSİMLE ATEŞ ARASINDA IN THE CONTEXT OF NEW HISTORICISM



Ahmet Duran ARSLAN

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Arş. Gör. Dr., Muğla Sıtkı
Koçman Üniversitesi, Edebiyat
Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Muğla, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-5131-2499

E-mail: ahmetduranarslan@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 19.03.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 01.05.2024

Kaynak Gösterim / Citation:
Arslan, Ahmet Duran
(2024). "Kurmacada Tarihi
Yeniden Düşünmek: Yeni
Tarihselçilik Kuramı Bağlamında
İsimle Ateş Arasında", Yeni Türk
Edebiyatı Araştırmaları. 16/31,
125-146.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.563>

Öz

Edebiyat ile tarih yan yana geldiklerinde genellikle keskin bir ayrımı da beraberinde getirirler. Yaygın algıya göre edebiyat kurmacaya, tarih ise gerçekliğe dayanır; dolayısıyla bu denklemde sanatçı/yazar öznellik, tarihçi de nesnellikle eşlenir. Ancak 1980'lerden itibaren Stephen Greenblatt önderliğindeki bazı eleştirmenler, edebiyat ile tarih arasındaki mesafenin sanıldığı kadar uzak olmadığını, hatta bu iki tür arasında muhtelif akrabalıklar bulunduğunu savunurlar. Söz konusu savlar neticesinde Yeni Tarihselçilik (*New Historicism*) adı verilen bir kuram doğar. Bu kuramın savunucularına göre, tarih ile iktidar yüzyıllardır yakın temas hâlinindedir ve bu temas nedeniyle tarihçilerin bütünüyle nesnel olmalarına imkân yoktur. Bu durumda tarihin bilimsellik iddiası da doğal olarak şüpheli hâle gelir. Artık revaçta olan onun metinselliği ve kurgusalılığıdır. Bütün bu tartışmalar zamanla edebî metinlere de sirayet eder. Nazan Bekiroğlu'nun *İsimle Ateş Arasında* romanı, bu anlamda çağdaşları arasında öne çıkar. Roman, olay örgüsünü doğrudan resmî tarihteki bilgilerin rehberliğinde kurmaya yanaşmaz; bunun yerine -Yeni Tarihselçilik kuramıyla benzer şekilde- verili bilgilere şüpheyle yaklaşmaktan yanadır. Tarihin iktidarla kurduğu yakın dostluğu, tarihinin kaçınılmaz öznelliğini, tarihe içkin vaziyetteki kurgusalılığı hatırlatarak okuru kurgusal bir pencereden tarih üzerinde yeniden düşünmeye davet eder. Buradan hareketle bu çalışmada disiplinler arası bir tavır benimsenmiş ve edebiyat ile tarih arasındaki türlü münasebetlere söz konusu roman üzerinden ışık tutmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Tarihselçilik, kurmaca, tarih, roman, *İsimle Ateş Arasında*.

Abstract

When literature and history come side by side, they often bring about a sharp distinction. According to the common perception, literature is based on fiction and history is based on reality; therefore, in this equation, the artist/author is paired with subjectivity and the historian is paired with objectivity. However, since the 1980s, some critics, led by Stephen Greenblatt, have argued that the distance between literature and history is not as far as thought, and that there are even various intimacies between these two genres. As a result of these arguments, a theory called *New Historicism* is born. According to this theory, history and power have been in close contact for centuries, and because of this contact, it is impossible for historians to be completely objective. In this case, the scientificness claim of history naturally becomes suspicious. What is in vogue now is its textuality and fictionality. All these discussions spread to literary texts over time. Nazan Bekiroğlu's novel *İsimle Ateş Arasında* stands out among its contemporaries in this sense. The novel does not attempt to establish its plot directly under the guidance of information from official history; instead -similar to the theory of New Historicism- it suggests approaching given information with skepticism. It invites the reader to rethink history through a fictional window, reminding the close friendship of history with power, the inevitable subjectivity of the historian, and the fictionality inherent in history. Based on this, an interdisciplinary attitude has been adopted in this study and it is aimed to shed light on the various relations between literature and history through the mentioned novel.

Keywords: New Historicism, fiction, history, novel, *İsimle Ateş Arasında*.

Extended Summary

This study, which basically aims to examine the various relations between literature and history, inevitably progressed through binary oppositions such as fiction-reality, subjectivity-objectivity, artist-historian. Until the 1980s, it was believed that there were great differences between literature and history, especially in terms of the values they represented. In this case, fictionality and textuality matched with the artist/author, and scientificity and objectivity matched with the historian. However, after 1980, things changed with the questioning of the concept of "reality" and the birth of the New Historicism theory pioneered by Stephen Greenblatt. Proponents of this theory argue that official histories should be viewed with suspicion; because they claimed that it is impossible for historians, who have been in close contact with governments for centuries, to be completely objective, and in this case, much of the information presented as "fact" may be "fiction"; in other words many historical knowledge may actually have been constructed by interpreting the past from a certain point. Another important issue at this context is the historian's intention, that is, his inevitable subjectivity. As it is known, intention is based on "establishing in advance", "designing in the mind", that is, there is a "planned purpose". At this regard the fact that history can take shape according to the historian's intention again brings up its relationship with fictionality, too. The fictionality here also includes the concepts of flexibility and functionality. Accordingly, there are different histories that were built, used for various purposes and abolished when necessary. Therefore, one can only talk about 'contradictory plurality' in history, not 'singular reality'.

It is seen that these discussions have spread to literary texts over time. Nazan Bekiroğlu's novel *İsimle Ateş Arasında* is one of the first texts that come to mind in this sense. There are two main routes in the plot of the novel, which is generally built on the tension between existence and non-existence. The first of these focuses on the history of the Janissary, the second on a love story. It is seen that the integrity of the plot is achieved by bringing together these routes, which at first glance seem to be independent from each other, at the end of the novel. However, two more basic features of the novel need to be mentioned: the diversity of narrators and the fact that it offers various clues about the internal dynamics of the text. The plurality of narrators both diversifies the stories to be followed and makes the plot complex. On the other hand, it is seen that the process of writing the text and the various narrative strategies used in this process are revealed in the novel. It can be said that these two prominent features of the novel actually serve a common purpose: to make the reader active. The primary goals of the novel are as follows: To "wake up" the reader, who has been accustomed to being a passive listener for many years, and make him an important partner

of fiction, and to invite her/him to think critically about what is written. The main point to which the attention of the "awake reader" is intended to be directed is the official historical narratives. In the fiction of the novel, the reader does not encounter a didactic presentation of the given information in official history; on the contrary, (s)he is called to look at this information with skepticism and multiple perspectives. In this sense, the Janissaries, who are the central figures of the novel, come to the fore. The novelist seems to be dissatisfied with the fact that the Janissaries are portrayed as the main architects of corruption in the Ottoman Empire in official histories and that almost all the blame is placed on them. For this reason, throughout the novel, the mentioned historical narratives were approached critically and, so to speak, an alternative history of the Janissaries was written. In this context, especially at the end of the novel -in line with the sensitivities of the New Historicism theory- the scientific and objectivity claims of history are discussed and as a result of the analysis, history's close contact with power, its fictional structure, and the inevitable subjectivity of the historian are made visible. In this way, both the reader is invited to rethink history from a fictional perspective and the novel gains an interdisciplinary quality. With all these features, it is possible to say that the novel *İsimle Ateş Arasında* has a privileged position both within Nazan Bekiroğlu's own oeuvre and among Turkish historical novels.

*Korkuyorum insanlıktan. Koşa koşa korkuyorum.
Kaçarak korkuyorum. Korkuyorum yazılmamış tarihten.*

Ferit Edgü

Yeni Tarihselcilik

1980'lere kadar edebiyat ile tarih arasında sert ayrımlar hüküm sürmekteydi. Tarihiye sorgulanmaz bir otorite bahşeden klasik tarihselciliğin temel özelliklerinden biri; sanat ile tarihi birbirinden farklı, hatta bazı noktalarda birbirine karşıt alanlar olarak görmesiydi. Edebiyatın "kurmaca"yla, tarihin "gerçeklik"le eşlendiği bu düzende türler arasındaki hâkimiyet şüphesiz tarihteydi. Şahsi tahayyüllere dayanan edebî metinler, ciddi ulusal meseleleri konu edinen tarihî metinler karşısında deyim yerindeyse "hafif" bulunuyordu. Dolayısıyla edebiyatın tarihle ilişkisi eşitliksiz bir zeminde sürmekteydi. Ancak son yıllardaki çalışmalar, özellikle postmodernizmin "gerçeklik" kavramını sorgulamaya açması, bu kavramın çeşitlenebilir ve değişebilir doğasını göstermesi tarih alanındaki geleneksel çalışmalar üzerinde yeniden düşünülmesine yol açmıştır. Sorgulamaların zamanla büyüyerek eleştirel bir tavra dönüşmesiyle beraber de tarihin "bilimsellik" iddiası hasar görmüştür. Böylelikle tarihle özdeşleşen "geçmiş" kavramı söz konusu hassasiyetle yeniden ele alınmış ve geçmişin tek, tarihin ise çoklu olabileceği iddiası dillendirilmeye başlanmıştır. Resmî tarihi sorgulayarak araştırmacıları tarih bilinci üzerinde yeniden

düşünmeye davet eden çalışmaların başında Yeni Tarihselcilik (*New Historicism*) kuramı gelmektedir. İlk olarak 1980'lerin başında *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* kitabında Stephen Greenblatt tarafından eleştiri dünyasına tanıtılan bu kuram, "metni bağlamından kopararak inceleyen ya da metnin iç yapısını anlamayı 'edebiyat bilimi'nin yegâne görevi sayan yaklaşımların aksine metnin anlamını metnin bağlamına, üretildiği topluma ve kültüre bakarak anlamaya çalış[ır]." (Uslu 25). Daha spesifik şekilde söylenecek olursa bu kuram, "Yapısalcılık" (*Structuralism*) ve "Yeni Eleştiri" (*New Criticism*) gibi edebî metni içine doğduğu mekân ve zamandan soyutlayarak salt kendi başına incelemeyi öneren kuramlar karşısında konumlanır. Bir edebî metni yazıldığı dönemin aynası gibi görmeye meyilli önceki tarihsel teorilerden farklı olarak bu kuram; metnin, yazıldığı tarihsel koşullardan ne ölçüde etkilendiği üzerinde durur. Yazarların çevrelerinden tamamen bağımsız kalabilmeleri, yetiştikleri ortamdaki bütünüyle kendilerini soyutlayabilmeleri mümkün değildir. Kaleme aldıkları eserlere ister istemez muhtelif etkiler sirayet edecektir. Çünkü nihayetinde insan, gönüllü ya da mecburi etkileşimlerinin bir ürünüdür. Şu bir gerçek ki "en içine kapanık yazar bile, en içe dönük metinlerini belirli bir tarihsel, toplumsal, ekonomik, siyasal vb. bağlam içerisinde üretir." (Koroğlu 87).

Elbette ortada bir de anlamın kontrol edilemezliği, sınırsızlığı meselesi vardır. Kelimeler, cümleler ve nihayetinde onların oluşturduğu edebî metinler devingen anlamlara sahiptir. Bu metinler "sadece yazarın niyeti açısından oluşmazlar. Farklı dönemlerde farklı okurlar, yazarların öngörmediği anlamları fark edebilirler." (Koroğlu 87). Dolayısıyla edebiyat ile tarihin yakın teması kaçınılmaz bir olguya dönüşür. Bu noktadan hareketle Yeni Tarihselciler de, girift bir etkileşim ağıyla meydana geldiğini bildikleri edebî metinlerin "sırça köşk'e çekilmesine, orada gözlerden uzak incelenmesine izin vermezler. Myers'in (100) belirttiği üzere, "edebî eser sadece, yazarın bazı biçimsel sorunları çözmek ve bir şeyler söylemiş olmak için yazdıklarının bir kaydı değildir; edebî eser, birden fazla sayıdaki bilinçlerin biçim verdiği sosyal ve kültürel bir yapıdır." Bu nedenle bir edebî metni en iyi şekilde çözümlemenin yolu, o metnin üretildiği sosyo-kültürel ortamı en iyi şekilde bilmekten geçer.

Peki Yeni Tarihselcilik kuramının tarihe bakışı, ona yaklaşımı için neler söylenebilir? Öncelikle bu kuram metnin tarihselliğini değil, tarihin metinselliğini merkeze alır. Yani temel motivasyon, "bir metnin tarihselliğini tespit edip onun benimsenmesini sağlamak değil, bu metin üzerinde tarihsel anlamda pek çok okuma edimi gerçekleştirilebileceğini göstermektir." (Arseven 459). Bu yüzden tarihin "nesnellik" ve "bilimsellik" gibi alışlagelmiş iddialarına karşı çıkarak "metinsellik" ve "kurgusalılık" gibi iki yeni iddia ortaya atar. Bu yönüyle devrimci bir karaktere sahip olduğu söylenebilecek bu kuram, "nesnel bir tarih yazımı yapılamayacağı, tarihçinin ya da tarihsel belgeyi yazan kişinin kendi çağından, kendi bilgi ve donanımı üzerinden geçmişe baktığı

ve aslında bir yorum yaptığı iddiasındadır.” (Arseven 465). Dolayısıyla tarih burada “yorumlanmış bir geçmiş”e dönüşerek uzun yıllardır taşıdığı “gerçeğin aynası” vasfını yitirir. Çünkü işin içine artık “öznellik şüphesi” girmiş, tarih saf nesnellliğini kaybetmiştir. Serpil Oppermann’ın (8) vurguladığı üzere, “tarihin bilimsellik iddiası, tarihçinin olayları bir seçme süreci sonucu belli bir düzen içinde anlatıya çevirmesiyle zaten yıkılmaktadır. Yalnızca seçme ve ayıklama işleminin kendisi tarihin ne denli nesnellikten uzak olduğunu göstermektedir.” Bu yüzden geçmişe yapılan her türlü müdahale “tarihsel gerçeklik” iddiasını zedeleyecek ve “tarihin kurgusallığı” savına hizmet edecektir. Tarihin edebiyata yaklaştığı bu noktada tarihçinin de eli kolu bağlanır. Zira “geçmiş olaylara erişmemizin ve geçmişle ilgili bilgi edinebilmemizin tek yolu yazılı metinlerden geçer. Bu yüzden tarihsel gerçekliği metin dışında aramak olanaksızdır. Çünkü tarih yazılı metinler içinde biçimlenir.” (Oppermann 4).

Öte yandan Yeni Tarihselciler “delil” kavramına da şüpheyle bakmak gerektiğini savunurlar. Onlara göre tarih, suistimal edilmiş delillerle doludur. Bu yüzden tarihsel gerçeklere ulaşmak, bilinçli ya da bilinçsizce üretilmiş muhtelif engellerin devre dışı bırakılmasıyla mümkün olabilecek zahmetli bir süreçtir. Alun Munslow (108) da *Tarihin Yapısökümü* adlı kitabında delillerin geçmiş gerçeklikler olmadığını, onlara ulaşmak için birçok ara aşamayı geçmek gerektiğini belirtir: “yokluk, boşluklar ve sessizlikler, arşivin tasarlanmış doğası, gösterenle gönderme yapılanın birbirine geçmesi, tarihçinin önyargısı ve her şeyden önce tarihçinin dayattığı ve tasarladığı anlatısal argümanın yapısı.” Bu kısa liste dahi tarihsel gerçeklerin önündeki engellerin ne denli zorlayıcı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Erol Köroğlu da (84) Munslow’la aynı düşüncededir: “Biz tarihsel çalışmalar ve edebî ürünler üzerinden ‘yitik zaman’ın temsillerini ve yorumlarını ediniz sadece. Bunlar zorunlu olarak seçici, parçalı ve eksiktirler.” Yeni Tarihselciler ise tartışmaya “insan” faktörüne yoğunlaşarak katılırlar. İnsan zihninin kurmacaya meyilli olduğunu düşünen ve dolayısıyla onun güvenilirliği konusunda endişe duyan bu eleştirmenler, hâliyle insan aracılığıyla aktarılan tarihsel bilgilere de şüpheyle yaklaşır ve onların nesnellliğini sorgularlar. Bu yüzden ısrarla tarihçinin öznelliğine ve doğal olarak tarihin kurgusallığına dikkati çekerler: “Tarihçiler objektif olduklarını düşünebilirler ancak neyin doğru, neyin yanlış; neyin uygar, neyin ilkel; neyin önemli, neyin önemsiz olduğu konusundaki görüşleri olayları yorumlama biçimlerini büyük ölçüde etkilemiştir.” (Tyson 283). Buna göre türlü ideolojilerle şekillenmiş zihin yapılarına, düşünme biçimlerine sahip olan insanların vereceği bilgilerin nesnellığı kuşkuludur.

Edebiyat ve Tarih

Özellikle Yeni Tarihselci eleştirmenler edebiyat ile tarih arasında türlü akrabalıklar tespit etmiş ve bu nedenle türler arası bir eleştiri metodunu benimsemişlerdir. A. Ömer Türkeş (81), “Romana Yazılan Tarih” adlı yazısında söz konusu akrabalığı şöyle özetler: “Roman ve tarih arasındaki ilişkinin temelinde her iki entelektüel

etkinliğin de aynı anlatım araçları -dil ve yazı- aracılığıyla 'zaman' ve 'mekân' üzerine inşa edilmişliği, o zamanı bir bilgi, inanç ve değerler sistemine göre yeniden kurgulama girişimi; tarihin bir 'an'ını anlamlandırma isteği var. Geçmiş bilgisinin derlenip sınıflandırılması ve birtakım genellemelerle kurulmuş bir anlatıya dönüşmesi hâlinde tarihsel bir anlatı ortaya çıkıyor." Buna göre her iki türde de öne çıkarılan nokta, bir inşa süreci sonunda meydana gelmeleri, özlerinde bir kurgusalılık taşımalarıdır. Bütün bu benzerliklere karşın elbette ki edebiyat ile tarih, yazar ile tarihçi arasında birtakım farklılıklar da söz konusudur. Tarihî malzemeyi kullanan, tespit edilebilmiş bir tarihî gerçeklikten hareket eden yazarlar, "verili bilgilere" harfiyen uymak, bunlarla kendilerini sınırlandırmak zorunda değillerdir. O hâlde yazarın muhtelif bağımlılık ve sınırlılıkları tarihçiye oranla daha azdır; bir başka deyişle yazar, tarihçide olmayan bir izne, "edebî ruhsat"a (Koroğlu 85) sahiptir. Yazar geçmişteki boşlukları, bilinmezlikleri hayal gücünün imkânları doğrultusunda yeniden kurma özgürlüğünü elinde tutar. Tarihçinin uyması beklenen nesnel ölçütlere onun uyma zorunluluğu yoktur. Yazar ve tarihçi arasındaki bu farklılığa işaret eden isimlerden biri de Alun Munslow'dur. Kurgu yazarlarıyla kıyaslandığında tarihçilerin daha sınırlı bir yaratma gücüne sahip olduğunu düşünen Munslow (115), -her ne kadar edebî tahayyül gücünün bir ürünü olsa da- tarihsel anlatımın özgürlük alanının deliller, belgeler tarafından önemli ölçüde sınırlandırıldığını belirtir.

Tarih ile edebiyat arasındaki bir diğer fark ise insan psikolojisini, muhtelif insanlık hâllerini yansıtmada düzeyinde ortaya çıkar. Örneğin tarih kitaplarında bir tarihsel figürün kronolojik yaşam öyküsünü, bazı edim ve söylemlerini takip etmek belki mümkündür ama bu figürün muhtemel içsel dünyası, türlü ruhsal gerilimleri ancak romanlar üzerinden okunabilir. Bir diğer deyişle tarihe ruh katan, hayat veren edebiyattır. Edebiyat önce tarih kitaplarında akıp giden zamanı yavaşlatır. Hemen ardından ise söz konusu zaman içindeki türlü yaşam kesitlerine odaklanarak onlara canlılık katar ve böylelikle onları artık salt tarihî/kitabî bilgi olmaktan çıkarır. Dolayısıyla edebiyat ile tarih arasındaki ilişkinin, belki daha doğru bir ifadeyle etkileşimin "basit ve tek yönlü değil, karmaşık ve çok yönlü" (Koroğlu 84) olduğu söylenebilir.

Edebiyatta, özellikle romanda tarihe yönelmenin şüphesiz ki muhtelif sebepleri vardır. Bazı romancılar, tarihi ideolojik tezlerini mümkün kılabilecekleri bir alan olarak tasavvur ederken bazılarıysa onu "velut bir imge deposu" olarak görmekten yanadır. Bununla birlikte edebiyat tarihçilerinin araştırmalarına bakıldığında romanda tarihe bakışın, onu algılayışın zaman içinde farklılık arz ettiği görülmektedir. S. Dilek Yalçın-Çelik'e (76) göre, "1980'lere kadar tarihî Türk romanları, anlatım biçimleri açısından ne kadar yenilik yapmış olsalar da, tarihe yaklaşımlarında, geneli göz önüne alındığında gerçekçi anlatım tutumundan uzaklaşmamışlardır. Romanlarda anlatılan tarihî gerçekler, genel doğruların ve resmî tarih anlayışının belli ideolojiler açısından bir yorumu ya

da geleneksel anlayışın bir devamı olmuştur." Bu açıdan düşünüldüğünde, 1980'lere kadar yazılan romanlarda çeşitli anlatısal stratejiler kullanılmakla birlikte tarihe bakış daha geleneksel çizgide seyrediyor. Bu bağlamda Mehmet Can Doğan (147) ise söz konusu kırılmayı 1990'lara çekerek "Tahirîlik olgusu"na vurgu yapar: "Öyle ki tarihî roman sorunu, Kemal Tahir ile özdeşleşmiş gibidir. Tarık Buğra ve Attilâ İlhan da tarihî roman alanında Kemal Tahir'in alternatifi, tamamlayıcısı, antitezi olarak varlık kazanmışlardır. Aslında burada, Kemal Tahir'in antitezi olmak, tarihî romanın kazandığı yönü göstermekle birlikte tarihî romanın ne denli ideolojik bir karakter aldığına da işaret etmektedir."

Bahsi geçen yönelim 1990'lardan sonra bir kırılmaya uğramış ve özellikle Roland Barthes, Jacques Lacan, Jean-François Lyotard, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Félix Guattari gibi postyapısalcı eleştirmenlerin görüşlerinin ülkeye yavaş yavaş sirayet etmesiyle tarihe bakış daha eleştirel bir kimlik kazanmıştır. Bunun sonucunda bütünlük, kesinlik, nesnellik, gerçeklik gibi "hâkim" kavramlar otoritelerini kaybetmiş ve hepsi "sorgulanabilir" konuma gelmiştir. Ardından Stephen Greenblatt önderliğindeki Yeni Tarihselci eleştirmenlerin "gerçeklik"le eş değer görülen tarihe eleştirel yaklaşımları, onun kurgusallığını ortaya koymaları da söz konusu değişimde etkili olmuştur. Böylelikle okura resmî tarih anlatılarının dışında yeni bir görme, okuma biçimi kazandırılarak özgün bir yorumlama imkânı sunulur. Tarihî romanın amacı artık tarihi yansıtmak değil, "tarih" olduğu iddia edilen geçmiş zamana eleştirel bir ışık tutmaktır. İşte bu noktada, Türk edebiyatında söz konusu hassasiyetlerle kaleme alınmış eserlerin başında Nazan Bekiroğlu'nun *İsimle Ateş Arasında* (2002) romanı gelir.

İsimle Ateş Arasında

Literatür tarandığında Nazan Bekiroğlu'nun *İsimle Ateş Arasında* romanını odağa alan birçok çalışmanın yapıldığı görülür. Bu çalışmalar anlatıbilim, metinlerarasılık, söz varlığı, değerler eğitimi gibi muhtelif alanlara kadar yayılmıştır. Bununla birlikte romanın tarihle kurduğu yakın teması, bu ikili arasındaki velut paslaşmalara dikkat çeken kimi eserler de mevcuttur. Örneğin A. Cüneyt İssı (2016), roman üzerine yazdığı ve daha ziyade anlatıbilimsel bir çözümleme sunduğu yazısının bir bölümünde yeniçerilere, insan-tarih ilişkisine de değinir. Yine Dilek Yalçın-Çelik de (2021), roman hakkında kaleme aldığı bir yazıda eserin ağırlık merkezi konumundaki kurmaca-tarih ilişkisine hatırı sayılır bazı göndermeler yapar. Bahsi geçen araştırmalardaki değinme ve göndermelerden farklı olarak bu çalışmada ise romanın belkemiğini oluşturan edebiyat-tarih ilişkisi doğrudan merkeze alınacak ve söz konusu girift ilişkinin muhtelif yönleri kurmacanın sağladığı imkânlar dâhilinde aydınlatılmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda romanın izin verdiği ölçüde tarihin kurmaca yapısı, iktidarla olan yakın ilişkisi ve alternatif tarih kavramı hakkında etraflı bir tartışma yürütülecektir.

Baştan sona şiirsel bir atmosferde seyreden *İsimle Ateş Arasında* romanı, temel olarak bir karşıtlık üzerinden sağlanan çatışmaya dayanır: varlık-yokluk çatışması. Söz konusu ikili karşıtlık romanın hemen başındaki felsefi girişte görünür kılır: "İsmi olan padişah varlıktı, onun yeniçerisi ise varlık uğrundaki yokluk. Padişah efendilikti, yeniçeri kulluk." (Bekiroğlu 10). Kesik, eksilteli cümlelerle şiirsel bir etkileyiciliğin sağlandığı bu pasajda, varlık ile yokluk arasındaki karşıtlık "padişah" ile "yeniçeri" gövdelerinde somutlanır. Osmanlı tarihi arka planda düşünülürken, başlarda "varlık" için birlik olmaları kaçınılmaz olan bu ikili için işler ilerleyen yıllarda iyi gitmez ve zamanla birinin varlığı ancak diğerinin yokluğuyla mümkün hâle gelir. Bir başka deyişle ismini yaşatmak isteyen ateşi göze alacaktır. Romanda ismin yaşama, varlıkla ve elbette hâkimiyetle ilişkisi şu cümlelerle vurgulanır: "Adı hutbeden çıkarılan her padişahın son bulmuş bir hikâye olması, isim ve hayat arasındaki ölümcül muşakadandı." (Bekiroğlu 9). Bu yüzden tarih sahnesindeki birçok şahsiyet gibi padişahlar da hâkimiyetlerini sürdürmek, akıp giden zamana kendi izlerini bırakmak ve böylelikle ebediyete intikal etmek istemişlerdir. Elbette ebediyeti arzulayanlar sadece padişahlar olmamış, yeniçeriler de söz konusu varlık mücadelesini sonuna kadar sürdürmüşlerdir.

İsim ile ateş metaforlarının ardından romanın olay örgüsüne gelinecek olursa, iki temel güzergâhtan bahsetmek yerinde olacaktır. Bunlardan ilki yeniçeriliğin tarihine odaklanırken, ikincisi bir aşk hikâyesi üzerinde yoğunlaşır. Bir yanda Yeniçeri Ocağı'nın kuruluşundan yıkılışına kadar geçen süreç vardır, öbür yanda Mansur adlı bir yeniçerinin esamesini satın alarak onun hayatını yaşamaya başlayan Numan'ın sergüzeşti. Birbirine paralel ilerleyen bu iki güzergâh roman içinde dönüşümlü olarak anlatılmıştır. Yeniçeriliğin tarihi seyri, deyim yerindeyse doğumu, gelişimi ve ölümü yeniçeri kâtabinin¹ ağzından adım adım anlatılır. Ancak bu adımlar süreksiz değildir, Numan'ın aşk hikâyesi roman boyunca bu adımlar arasına girer çıkar. Roman her iki güzergâhın Yeniçeri Ocağı'nın lağvedildiği "büyük yangın"da birleştirilmesiyle sonlanır. Söz konusu güzergâhların hangi zaman dilimlerini içerdiği meselesine gelince, Numan'ın aşk hikâyesini takip eden ilk olay zinciri 1823-1826 yıllarını kapsar.² Yeniçeri Ocağı'nın kuruluşundan yıkılışına kadar geçen süreyi kapsayan ikinci olay zinciri de 1362-1826 yılları arasında geçer. Romanın anlatma zamanı ise -üstkurmacanın (*metafiction*) yoğun bir şekilde hissedildiği "Sözün Başı" bölümünden takip edilebileceği üzere- 2000 yılının şubat ayına tekabül eder. Bu bölümde, romandaki olay zincirleri başlamadan hemen evvel metnin yazılış serüvenine, inşa sürecine dair muhtelif bilgiler paylaşılır. Romanın isimlendirilme aşamaları, yazarın bütün bu süreçteki fiziksel ve ruhsal hâlleri betimlenir. Bunların yanı sıra romanın anlatma zamanı

1 Tüm olay örgüsü boyunca saklı tutulan yeniçeri kâtabinin varlığı ve anlatsal işlevi, ancak "Sözün Sonu" bölümünde ifşa edilir. Son sayfada görünür kılınan kâtip hem yeniçerilerin kolektif öznesi hem de onların hikâyesinin temel anlatıcısı konumundadır.

2 İlk olay zinciri 1823'te başlamakla birlikte, bu tarihten yaklaşık üç yüz yıl öncesi şiirsel bir özetle okura takdim edilir. Kanuni'den Genç Osman'a, III. Selim'den II. Mahmud'a varana dek estetik bir zaman akışı resmedilir. Söz konusu akış, sonlara doğru yavaşlatılarak "odak zaman" olan 1823'e ulaşılır.

da estetik şekilde okura ifşa edilir. Yine bu bağlamda yeniçerilerin kolektif anlatıcısı konumundaki yeniçeri kâtibinin ağzından duyulan şu cümleler de dikkat çekicidir: “Yandık. O kadar yandık ki tam yüz yetmiş beş yıl sonra, kirazların mevsiminde değil ama puslu bir mart öğleden sonrasında. [...] Yazıcıya yazı olalım diye. Yazıcı kendi yangınlarının içinden sıyrılmayıp da bu yangın risalesini yazsın diye. Yedikule zindanlarında bir kez de o yansın diye.” (Bekiroğlu 282). Burada romanda “büyük yangın” olarak nitelenen Yeniçeri Ocağı’nın yakılışına/yıkılışına, yani 1826 yılına gönderme yapılır. Bahsi geçen tarihe 175 yıl eklendiğinde 2001 yılının mart ayına ulaşılır. Aynı zamanda yine bu satırlarda gerçeklik ile kurmaca arasındaki çizginin kasıtlı olarak belirsizleştirildiği görülür. Postmodern anlatılarda sıkça karşılaşılan bu durum düzey ihlali (*metalepsis*)³ olarak adlandırılır. Romanın onuncu iç hikâyesi konumundaki “Süleyman” adlı anlatıda da söz konusu ihlalle karşılaşılar: “İki bin iki yılının, yazıcı tarafından kendisine dair hiç yazı yazılmamış şubat ayına öyle erdim.” (Bekiroğlu 299). Buradaki bilgiler de hesaba katılırsa, romandaki anlatma zamanının, 2000 yılının şubat ayından 2002 yılının mart ayına kadar sürdüğünü söylemek mümkündür. Öte yandan romanın biçimsel özelliklerinden, bölümlendirmelerinden de bahsetmek gerekirse, “Sözün Başı” ve “Sözün Sonu” kısımlarının yanı sıra metnin temel olarak iki ana bölümden oluştuğu söylenebilir: “İsim” ve “Ateş”. Bu bölümlerde bazıları ilk etapta ilgisiz gibi dursa da romanın bütünlüğü içinde anlam kazanan toplam on bir iç hikâyeye bulunur. Şunu da belirtmek gerekir ki sekizinci hikâyeden sonra, bu hikâyeye bağlantılı bir de “Efsane” anlatılır. “Hikâyeye İçinde Hikâyeye”⁴ alt başlığını taşıyan ve turna efsanesini merkeze alan bu metin, romanın çerçeve hikâyeye tekniğinden⁵ (*frame story technique*) ne denli yararlandığını gösteren mühim noktalardan biridir. Romanın anlatım tekniklerine daha yakından bakıldığında, ilk olarak metindeki anlatıcı çeşitliliği göze çarpar. Numan, Yeniçeri Ocağı’nın kolektif anlatıcısı konumundaki yeniçeri kâtibi, kafes usulüyle yetişen ve bir gün padişah olması muhtemel tüm şehzadelerin kolektif anlatıcısı, bir devşirme olan Nezuka, III. Mustafa, III. Selim, II. Mahmud, yeniçeri kâtibini sınavacak IV. Murad’ın aracısı, tersane körükçüsü Süleyman bahsi geçen anlatıcılar arasındadır. Özellikle padişahların doğrudan anlatıcı konumunda olmaları ise dikkat çekici bir husustur. Buradaki hassasiyet, Yeni Tarihselci eleştirmenlerin şu düşüncesiyle büyük oranda benzerlik gösterir: “Edebî metinler bir toplumdaki güç ilişkilerini yansıtmalı, okuyucuları o dönemde yaşanan olaylara inandırmalıdır. Bu sebeple olayları üçüncü kişi değil karakterler anlatmalı, karakterler konuşturulmalıdır.” (Kara-Erdemir 306). Romanın geneline bakılacak olursa bu görüşe yakın bir anlatsal

3 Genette (232), *Anlatının Söylemi* adlı kitabında *metalepsis* kavramını “bir anlatı düzeyinden diğerine geçiş” olarak tanımlar.

4 Zira çerçeve hikâyeye tekniğinin (*frame story technique*) muhtelif tanımlarından biri de “hikâyeye içinde hikâyeye” (*story within a story*)’dir.

5 Hakan Sazyek’in (93) belirttiği üzere çerçeve hikâyeye, “bir ana hikâyeye içinde başka bir hikâyenin ya da hikâyelerin konumlanması şeklinde oluşan anlatım formudur.” Sazyek (99) aynı zamanda üstkurmacanın, “çerçeve hikâyenin modern bir uygulaması” olarak düşünülebileceğini ifade eder.

strateji benimsendiği görülür. Ses üçüncü kişinin hâkimiyetinden alınmış, çoğu kez doğrudan karakterlere bırakılmıştır. Çok farklı özelliklere sahip birçok anlatıcının olması, aynı zamanda romandaki bakış açılarını da çeşitlendirmekte ve böylelikle olay örgüsünün zenginleşmesine katkı sağlamaktadır. Ayrıca anlatıcıları çeşitlendirme girişimiyle, uzun yıllardır edilgen bir dinleyici olmaya alıştırılmış okuru harekete geçirmek, düşünmeye sevk etmek, yer yer de kışkırtmak amaçlanır. Böylelikle okur anlam üretim sürecinin aktif bir parçası, kurmacanın ise mühim bir ortağı hâline gelecektir. Bu bağlamda Dilek Yalçın-Çelik'in (239) de benzer düşündüğü görülür: "Yazma serüvenini samimi bir biçimde dile getiren yazar, okuru adım adım yazma serüvenine dâhil etmekte, açık bir metin yaratmakta ve okuru etkin kılmaktadır."

Romanda bir yandan olaylar akarken bir yandan da zaman zaman metnin inşa sürecine ilişkin çeşitli bilgiler paylaşılır. Örneğin metindeki iç hikâyelerden ilki, bir devşirme olan Nezuka'nın serüveni şu girişle başlar: "Yeniçeri olmadan ismiyle yeniçeriliğe dâhil olan çileli âşıkın ve yeniçerilerin uzun hikâyeleri katman katman ilerlerken; onların da üzerinde aynı metni bütünselin niyetiyle vakte dâhil olacak küçük hikâyelerin ilki bu. Başlayacak ve bir daha görünmemek üzere bitmiş gibi görünecek. Ama küçük hikâyeler büyük metnin derinlerinde ana ırmağa bağlanıyorken hayat en çok da küçük hikâyelerden yapılmış bir şey gibi duruyor orada." (Bekiroğlu 47). İlk cümlede hem romanın olay örgüsünü oluşturan iki ana güzergâhın varlığı ifşa edilir hem de roman boyunca süren iç hikâyelerin anlatsal işlevi açıklanır. Hemen ardından ise bu küçük hikâyelerin -yaygın görüşün aksine- sadece "tamamlayıcı bileşen" olmadığı, "asıl mesaj"ın çoğu kez buralarda saklı tutulabileceği vurgulanır. Romandaki bu ve buna benzer daha birçok bilgiyle aslında okur, roman tekniği üzerine düşünmeye de davet edilmektedir.

Roman, ismi ancak metnin son sayfasında öğrenilen Numan'ın -romanın merkezî figürlerinden biri olan- "esame meselesi" hakkındaki çarpıcı iç monoloğu ile başlar. Esamenin merkezde olması şüphesiz ki kimlik meselesini⁶ de beraberinde getirecektir. Buna göre aslında her şey, bir yeniçeri olan Mansur'un suçlu bulunup Yedikule zindanlarında idam edilmesiyle başlar. Onun ölümünün hemen ardından esame tüccarları harekete geçip esameyi satılığa çıkarırlar. Anlaşıldığı üzere, ölen yeniçerilerin vefatı ana kütüğe bilinçli olarak bildirilmemekte ve onların sahip olduğu haklar para karşılığı başkalarına satılmaktadır. Mansur'un satılığa çıkarılan esamesini alan kişi ise Numan olur. Numan, bahsi geçen hakların ötesinde artık bir bakıma Mansur'un tüm hayatına sahiptir. Onun artık Fatih'te küçük bir tütsü-buhur dükkânı vardır ve elbette bir de yeni evinde onu bekleyen Nihâde adlı bir kadın... Bu noktadan itibaren Numan, kendi kimliğini silerek hiç bilmediği başka bir kimlikle var olmaya çalışacak ve dolayısıyla türlü kimlik çatışmalarını benliğinde uzun süre ağırlayacaktır. Mansur'un eşi

6 Roman devşirmeler üzerinden bir kimlik okuması yapmaya da son derece elverişlidir. "Bütün bir hayatı bir ismi unuttur gibi unutmak ve yeni bir isimle yeni bir hayata başlamak anlamına gelen" (Bekiroğlu 43) devşirme sistemini söz konusu bağlamda değerlendirmek ilginç olabilir. Özellikle romandaki iç hikâyelerden ilki, bir devşirme olan Nezuka'nın sergüzeşti bu anlamda velut bilgiler sunar.

Nihâde'yi görür görmez âşık olan Numan, bu aşk uğruna on yıllık eşini ve kızı Nur'u terk ederek Nihâde'yle nikâhlanır. Herkes artık onu Mansur olarak bilse de o en azından Nihâde'nin gözünde kendi kimliğiyle, kendi ismiyle var olmak ister.

Romanın yüzey yapısında Numan'ın bahsi geçen sergüzeşti işlenmekle beraber, derin yapıya inildiğinde esame ticaretinin Osmanlı ordusuna verdiği tahribatın tartışmaya açıldığı görülür. Romanda Yeniçeri Ocağı'nın dinamiti konumundaki esame ticaretine bu denli yer verilmesi, meselenin olay örgüsü içinde türlü ayrıntılarıyla işlenmesi ilgi çekici olup Yeni Tarihsevcilerin kimi ilkeleriyle de örtüşmektedir. Nitekim Yeni Tarihsevciler de "daha sıradan ve günlük hayattan konular seçmiş, ezilenler, ırksal meseleler, köle ticareti gibi geleneksel tarihin göz ardı ettiği olaylarla ilgilenmişlerdir." (Kara-Erdemir 302). Romanın özellikle Numan'ın sergüzeştine, Nihâde'yle olan ilişkisine odaklanan güzergâhı bu bağlamda velut bilgiler içermektedir. Esame ticareti bu bilgiler arasında öne çıkan başlıklardan yalnızca biridir. Dikkatli bir okumayla resmî tarihlerde pek fazla yer verilmeyen daha nice ayrıntıya romanda ulaşmak mümkündür.

Romandan Yansıyanlar:

Tarihin Kurmaca Yapısı ve Tarihinin Kaçınılmaz Öznelliği

Bu çalışmanın merkezindeki İsimle Ateş Arasında romanı, edebiyat ile tarihin yakın temas içinde olduğu bir metindir. Daha önce ifade edildiği üzere, Yeni Tarihselci eleştirmenler de bu iki türü birlikte düşünmekten yana bir tavır takınmışlardır. Dolayısıyla romanın bu açıdan değerlendirilmesi elzem vaziyettedir. Söz konusu hassasiyetlerle roman incelendiğinde, her şeyden önce Nazan Bekiroğlu'nun tarihe yaklaşımın dönemine kıyasla ne denli cesur olduğu ve yeni tarihsel kuramlarla ne denli yakın irtibat içinde bulunduğu anlaşılır. Dilek Yalçın-Çelik'in (226) belirttiği üzere, "Nazan Bekiroğlu'nun tarihi romanlaştırma biçiminde ve tarihsel gerçekliklerin anlatımında belgesel, didaktik bir tavır ve anlatı tutumu bulunmamaktadır." Bu noktada Alâattin Karaca (171) da benzer düşüncededir: "İsimle Ateş Arasında, tarihi sadece bir belgeler yığını olarak görmeyen, belgeleri çoklu bakış açısıyla, çeşitli olasılıkları göz önünde tutarak tahlil etmeye çalışan tarih bilinci için de önemli bir kaynaktır." Bu roman edebiyat-tarih ilişkisinin yanı sıra kurmaca-gerçeklik, öznellik-nesnellik gibi birçok ikili karşıtlık için de velut bir tartışma zemini yaratır. Tarihin kurmaca yapısı ve tarihinin kaçınılmaz öznelliği meselesi bu zeminin öncelikli konuları arasındadır. Yeniçeriler ise bahsi geçen tartışmaların ana aktörleri olarak dikkat çekerler. Romanda onların resmî tarihteki hikâyelerine alternatif niteliğinde bir başka hikâyeye dillendirilir. Osmanlı'daki kötü gidişatın faturasının sadece yeniçerilere çıkarılmasına, onların tabiri caizse düşman belenmesine romancının gönlü razı olmamış gibidir. Bu nedenle metin boyunca resmî tarih anlatılarına eleştirel yaklaşmış ve âdeta yeniçeriliğin alternatif tarihi kaleme alınmıştır. Bununla birlikte okura düşünme ve karşılaştırma imkânı tanımak adına romanda

ilkın yeniçerilerin resmî tarihteki hikâyesine, tabiri caizse onların geleneksel sergüzeştine kısaca yer verilmiştir. Bu kısa özetle, söz konusu sergüzeştin genel olarak muhteşemlik-tükenmişlik karşıtlığına hapsedildiği ve bu iki uç arasındaki zamanın yeterince adil değerlendirilmediği belirtilir. Zirveden yok oluşa sürüklenmenin, nizamın bozulmasının daha geniş bir perspektifle ele alınması gerektiği örtük şekilde bildirilir. Ayrıca yine burada tarihinin her ne kadar titiz olursa olsun "şaiibli" sıfatından hiçbir zaman tam olarak kurtulamayacağı, tarihin de her zaman yoruma açık ve metinsel bir yanının olacağı ima edilir. Romanın ilerleyen sayfalarında da bu konuya ilişkin iddialı cümleler yer almaktadır: "Tarih araya asırları soktukça ve tarihçi kimi varsayımları üzerinde bunalmaya mahkûm oldukça, bazen geçmişin tahayyülü bile zor." (Bekiroğlu 198), "Bölsün şimdi tarihçi nasıl isterse öyle bir ömrün devirlerini. Öyle kursun teorisini." (Bekiroğlu 210). Burada tarihteki boşlukların, muhtelif müphemiyetlerin tarihçilerin bazı varsayım ve teorileriyle doldurulup "bilinir" kılındığı, onlara "gerçeklik gömleği" giydirildiği vurgulanır. Böylelikle okur, bir bakıma tarihin bilimsellik ve nesnellik iddiaları üzerine yeniden düşünmeye davet edilir. İleriki bölümlerde ise tarihçilerin kendilerini öznel yargılarından tamamen arındıramadıklarının altı çizilir: "Osmanlı tarihinin yazıcıları, büyük yangına az kala sağda solda tam yetmiş üç yangın çıkardığımızı kaydettiler öfkeyle. Kimi nefretimizi göstermek için koca bir kenti ateşe verdik kimi söndürmemiz gereken ateşi söndürmedik. Bir yangınla aldık bazen intikamımızı. Bazen de ateşin bizden alınacak intikamı oldu. Söndürmediğimiz ateş yakardı bizim de odamızı, kışlamızı." (Bekiroğlu 278). İşin içine yorum karışınca tarih çoğullaşır, tekil geçmişteki olaylar farklı suretler kazanmaya başlar.⁷ Çünkü daha önce vurgulandığı üzere, "tarih ve geçmiş aynı şey değildir. Geçmiş yerinde durur, sabittir, tektir. Tarih, aynı geçmişe bakarak yazılsa da çoktur, değişikendir. Bu yüzden tarih yazı olsa da, neticede sadece, aynı geçmiş üzerinde yapılan bir okuma denemesidir." (Bekiroğlu 314). Dolayısıyla yukarıdaki örnekte de "yangın" söylemi üzerinden aynı konudaki tarihsel hikâyelerin ne denli çeşitli olabileceğine dikkat çekilmek istenmiştir. Yine bu bağlamda romandaki şu pasaj da tarihin nasıl işle(til)diğini, muhtelif nedenlerle nasıl manipüle edildiğini, nasıl kurulum yıkıldığını gözler önüne seren çarpıcı bir örnektir:

Ve her zaman iyi niyetli değildir. Kimi dünyanın o noktasından bakarak, kimi bu noktasından bakarak çizerken haritayı, bir dünyayı çok kılarak yazılır tarih. Kimi şahsi, kimi fevri, kimi siyasi, kimi öfkeli. Kimi hoş görünmek hevesiyle, kimi yeni bir tarih yazmak, iktidar kimdeyse ona meşru ve muaf yeni bir zemin oluşturmak niyetiyle. Geçerliğini yitirir, iptal edilir, inkâr edilir, kullanılır, karalanır tarih. Böyle zamanlarda yalan yanlış ayna, eğri büğrü yol olur tarih. O zaman tarih kendi gerçeğinden saptırılmış, bozulmuş demektir. Lakin tarih yine de en fazla bu eğri büğrü yollarda vazgeçilmezdir. Çünkü tarihi olmayan düşüncenin ayakta durması zor ve geleceğe talip olan kendisine geçmişten

⁷ Bu bağlamda Keith Jenkins (25) de *Tarihi Yeniden Düşünmek* adlı kitabında "tarihin geçmişten daha az bir şey olduğu, tarihçilerin ancak geçmişin parçalarını kapsayabilecekleri" düşüncesine dikkat çekmektedir.

bir yol bulmak zorunda. Tarihten destek beklenir, bu desteği vermezse tarih reddedilir. Olmayan tarih yeniden yazılır, yaratılır. (Bekiroğlu 313-314).

Bu sefer de tarihçinin niyeti masaya yatırılır. Bilindiği üzere niyet "önceden kurma"ya, "zihinde tasarlama"ya dayanır, yani "planlı bir amaç" söz konusudur. Niyetler çeşitli olmakla birlikte burada birinin ısrarla öne çıkarıldığı görülür: İktidarın ideolojik aygıtı olarak çalışıp güç sahiplerinin gözdesi olmak ve böylelikle türlü ayrıcalıklar elde etmek... Bununla birlikte tarihin tarihçinin niyetine göre şekil alabiliyor oluşu onun kurgusallığı meselesini yine gündeme getirir. Buradaki kurgusallık, içinde aynı zamanda esneklik ve işlevsellik kavramlarını da barındırır. Buna göre çeşitli amaçlarla inşa edilip, kullanılıp, yeri geldiğinde de lağvedilen farklı tarihler söz konusudur. Dolayısıyla tarihte "tekil gerçeklik"ten değil ancak "çelişkili çoğulluk"tan bahsedilebilir. Öte yandan tarih, bütün bu güvenilmezliğine rağmen yine de vazgeçilmez olmayı sürdürür; çünkü iktidarla çok eskilere dayanan yakın bir ilişkisi vardır. Bu bağlamda özellikle tarihsel süreklilik kavramı, önemli bir iktidar sağlayıcısı olarak öne çıkar. Bir olay, olgu ya da düşüncenin ne kadar eskiye dayanırsa o kadar "güçlü" ya da "kutsal" sayılması göz önünde bulundurulduğunda, tarih ile iktidar arasındaki girift ilişki daha anlaşılır hâle gelir. Bu nedenle geleceğe talip olan iktidar avcıları işe ilkin geçmiş, onun güç ve kutsallığını elde etmeye çalışarak başlarlar.

Tarih ve İktidar

Romanda en çok yer verilen konulardan biri de tarih ile iktidar arasındaki girift ilişkidir. Tarih ile zafer, tarih ile galip arasındaki yakınlık bu sefer kurmaca bir dünyada mercek altına alınır ve iktidarın tarih yazımındaki rolü üzerine velut bir tartışma yürütülür. Tartışmanın merkezinde ise 1826 yılında Yeniçeri Ocağı'nın lağvedilmesiyle sonuçlanan ve "Vaka-i Hayriye" (Hayırlı Olay) olarak adlandırılan mesele bulunur. Eleştiri okları ilkin padişahın resmî ya da gayriresmî memurları olarak çalışan tarihçilerine yöneltilir. Esad Efendi⁸ bunlardan ilkidir: "Sahaflar şeyhinin oğlu Esad Efendi'nin, padişah öyle buyurduğu için kaleme aldığı resmî tarihinde, Yeniçeri Ocağı'nın ateşe atılmasını kendisinden sonra uzun zaman gelip geçecek bütün tarihçilerle birlikte Vaka-i Hayriye, yani Hayırlı Vaka olarak adlandıracağı tarihten ise üç yıl kadar önce." (Bekiroğlu 13). Böylelikle daha romanın hemen başında tarih ile iktidar arasındaki yakın temasa göz kırılmış olur. Bununla birlikte söz konusu temasa ağırlık verilen asıl yerin, romanın sonları olduğu görülür. Bu kısımlardaki en dikkat çekici noktalardan biri, tarih ile iktidar arasındaki ilişkinin Esad Efendi ile II. Mahmud gövdelerinde somutlanarak anlatılmasıdır: "Unutulsunlar, buyurmuş yüce hünkâr bizim için. Her yangından sonra bir kitabe diktirmekle tanınan şevketlü hünkâr, sonra da, zaferimi anlatan manzum Nusretnameler kaleme alınsın, bir tarih yazsın Esad Efendi diye buyurmuş. Öyle bir tarih ki

8 'Sahaflar Şeyhi' olarak nam salmış Ahmed Efendi'nin oğlu olan Esad Efendi, bir Osmanlı vakanüvisi olup aynı zamanda "1 Kasım 1831'de neşrine başlanan ve ilk Türkçe gazete olan *Takvîm-i Vekâyi* nâzırlığına ve başyazarlığına getirilmiştir." (Yılmaz 341).

kiyamete kadar gelecek ve geçecek bütün nesiller okuyunca onda devletli padişahın haklılığını bulsunmuş. Adı adaleti, o sonsuz kalabalıkta başıboş kalmamış.” (Bekiroğlu 311). Buradaki asıl vurgu, gerçeklerden ziyade padişah buyruklarıyla şekillenmiş ya da daha estetik bir ifadeyle otorite karşısında diz çökmeye mahkûm bırakılmış metinlerin tarihsel değerine yöneliktir. Bu satırlar aracılığıyla bir yandan tarihin kurgusalılığına, metinselliğine ve dolayısıyla her zaman suistimale açık bir yanının olduğuna işaret edilirken; diğer yandan tarih kitaplarında okunan ve sorgulanmadan “doğru/gerçek” kabul edilen kimi bilgilerin güvenilirliklerine de şüpheyle yaklaşılması gerektiği ima edilir.

Esad Efendi'nin dışındaki diğer devlet tarihçileri de eleştiri oklarından payını alır: “Ve her biri devletin resmî ya da gayiresmî tarihçisi tarafından yazılmış onca risale. Bakışın, duruş noktasına bağlı açısı. Çoğu birbirinin süreği, hepi birisinden menkul. Ve ki şevketlü padişah nezdinde itibar kazanmak ve ona itibar kazandırmak için, mihraksız bir duygusallık ve hadsiz taraftarlıkla kaleme alınmışlardı.” (Bekiroğlu 312). İktidarın gölgesinde yazılan tarih metinlerine muhtelif göndermelerle yüklü bu cümlelerde bakışın, duruş noktasına göre şekillenmesinin altı çizilir. Dolayısıyla bu denklemde tarihçilerin nerede durdukları bir hayli belirleyici olur. Ancak hemen sonraki satırlarda ise saray tarihçilerinin tarafsız olmalarının imkânsız olduğu vurgulanır. Buna göre iktidarın itibarını sürdürmekle görevli bu “memurlar”, tarih yazımlarında hâliyle yanlı bir tutum benimserler. Çünkü “tarih kendisini yazdırmanın elinde yazılır.” (Bekiroğlu 312-313). Böylelikle hâkim esen rüzgârın himayesinde yaşayan, iktidarın ürpertici nefesini her an ensesinde hisseden tarihçinin özerk, onun kaleme aldığı tarihin de bağımsız olamayacağını altı çizilmiş olur. Hemen birkaç sayfa sonrasında ise eleştirisinin dozunun artarak devam ettiği görülür. “Tarih diye bir şey yok aslında. Tarih, yenenlerin tarihi. Kalem kimin elindeyse tarihi o yazıyor hem de yeniden yazıyor. Tarihi İstanbul yazarsa Edirne'nin payitahtlığı unutuluyor elbet ve Bursa'ya nâ-muradlık kalıyor. Sadece olanı ve biteni anlatmayan tarih, yenenlerin, düne baktığında görmek istediği ve yarınlara göstermek istediği tarih.” (Bekiroğlu 315). Bununla birlikte söz konusu “tarihten en çok da ‘gerçek tarihçi’ müştekidir. Çünkü bozulan tarihin bozduğu şey ‘gerçek’tir. Mühür kimdeyse Süleyman o olduğundan bu böyledir.” (Bekiroğlu 314). Görünen o ki bu tarz tarih metinlerinde ilk hedef, “gerçeğe ulaşmak”tan ziyade iktidarın bekasını sağlamaktır. Romanda gerçekliğin tahribiyle sonuçlanan bu tutuma, bir başka deyişle resmî tarih-hâkim ideoloji arasındaki iş birliğine tabiri caizse son darbe şöyle vurulur:

Söz gelimi, bir gün yazıcı olacağını asla bilmeyen küçük kızlar için, öğrenilmiş Osmanlı tarihi, astığı astık kestiği kestik zalim padişahın zevk ve sefa âlemlerinin tarihidir. Cumhuriyet de, ülkesini satarak düşmanın gemisiyle gizlice kaçan alçak padişahı kurtulmanın tarihçesidir. Küçük kız yıllarca böyle bilir, çünkü neticede o da, aynı ortaokul tarih kitaplarını okuyarak yetişen yaşatlarından birisidir. Sonra sınıftaki tahta sırasına bir isim bırakırken

gizlice, tarih bu defa onun için sadece Orta Asya'daki Türklerin şanlı tarihidir. Çok geçmez, yeni bir büyü gelir, bu kez Osmanlı, değil halkını, dağlarındaki kurtları ve kuşları bile doyurmayı başarmış bir mükemmeliyetler tarihidir ve Anadolu onun zamanında gülü gülüstanı bol bir masal ülkesidir. Kim bilir zavallı küçük kızın içinden böyle kusursuzluk ya da serapa kusurun hikâyesi olarak okunan aldatici kaç tarih geçmiş, kaç tarih gelmiştir? (Bekiroğlu 315).

Görüldüğü üzere özünde tekil olan gerçeklik, hâkim ideolojilerin türlü müdahaleleriyle çoğullaşır ve neticede birbirleriyle çelişip çatışan, güvenilirliğini yitirmiş muhtelif gerçeklikler peyda olur. "Ortaokul tarih kitapları" ifadesinde somutlanan resmî tarihin konjonktürel dalgalanmalarla beraber şekil değiştirmesine ise ayrı bir vurgu vardır. Kendini "şanlı zaferlerin mirasçısı" addeden hâkim ideoloji, "öteki/rakip" olarak gördüğü muhalif ideolojileri de genellikle "kusur çukurları" şeklinde resmeder. Aynı zamanda iktidarın kaygan zeminini gösteren bu satırlar aracılığıyla ve özellikle "büyü", "masal" gibi bilinçli kelime tercihleriyle tarihin kurgusallığı/metinselliği meselesi bir kez daha vurgulanmış olur. Bu bağlamda Greenblatt da "geçmiş okuyuşumuzun, içinde bulunduğumuz ve düşüncemizi de yönlendiren iktidar ilişkileri tarafından şekillendiğini" (akt. Geçikli 181) savunur. Dolayısıyla geçmiş hakkında yansız bilgilere, daha kapsayıcı bir tabirle "hakikat"e ulaşmanın imkânsıza yakın bir arzu olduğunu söylemek mümkündür.

Yeniçerilerin Alternatif Tarihi

İsimle Ateş Arasında romanının merkezî figürü şüphesiz ki Yeniçeri Ocağı'dır. Romanda özellikle saray tarihçileri tarafından bozulmanın, yıkılmanın baş ve tek müsebbibi gibi gösterilen yeniçerilerin itirazlarına, itiraflarına yer verilir. Metnin derin yapısına inildiğinde aslında onlara bir tür "savunma hakkı" tanındığı görülür. Çünkü metinde de ima edildiği üzere, tarih suskunluğa mahkûm edilmişlerle, üzeri örtülü türlü gerçekliklerle doludur: "Tarih bir taraftan açarken bir taraftan örttü. Bir taraftan anlatırken bir taraftan sustu." (Bekiroğlu 314). Dolayısıyla tarihte galibin yanında mağlubun da hikâyesine kulak verilmesi gerektiği belirtilir. Ancak bu sayede tarihin üzerindeki iktidar gölgesinin bir nebze de olsa kaldırılabilceği ve böylelikle daha tarafsız tarihsel gerçeklere ulaşılabilceği ima edilir. Bu bağlamda Yeni Tarihseçilik kuramı da dikkatini tekil bir kültürün, bir başka deyişle baskın gücün ürettiği üst anlatılardan ziyade ötekileştirilenlere yoğunlaştırır. Söz konusu kuram, "bu güce karşı çıkarak, tarihte kendisine söz hakkı verilmeyenler ve kimliksizleştirilenler üzerinde durur." (Kara-Erdemir 301). Bir başka deyişle resmî tarihin sunduğu bilgileri bir fotoğraf gibi görüp fotoğrafın negatiflerine bakmayı önerir. Bu düşünceyle paralel olarak, devletin kuruluş ve yükseliş devirlerinde göklere çıkarılan, iktidarın vazgeçilmez askerleri konumundaki yeniçerilerin zaman içinde nasıl bir "yıkıcı/yakıcı" figüre dönüş(türül)düklere, genel nizamsızlığın "günah keçileri" olarak işaretlendikleri roman boyunca adım adım sergilenir. Bu anlamda yeniçerilerin kolektif

anlatıcısı konumundaki yeniçeri kâtibinin art arda sıraladığı şu sorular kayda değer bir mahiyettedir: "Nasıl oldu da muhteşem bir ordunun itibarlı kullarıyken biz, ismimiz sadece bozguncu bir kalabalık olarak anılır oldu? [...] Nasıl olup da şimdi devletin tarihçisi bizi şer hanesine kaydediyordu? Neden öyle başlayıp da böyle bitiyordu? Tarihçi aynı kalıyordu da aslında, değişen biz mi oluyorduk?" (Bekiroğlu 93-95). Pasajda yeniçeri algısındaki bu radikal değişimin, bu taban tabana karşıtlığın⁹ kökenleri üzerine bir sorgulamaya gidildiği görülür. Söz konusu sorgulamanın aynı zamanda içinde bir savunma barındırdığı da aşîkârdır.

Vurgulandığı üzere, imparatorluğu karanlığa sürükleyen değişim birden olmadığı gibi, bu değişimin tek sorumlusu da Yeniçeri Ocağı değildir. Bozulmanın asırlar içinde her yere; bürokrasiye, kurumlara, topluma vs. sirayet ettiğinin ve zaman içinde büsbütün şiddetlendiğinin altı çizilir. Bu doğrultuda yeniçerilerin -hâkim esen rüzgâra göre söylemlerini inşa eden saray tarihçilerinin belirttiklerinin aksine- bahsi geçen "karanlık değişim" in sebebi değil ancak sonucu olabileceği savunulur. Hemen ardından ise yeniçerilerin hak arayışının temsilcisi olarak seçilen yeniçeri kâtibinin ağzından temel soru dillendirilir: "Ne kaldı ki bozulmayan, dengesi alt üst olmayan?" (Bekiroğlu 96). Bu retorik soruyla Osmanlı ordusunun Cebeci Ocağı, Topçular, Akıncılar gibi diğer bileşenlerinin de bozulma/yozlaşma sürecinden etkilendikleri, dolayısıyla ordunun iflasının yalnızca yeniçerilere fatura edilemeyeceği, yine aynı şekilde sadece yeniçerilerle anılan esame ticaretinin diğer askerî birliklerde de yaygın olduğu ima edilir. İmparatorluğu meydana getiren bütün birimler bozulurken söz konusu çürümenin baş mimarı olarak yeniçerileri göstermenin haksızlığına dikkat çekilir: "Ortada bir idare yanlışlığı varken suçu sadece idare edilenin üzerine atmamak gerektiğini öğrenmesi için bu hikâyeye dışarıdan bakabilmesi gerekiyordu hünkârın. Lakin hikâye, ölecek kadar içindeydi hünkârın." (Bekiroğlu 152). Buna göre, nizamsızlık idare başta olmak üzere imparatorluğun neredeyse her hücrelerine nüfuz etmiş durumdadır. Hâl böyleyken tüm suçun yeniçerilere yüklenerek diğer suçluların üzerinin örtülmesi adaletsiz bir tarih okumasına neden olur. Bu bağlamda Cemal Kafadar'ın (29) yeniçeriler hakkında verdiği bilgiler kayda değerdir: "Nizam bozulana kadar yeniçeriler muntazamdı. Toplumsal köklerinden koparıldıkları, evlenmelerine izin verilmediği için aile ve akrabadan yana dertleri yoktu. Üretim ve ticaret dünyasından uzakta, yalnızca hanedanın sadık köleleri sıfatıyla yerine getirdikleri askeri-idari görevleriyle meşguldüler." İmparatorluk genelinde nizamsızlığın hâkim olmasıyla birlikte, yeniçerilerin muntazamlığı da çözülmeye başlar: "Ne zaman ki ticaret ve üretim faaliyetlerine girişmeye başladılar, askeri disiplinleri ve becerileri geriledi. Böylece, savaşa gitmektense ticaretleriyle meşgul olmayı yeğleyen, başkaldırmaya meyilli askerlerin elinde mağdur olan

⁹ Söz konusu karşıtlık ve yeniçerilerin hazin sonu romanda şu cümlelerle ifade edilir: "O kadar tezat içeriyorduk ki dört buçuk asır vurucu kolu olduğumuz devletin eliyle idam edildik. Kuruluşunda ruhuna ruh, kudretine kudret verdiğimiz devlet, zevalinde itti bizi. Başlangıcı o kadar parlak ve muzaffer olan bu hikâyenin sonu bu yüzden bu kadar hazindi." (Bekiroğlu 266). Romanda yeniçeri algısının zaman içindeki değişimini, bir başka deyişle "şerefli asker"den "zorba"ya dönüşümünü gösteren daha birçok satırta karşılaşmak mümkündür.

İmparatorluk da geriledi. Dönüm noktası on altıncı yüzyıl sonlarına doğru bir yerdedir, o noktada çok sayıda başka Osmanlı kurumu da başlangıçtaki nizamını yitirdi.” Kafadar’ın vurguladığı üzere, “nizam yitimi”nin yaşandığı tek yer Yeniçeri Ocağı değildir; o yıllarda devletin diğer pek çok kurumunda da bu durum gözlemlenmektedir. Dolayısıyla nizamsızlığın nedenlerini daha geniş bir zeminde ve daha eleştirel bir perspektifle aramak gerekir.

Bununla beraber romanda yeniçerilerin yalnızca savunmasına değil, öz eleştirilerine de yer verilir. Resmî tarihlerin bağımsız ve eleştirel olmamakla suçlandığı böylesine bir metinde zaten aksi kabul edilemezdir. Bu yüzden romanda yeniçeri kâtibinin ağzından yeniçerilere yönelik birçok eleştiri dile getirilir. Onların zaman içindeki olumsuz değişimleri, bozulma sürecindeki rolleri eleştirel şekilde masaya yatırılır. Bu bağlamda devlet erkanındaki ruh ve sadakatin kaybolmasıyla beraber yeniçerilerin de tabiri caizse yoldan çıkarak kuruluş amaçlarını yitirdikleri vurgulanır. Özellikle iktidarın dışına itildiklerini hissetmelerıyla beraber kaybettikleri hâkimiyet alanını şiddet aracılığıyla yeniden kazanma girişimleri, bu girişimler esnasında sebep oldukları telafi edilemez zararlar, toplumsal gayeden uzaklaşıp bireysel çıkar peşine düşmeleri adım adım resmedilir. İmparatorluğun geneline yayılan bozulma ve hatta çürüme sürecinde onların oynadıkları roller de yansız şekilde dillendirilir. Romandaki bu tavrı başka örneklerde de görmek mümkündür. Örneğin Yeniçeri Ocağı’nın lağvedilmesiyle sonuçlanan olayların başladığı tarih, 15 Haziran 1826 günü hem yeniçerilerin hem padişah II. Mahmud’un gözünden anlatılır. Yine turna efsanesinin doğuşunu anlatan bölümde de olaylar hem avın hem de avcının bakış açısıyla sunulur. Böylelikle tekil bir üst anlatı yerine olaylar her iki tarafın gözünden anlatılarak okura kendi yorumunu yapabileceği özgürlüğü tanınmış olur. Bu bağlamda Hülya Argunşah (67) da sanatçının tarihçiden farkına işaret ettiği yazısında şu tespitleri yapar: “[Sanatçı] tarihin değiştirilemeyecek gerçeklerine uyar ama başka olası hadiselere de dikkati çekerek eserini asıl bunlar üzerine kurar. [...] Kabul edilenlerle çelişmek pahasına yeni bir tarih yapılandırır.” Bütün bunları yaparken elbette bir amacı, dikkat çekmek istediği bir mesajı vardır. Romanın sonlarındaki şu pasaj bu anlamda kayda değerdir:

Hepsi yalan! [...] Ben uydurdum bütün bu hikâyeleri. Ama size şunu söylüyorum ki: Dahayüksekte duran bir gerçeği işaret etme için bunca hikâyeye uydurdum. [...] Yalan değildi kemalin arkasından zevalin geldiği. Olgunlaşan her şeyin sonunda bozulduğu. Bir şey bozulurken onunla birlikte başka şeylerin de bozulduğu. Yalan değildi devletlerin insanlar gibi, aşkların da devletler gibi ömürleri olduğu, mahiyeti safiyet olan aşkı en çok karanlıkların boğduğu. (Bekiroğlu 333-334).

Üstkurmacanın olgun bir örneğinin sergilendiği bu pasajda anlatıcının, anlattığı hikâyelerin kurgusal olduğunu itiraf ettiği görülür. İnşa edilen bütün bu hikâyelerle okura daha “üst bir gerçek”in gösterilmek istendiği belirtilir. Buna göre tarihte avcının hikâyesi kadar avın da, devşirmelerin serüveni kadar küçük yaşta kendisinden alınan çocuğunun acısını yaşamaya mahkûm edilen

annenin serüveni de değerlidir ve dinlenmeyi hak eder. Romanın merkezî figürü konumundaki yeniçerilere gelindiğindeyse, İbn Haldun'a gönderme yapılarak devletlerin de aynı insanlar gibi bir ömürleri olduğu, kemalin ardından hep zevalin geldiği, bu zevalin muhtelif sebeplerinin bulunduğu, dolayısıyla bütün bu sürecin faturasının sadece yeniçerilere kesilemeyeceği bir kez daha vurgulanır. Burada temel amaç, kurmaca üzerinden resmî tarihlere alternatif bir tarih yazımının imkân dâhilinde olduğunu göstermektir. Yine bu bağlamda romanın kapanış cümleleri mahiyetindeki şu sözler de dikkat çekicidir: "Hayata tanıklık eden kalbim tarihe tanık olmasa da. 'Tarihin kusurları olmasaydı' anlatmayacaktım." (Bekiroğlu 336). "Tarihin kusurları" ifadesi, şüphesiz ki tarihin kurgusallığına/metinselliğine ve tarihçinin kaçınılmaz öznelliğine atıftır. Bu kusurları en aza indirmek için yeniçerilerin alternatif tarihinin anlatıcılığıyla görevlendirilen yeniçeri kâtibi, kendisine bu görevi veren roman yazarından şöyle bahseder: "Bizim tarihimiz yok ki koyalım vakanın adını. Meğer ki merakı aykırı, bakışı aykırı, yazısı aykırı bir kadının şefkat eli. Şefkatle de tarih olmuyor ki!" (Bekiroğlu 316). Bu cümleler, bir anlamda romancının çabasını ya da bir başka deyişle romanın temel gayesini de özetler niteliktedir. Resmî tarihe, verili bilgilere şüpheyile yaklaşan bir yazarın kurmacanın sağladığı imkânlar dâhilinde geçmişini yeniden düşünme, yeniden yorumlama çağrısı...

Bitirirken

En temelde edebiyat ile tarih arasındaki muhtelif ilişkileri mercek altına almayı amaçlayan bu çalışma, kaçınılmaz olarak kurmaca-gerçeklik, öznel-nesnel, sanatçı-tarihçi gibi ikili karşıtlıklar üzerinden ilerlemiştir. 1980'lere kadar özellikle temsil ettikleri değerler bakımından edebiyat ile tarih arasında büyük farklar olduğuna inanılmaktaydı. Edebiyat kurmacanın, tarih ise gerçekliğin kalesi olarak düşünülüyordu. Bu durumda kurgusallık ve metinsellik sanatçının/yazarın, bilimsellik ve nesnellik ise tarihçinin payına düşüyordu. Ancak 1980'den sonra, "gerçek(lik)" kavramının sorgulanmaya başlaması ve Stephen Greenblatt'ın öncülük ettiği Yeni Tarihselcilik kuramının doğuşuyla işler değişti. Bu kuramın savunucuları, resmî tarihlere şüpheyile bakılması gerektiğini; çünkü yüzyıllardır iktidarlarla içli dışlı olan tarihçilerin bütünüyle nesnel olmalarının imkânsız olduğunu, bu durumda "gerçek" olarak servis edilen birçok bilginin "kurgu" olabileceğini, yani birçok tarihî bilginin aslında geçmişin belli bir noktadan yorumlanmasıyla inşa edilmiş olabileceğini iddia ettiler. Söz konusu tartışmaların zaman içinde edebî metinlere de sirayet ettiği görülür. Nazan Bekiroğlu'nun *İsimle Ateş Arasında* romanı bu anlamda akla ilk gelen metinlerdendir. Genel olarak varlık yokluk arasındaki gerilim üzerine inşa edilmiş romanın olay örgüsünde iki ana güzergâh bulunur. Bunlardan ilki yeniçeriliğin tarihine, ikincisi ise bir aşk hikâyesine odaklanır. İlk bakışta birbirinden bağımsız gibi duran bu güzergâhların romanın sonunda bir araya getirilmesiyle olay örgüsünün bütünselliğinin sağlandığı görülür. Bununla birlikte romanın iki temel

özelliğinden daha bahsetmek gerekir: Anlatıcıların çeşitliliği ve metnin kendi iç dinamiklerine dair muhtelif ipuçları sunması. Anlatıcıların çoğulluğu hem takip edilecek hikâyeleri çeşitlendirir hem de olay örgüsünü girift kılar. Diğer yandan romanda metnin yazılma sürecinin ve bu süreçte kullanılan muhtelif anlatısal stratejilerin ifşa edildiği görülür. Romanın öne çıkan bu iki özelliğinin de aslında ortak bir amaca hizmet ettiği söylenebilir: okuru etkin kılmak. Uzun yıllardır edilgen bir dinleyici olmaya alıştırılmış okurun tabiri caizse "uyandırılarak" kurmacanın mühim bir ortağı kılınması, yazılanlar üzerine kışkırtılarak eleştirel düşünmeye davet edilmesi romanın öncelikli hedefleri arasındadır. "Uyanık okur"un dikkatinin çekilmek istendiği asıl nokta ise resmî tarih anlatıdır. Romanın kurgusunda okur, resmî tarihteki verili bilgilerin didaktik bir sunumuyla karşılaşmaz; aksine bu bilgilere şüpheyile ve çoklu bakış açısıyla bakmaya çağrılır. Bu anlamda romanın merkezî figürü konumundaki yeniçeriler öne çıkarlar. Resmî tarihlerde yeniçerilerin Osmanlı'daki bozulmanın baş mimarı olarak gösterilmesine, neredeyse bütün suçun onlara yüklenmesine âdeta romancının gönlü razı olmamıştır. Bu nedenle roman boyunca söz konusu tarihî anlatılara eleştirel yaklaşılmış ve deyim yerindeyse yeniçerilerin alternatif tarihi kaleme alınmıştır. Bu çerçevede özellikle romanın sonlarında tarihin bilimsellik ve nesnellik iddiaları masaya yatırılmış ve inceleme neticesinde tarihin iktidarla yakın teması, kurmaca yapısı ve tarihçinin kaçınılmaz öznelliği görünür kılınmıştır. Böylelikle hem okur kurgusal bir pencereden tarihi yeniden düşünmeye davet edilmiş hem de roman disiplinler arası bir nitelik kazanmıştır. Bütün bu özellikleriyle İsimle Ateş Arasında romanının gerek Nazan Bekiroğlu'nun kendi külliyatı gerekse de Türk tarihî romanları içinde ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğunu söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Argunşah, Hülya. *Tarih ve Roman*. Kesit Yayınları, 2016.
- Arseven, Tülin. "Yeni Tarihselcilik Kavramı Çerçevesinde Tarih ve Edebiyat Araştırmaları.", *Uluslararası Prof. Dr. Halil İnalçık Tarih ve Tarihçilik Sempozyumu Bildiriler 1. Cilt*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2022, ss. 453-468.
- Bekiroğlu, Nazan. *İsimle Ateş Arasında*. Timaş Yayınları, 2016.
- Doğan, Mehmet Can. "Tarihî Romanın Dinamikleri ve Son On Beş Yılın Tarihî Romanları." *Türk Yurdu*, s. 153-154, 2000, ss. 140-157.
- Geçikli, Kubilay. "Edebiyatta Yeni Tarihselcilik." *Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, c. 40, s. 1, ss. 173-188.
- Genette, Gerard. *Anlatının Söylemi*. Çeviren Ferit Burak Aydar, Ayrıntı Yayınları, 2020.
- Issı, A. Cüneyt. "Numan İki N Arasında: Nazan Bekiroğlu'nun İsimle Ateş Arasında Romanında Yeniğeri ve Aşk." *'Arada' Hikâye: Arada Kurulmuş Bazı Hikâyeler*, Roza Yayınevi, 2016, ss. 111-125.
- Jenkins, Keith. *Tarihi Yeniden Düşünmek*. Çeviren Bahadır Sina Şener, Dost Yayınları, 1997.
- Kafadar, Cemal. *Kim Var imiş Biz Burada Yoğ İken-Dört Osmanlı: Yeniğeri, Tüccar, Derviş ve Hatun*. Metis Yayınları, 2022.
- Kara-Erdemir, Gökçen. "Yeni Tarihselci Söylem Işığında Bir Disiplin Olarak Edebiyat." *Folklor/Edebiyat*, c. 24, s. 95, 2018, ss. 299-312.
- Karaca, Alâattin. "Nazan Bekiroğlu'nun İsimle Ateş Arasında Adlı Romanının Tahlili." *Türk Dili*, s. 638, 2005, ss. 159-171.
- Köroğlu, Erol. "Edebiyatın Tarihle Flörtü." *Milliyet Sanat*, s. 567, 2006, ss. 84-87.
- Munslow, Alun. *Tarihin Yapısökümü*. Çeviren Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, 2000.
- Myers, David Guy. "Edebî Araştırmalarda Yeni Tarihselcilik." *Çeviren Bilal Genç, Bilimname*, s. 1, 2003, ss. 97-107.
- Oppermann, Serpil. *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman*. Phoenix Yayınları, 1999.
- Türkeş, A. Ömer. "Romana Yazılan Tarih." *Edebiyatın Omzundaki Melek*, Editör Zeynep Uysal, İletişim Yayınları, 2011, ss. 81-148.
- Tyson, Lois. *Critical Theory Today: A User Friendly Guide*. Routledge Publishing, 2006.
- Sazyek, Hakan. *Roman Terimleri Sözlüğü*. Hece Yayınları, 2015.
- Uslu, Mehmet Fatih. "Greenblatt'ın Yeni Tarihselci Eleştirisi." *Edebiyatın*

- Omzundaki Melek*, Editör Zeynep Uysal, İletişim Yayınları, 2011, ss. 25-51.
- Yalçın-Çelik, S. Dilek. *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Hiperyayın, 2021.
- Yilmazer, Ziya. "Esad Efendi, Sahafklar Şeyhizâde (1789-1848)." *İslâm Ansiklopedisi* 11. Cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1995, ss. 341-345.

GÖSTERGELERARASI ÇÖZÜMLEMEYE GİRİŞ: "EKFRASİS" ÖRNEĞİ

INTRODUCTION TO INTERSEMIOTIC ANALYSIS: THE EXAMPLE OF "EKPHRASIS"



Kubilay AKTULUM

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Prof. Dr. Öğretim Üyesi,
Hacettepe Üniversitesi, Fransız
Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Ankara, Türkiye.

ORCID: 0000-0001-9929-937X

E-mail: aktulum@hacettepe.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 19.03.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 07.05.2024

Kaynak Gösterim / Citation:
Aktulum, Kubilay
(2024), "Göstergelerarası
Çözümleme Giriş: 'Ekfrasis'
Örneği", Yeni Türk Edebiyatı
Araştırmaları. 16/31, 147-168.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.561>

Öz

Metinlerarası çözümlemelerin bir alt yöntemi olan göstergelerarasılık iki sanatsal biçim (örneğin edebiyat resim, edebiyat sinema, edebiyat müzik vb.) arasındaki alışverişleri sorgulamaya dayanır. Bu kavramın tanımlamasını ilk kez Georges Molinié *Sémiostylistique. L'Effet de l'art* başlıklı kitabında yapar. Kuşkusuz hem metinlerarası hem de göstergelerarası adlandırmasının kökeni Mihail Bahtin'in ve ondan esinlenen Julia Kristeva'nın çalışmalarıdır. Bu yazıda göstergelerarası bir çözümlemenin yönelimi üzerinde kısaca duracağız, ardından bir göstergelerarasılık yöntemi olarak ekfrasis kavramını önce tanımlayacağız, daha sonra kimi yazarların yolculuk anlatılarında resmin izleri üzerinde duracağız.

Anahtar Kelimeler: Göstergelerarasılık, Georges Molinié, ekfrasis, yolculuk anlatısı, resimsel imgeler.

Abstract

Intersemiotics, a sub-method of intertextual analysis, is based on questioning the exchanges between two artistic forms (for example, literature painting, literature cinema, literature music, etc.). The first definition of this concept was by Georges Molinié in his *Sémiostylistique. L'Effet de l'art*. Undoubtedly, the origin of the naming of both intertextual and intersemiotic is the works of Mikhail Bakhtin and Julia Kristeva, who was inspired by him. In this article, we will briefly focus on the orientation of an intersemiotic analysis, then we will first define the concept of ekphrasis as a method of intersemiotics, and then we will focus on the traces of the picture in some travel narratives of some writers.

Keywords: Intersemiotics, Georges Molinié, ekphrasis, journey narrative, pictorial images.

Extended Summary

Intersemiotics, a sub-method of intertextual analysis, is based on questioning the exchanges between two artistic forms (for example, literature painting, literature cinema, literature music, etc.). The first definition of this concept was by Georges Molinié in his *Sémiostylistique. L'Effet de l'art*. Undoubtedly, the origin of the naming of both intertextual and intersemiotic is the works of Mikhail Bakhtin and Julia Kristeva, who was inspired by him. In this article, we will briefly focus on the orientation of an intersemiotic analysis, then we will first define the concept of ekphrasis as a method of intersemiotics, and then we will focus on the traces of the picture in some travel narratives of some writers.

As it is known, when structuralism and semiotics, which were a very popular approach in the 1960s and 1980s, inspired by the Russian Formalists' internal functioning of literary texts as well as Ferdinand de Saussure's linguistic studies, described as "structural", began to lose their influence after 1980, polyphonic reading styles became more prevalent. has begun to come to the fore. When the reductionist approach of structuralism and semiotics and the effort to reduce meaning solely to the inner workings of the text were insufficient, researchers who are considered the founders of structuralism and semiotics, on the one hand, tended to adopt an intertextual perspective in their analysis of texts, and on the other hand, they adopted the understanding that the production of meaning also depends on an act of reading, with an approach that focuses on the receiver. As Jean-François Lyotard points out in his book titled Postmodern Condition, a "dialogical" structure has been created due to factors such as the global world order, the rapid spread of information with the widespread use of the Internet, the mixing of disciplines, and the ease of travel between countries; the understanding of enclosing the meaning within the text was naturally found inadequate, and instead of trying to determine the structural constants of a text, an attempt was made to position the text in its relations with other texts and to comprehend it semantically. "Intersemiotics", as the literary and artistic equivalent of interdisciplinarity, which is a result of the new world order, has become an analysis model. In addition to "intertextuality", which is used to indicate the relationships between at least two texts and is also an analysis model, "intersemiotics", which comes to the fore when questioning the relationships between two separate sign systems, for example, a text and a movie, is increasingly becoming a sub-analysis model of intertextuality is used as a preferred approach. In addition to being a transition from one sign system to another, intersemiotics is an analysis model that goes one step beyond structuralism and, accordingly, semiotics, and focuses on the plurality of meaning instead of its singularity. Georges Molinié was the first researcher to propose the concepts of "trans-semiotics" as well as "intersemiotics" and to make a series of definitions. The term intersemiotics is used regarding the

exchanges between stylistically different artistic forms, including literary texts. Traces of different artistic forms in a work indicate its intersemiotic nature. Different non-verbal artistic forms can take part in literary texts through language. Exchanges between two separate sign systems are carried out through a process of quoting, rewriting and transforming. Elements suitable for intersemiotic exchanges, which are sub-forms of intertextual exchanges, are equipped with different functions as a narrative technique. One of the most effective and well-known ways to establish a connection between verbal and non-verbal arts is "ekphrasis", an old rhetorical practice. According to an established definition, this concept is understood as a form of "hypotyposis" (fr. hypotypose), for example, a form of description that is based on making a picture visible through description, strengthens the perception of objectivity in the receiver, and in a way aims to concretize the picture in question in the imagination of the receiver. Considered from this perspective, an intersemiotics analysis is based on the examination of a non-literary element described in a literary text. Considering that the relationship between two works is a "conscious" relationship, as in an intertextual analysis, an intersemiotics analysis adheres to the logic of a comparison between at least two artistic forms on both the form and content level. The same term is used regarding the connections established between a literary work with an "thymic" (fr. thymique) feature and another form with an "noetic" (fr. noétique) feature (for example, biology), and the formal and semantic transformations between them are examined. In our opinion, the most effective method that gives concreteness to the semiotic transfer is ekphrasis. Ekphrasis is examined within the field of descriptiveness as a form of writing that brings text and visual together and transforms the visual through writing. As one of the tools of descriptiveness, ekphrasis functions as a bridge between text and visual and requires an intersemiotics analysis. Since the bond between two separate mediations (for example: text + visual) is considered, ekphrasis includes both a rewriting and a comparison idea. In short, ekphrastic narrative is a type of text structured around the description of a work of art, which cannot be considered separately from ekphrasis, to which ekphrasis owes its meaning, subject, theme, structure, and sometimes even its title and characters. In order for a narrative (for example, a novel) to be considered an ekphrastic genre, it is sufficient for it to contain a few of these features. The description of art becomes the constitutive, sometimes even structuring, principle of fiction. The term "ekphrastic novel" or narrative is used not only when there is one or more references to art in a literary text, but also when such references play an important role in the structure of the text. In such narratives, it is necessary to look at the special relationships between description and narrative. Considering the definitions in question, we will focus on a few references to painting in some narratives written at the end of the trips to the Orient and Italy in the 19th century.

Bilindiği gibi, 1960-1980'li yıllarda oldukça popüler bir yaklaşım biçimi olan, Rus Biçimcilerinin yazınsal metinlerin içsel işleyişi yanında Ferdinand de Saussure'ün "yapısal" olarak nitelendirilen dilbilim çalışmalarından esinlenen yapısalcılık ve göstergebilim 1980'den sonra etkisini yitirmeye başlayınca çoksesli okuma biçimleri daha fazla ön plana çıkmaya başlamıştır. Yapısalcılığın ve göstergebilimin indirgemeci yaklaşımı, anlamı salt metnin içsel işleyişine indirgeme çabası yetersiz kalınca yapısalcılığın ve göstergebilimin kurucuları sayılan araştırmacılar metinler çözümlemelerinde bir yandan metinlerarası bir perspektif benimsemeye yönelmişler, öte yandan alıcıyı odağa alan bir yaklaşımla anlam üretiminin aynı zamanda bir okuma edimine bağlı olduğu anlayışını benimsemişlerdir. Jean-François Lyotard'ın *Postmodern Durum* başlıklı kitabında dikkat çektiği gibi¹ küresel dünya düzeni, internetin yaygınlaşması ile bilginin alabildiğine hızlı yayılışı, disiplinlerin birbirine karışması, ülkeler arası yolculukların kolaylaşması vb. etkenler nedeniyle "söyleşimci" bir yapı yaratılmış, anlamı metnin içerisine kapatma anlayışı doğal olarak yetersiz bulunmuş, bir metnin yapısal değişmezlerini belirleme çabasının yerini metni başka metinlerle ilişkileri içerisinde konumlandırmaya ve anlamsal olarak kavramaya girişilmiştir. Yeni dünya düzeninin bir sonucu olan disiplinlerarasılığın yazınsal ve sanatsal alandaki karşılığı olarak "göstergelerarasılık" (fr. intersémiotique; ing. intersemiotics) bir çözümleme modeline dönüşmüştür. En az iki metin arasındaki ilişkileri belirtmek için kullanılan, aynı zamanda bir çözümleme modeli olan "metinlerarasılık" yanında iki ayrı gösterge dizgesi, örneğin bir metin ile bir sinema filmi arasındaki ilişkiler sorgulanırken gündeme gelen "göstergelerarasılık", metinlerarasılığın bir alt çözümleme modeli olarak gitgide daha fazla tercih edilen bir yaklaşım olarak kullanılmaktadır.²

Bir gösterge dizgesinden bir başka gösterge dizgesine geçiş olmak yanında göstergelerarasılık, önce yapısalcılığın ve ona bağlı olarak göstergebilimin bir adım ötesinde, anlamın tekiliği yerine çoğulluğuna yönelen bir çözümleme modelidir. Georges Molinié, "göstergelerarasılık" yanında "göstergesel-aşkınlık" (fr. trans-sémiotique) kavramlarını öneren ve bir dizi tanımlama yapan ilk araştırmacı olmuştur.³

Yazınsal metinler de içerisinde olmak üzere biçimsel olarak farklı sanatsal biçimler arasındaki alışverişler konusunda göstergelerarası terimi kullanılmaktadır. Bir yapının içerisinde farklı sanatsal biçimlerin izleri onun göstergelerarası doğasını belirtmektedir. Sözsiz olmayan farklı sanatsal biçimler dilin aracılığıyla yazınsal metinlerde yer alabilirler. İki ayrı gösterge dizgesi arasındaki alışverişler bir alıntılama, yenidenyazma, dönüştürme işlemiyle gerçekleştirilir. Metinlerarası alışverişlerin alt-biçimi olan göstergelerarası alışverişlere uygun unsurlar bir anlatı tekniği olarak değişik işlevlerle donatılırlar.

1 Postmodern Durum, çev. İsmet Berkan, Bilgesu Yayıncılık, 2014.

2 Artık Amerika ve Avrupa'da bile çok fazla taraftarı kalmayan göstergebilimi günümüzde yeni bir çözümleme modeli olarak tanıtanları şaşkınlıkla karşılıyoruz.

3 Georges, Molinié, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, Puf, 1989, s. 17-23.

Sözel olanla sözel-olmayan sanatlar arasında bağ kurmanın en etkili ve bilinen yollarından biri eski bir retorik pratik olan "ekphrasis"tir. Yerleşik bir tanıma göre bu kavram bir "somutlaştırım" (fr. hypotypose) biçimi olarak, örneğin bir resmi betimleme yoluyla görülür kılmaya dayanan, alıcıda nesnellik algısını güçlendiren, bir bakıma söz konusu resmi alıcının imgeleminde somutlaştırmaya yönelik bir betimleme biçimi olarak anlaşılır. Bu açıdan ele alındığında göstergelerarası bir çözümleme yazınsal bir metinde betimlemesi yapılan yazın dışı bir unsurun incelemesine dayanır. Ekphrasis üzerinde duracağız.⁴ Öncelikle farklı sanatsal biçimler arasında örtüşmelerin, iç içe geçmelerin eski bir geleneğe dayandığını anımsatalım. Şunu da ekleyelim: Göstergelerarası özellikli yapıtlar insan düşüncesinin sinestetik özelliğinin bir yansıması olarak görülür. Bilişsel bilimler ve nörobiyoloji alanında sinestetik duruma yönelik araştırmalar ile duyuşsal algılamının sinaptik bağlantılarını çalıştıran beyin bölgelerinin sanıldığı kadar izole olmadığı, duyuşsal algıların birbirlerinden yalıtılmış bir biçimde uyarılmadığı ortaya konulmuştur. Buna göre göstergelerarası çalışmalar beynimizin işleyiş biçimini de yansıtmaktadır.⁵

Bir metnin görsele, sessele dayalı farklı sanatsal biçimler ile ilişkileri çerçevesinde düşünüldüğünde bir resimle bir şiir arasındaki alışverişlerin geçmişinin oldukça eskilere dayandığı bilinmektedir. Resimle şiir, edebiyatla resim, müzik vd. biçimler arasındaki alışverişler temsilin temel yapılarını belirleyen bir sürece ilişki uygulamalarıdır. Farklı sanatsal biçimler arasında bağ kurarken yazarlar, sanatçılar kendi kültürlerinden olduğu kadar başka kültürlerden beslenir, dünyayı temsil biçimlerinde farklı göstergesel düğüleri buluşturarak çoksesli bir yapı ortaya koyarlar. Çözümlemede amaçlanan bu çoksesli yapının kodlarını belirlemektir. Çözümleme, değişik göstergelerarası olguları sorgulamaya ve işleyişi kavramaya yönelik olarak gerçekleştirilir. Kimi yapıtlarda bir kod ötekine göre baskın konumda olabilir. Bu sorunsal özellikle uyarlamalar gibi bir biçimden diğerine geçiş yapan yapıtlarda ya da göstergesel kodlar arasında gidip gelen ve bunları birbirine karıştıran yapıtlarda (opera, film, çizgi roman, metne bir görüntünün ya da görüntünün içine metin eklenmesi, vb.) ortaya çıkmaktadır. Çokbiçimli, yani farklı sanatsal biçimleri iç içe sokan yapıt tipleri göstergelerarası sorgulamalar için oldukça fazla malzeme sunar. Özellikle metin ve görsel, metin ve müzik, bir metnin sinema uyarlamaları gibi alışverişler üzerinde sıklıkla durulmaktadır. Disiplinlerarası çalışmalar göstergelerarası çözümlemelerin özünü oluşturmaktadır. Farklı disiplinlerin verilerinin bir metinde kullanımı ona temsil düzeyinde karma bir görünüm

4 Yenidenyazma perspektifinde ekphrasis konusunda ayrıca bkz: 1. Mathilde Savard-Corbeil, L'ekphrasis comme réécriture, reCHERches Culture et histoire dans l'espace roman no 20, 2018. 2. Olga Romanova, Comparatisme et intermédialité. Comparatism and Intermediality: Réflexions sur la relativité culturelle de la pratique intermédiale. Reflections on ... Literatur- und Kulturwissenschaft (Französisch) Taschenbuch – 1. Juni 2015 von Claude Paul (Herausgeber), Eva Werth (Herausgeber). 3. Alexandra Vranceanu, Quelques aventures de l'«ekphrasis» dans la fiction contemporaine, Editura Universitatii din Bucureşti, 2011. Kavramların retorikteki karşılıkları için bkz: Henri Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Puf, 1989.

5 Bkz. A.g.y.

kazandırır. Temel bir kavram, bir yaratıcılık ilkesi olarak "ilişki" kavramı üzerinde odaklanılır. Çokbiçimli bir nesne olarak sanatsal bir biçim kendi sınırlarının dışına taşarak çoğul bir okumaya kapı aralar. Kodlar birbirine karıştırılarak, çokbiçimli bir göstergesel alan yaratılarak anlam etkileri çoğaltılır. Farklı kodlar yalnızca yan yana getirilmez, aralarında bir dizi ilişki kurulur. Yazınsal metinlerin kendi içindeki diğer kodları çağırarak söylemsel stratejileri çözümlendiğinde gösterileni gösterenden ayırmak güçleşir. Yazının çoğul özelliği gösteren ve gösterilenin yan yanılığıyla kavranır. Yazının görselde, görselin ise yazıdaki izi gösterge ve dayanakları arasında bağları sorgulamayı gerekli kılar.

Bilindiği gibi klasik öğretisi Horatius'un *Ut Pictura Poesis* (Şiir resim gibidir)⁶ anlayışını izleyerek resim ve şiir arasında bağlar kuran bir tartışmanın önünü açmıştır. Tartışmanın ayrıntısına girmeden şunu söylemekle yetinelim: Şiir ve resmin bağlantısı dünyayı temsil etmemiz açısından oldukça önemsenen bir konu olmuştur. Gerçekten de bu iki sanatsal biçim arasındaki ilişkiye koşturucu olarak estetik karmalılığı (fr. hybridité) kimi yazarlar temel bir estetik edim durumuna getirmişlerdir. Böyle bir karma yapı sorgulanırken *dış göstergelerarasılık* ve *iç göstergelerarasılık* olarak bir ayırım yapılır. *Dış göstergelerarasılıkta* bir yazar, başka yazarların yapıtlarını kendi yapıtlarına katarken *iç göstergelerarası* uygulamada aynı yapıtta farklı sanatsal biçimler yapının bir parçası durumuna getirilerek karma bir yapıt yaratılır.⁷

Çokbiçimli göstergesel yapılara dayanan yapıtların sayısının alabildiğine fazladır. Örneğin, roman olduğu kadar resim, müzik parçaları, sinema ya da çizgi film uyarlamaları (bir koddan diğerine aktarımı) bilinen uygulamalardan birkaçıdır. Uyarlamalardan başka bir yapıtın başka bir yapıtın ayırıcı bir özelliğini taklit etmesine dayanan uygulamalara rastlanır. Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*'de müziğin kodlarını (örneğin senfoniye, sonatın yapısını) roman yapısına uyarlar. Bir başka yapıtın biçimsel, anlatsal, izleksel uyarlamaları, bunların taklidine dayalı pratikler göstergelerarası bir çözümlemenin nesnelere olurlar. Öyleyse metinlerarasılığın tüm yöntemleri şu ya da bu biçimde göstergelerarası çözümlemelerde değerlendirmeye alınır.

Georges Molinié, yazınsal metinlerdeki betimsellik sorunlarını bir göstergebilimci tutumuyla kuramsal bir düzlemde tanımlayan Philippe Hamon'un çalışmalarından, özellikle *Introduction à l'analyse du descriptif*'inden (Betimselliğin çözümlenmesine giriş) yararlanır. Sözselleşen ve sözselleşmeyen arasında bir ilişki bulunduğu varsayımından hareket eden Molinié *Sémiostylistique. L'effet de l'art*'da göstergelerarasılık terimini farklı sanatsal biçimler arasındaki ilişkileri nitelendirmek için önerir. Farklı sanatsal biçimler arasındaki göstergelerarası ilişkiler sözselleşen ve sözselleşmeyen, ayrıca genel

6 Anne Larue, *De l'Ut pictura poesis à la fusion romantique des arts, oëlle Caullier. La Synthèse des arts*, Lille, Presses du Septentrion, Chapitre 3, 1998.

7 Göstergelerarasılık konusunda ayrıntılı bilgi için bkz: Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, 2011. Ayrıca bkz: Ana Fernandes, *Le Chef d'oeuvre inconnu. Ekphrasis et palimpseste*, COMPENDIUM 1 (June/Junho, 2022): 44–59.

olarak farklı sanatsal biçimler arasındaki alışverişleri içermektedir: "Molinié, sözsöz sanat ile sözsöz-olmayan sanatlar (müzik, resim, heykel, fotoğraf vb.) arasında ayırım yapar; yaptığı tanımlamaya göre, yalnızca sözsöz sanat bir şey söyler, bir anlamı (sens) vardır; öteki sanatların anlamı yoktur, bir değeri vardır, bir şey söylemezler, yalnızca dünyayı açıklarlar. Müzik sanatı gibi resim sanatı da duygusal olanı (fr. thymique) açıklar, düşünsel olanı (fr. noétique) değil. Müzik, resim, heykel gibi sanatlar duygusal olanın; sözsöz sanat ise düşünsel olanın alanındadır. "Müzik bir şey söylemez", der Molinié, bu görüş bir müzik metninden ya da bir resim metninden söz edilemeyeceği görüşüyle birleşir."⁸

Metinlerarası bir çözümlemede olduğu gibi, iki yapıt arasındaki ilişkinin "bilingli" bir ilişki olduğu göz önünde bulundurularak, göstergelerarası bir çözümlemede de en az iki sanatsal biçim arasında (Metin ve Resim; Metin ve Müzik; Metin ve Sinema; Resim ve Müzik vd.) hem biçim hem de içerik düzleminde yapılacak bir karşılaştırma mantığına bağlı kalınır. "Duygusal" bir özelliği olan yazınsal bir yapıt ile "düşünsel" bir özelliği olan başka bir biçim arasında kurulan bağlar (örneğin biyoloji) konusunda aynı terim kullanılır, aralarındaki biçimsel ve anlamsal dönüşümler irdelenir.

Şunu da anımsatalım: Farklı sanatsal biçimler arasındaki ilişkiler sorgulanırken kimileri (özellikle Alman ekolünü izleyenler) bir iletişim terimi olan "medyalararasılık"ı (fr. intermédialité) kullanır. Metinlerarasılık teriminden türetilen medyalararasılık, estetiklerarasılık (fr. interesthétique) gibi terimler şu ya da bu biçimde dili bir göstergeler dizgesi olarak tanımlayan Saussure'ün çalışmalarından esinlenirler. Dil gibi her sanatsal biçim bir göstergeler dizgesi sayıldığından daha kapsayıcı olan göstergelerarasılık diğerlerine göre daha fazla benimsenen bir terim durumuna gelmiştir. Molinié, bir göstegebiçembilim (fr. sémiostylistique) perspektifinde farklı sanatsal biçimler (sözsöz ve sözsöz-olmayan) arasındaki alışverişlerin doğasını belirlerken göstergelerarası terimini kullanmayı yeğler. Göstergesel-aşkınlık ise aynı nesnenin farklı sanatsal biçimlerdeki bulunuşuna karşılık gelir. Molinié bu konu üzerinde yapılacak bir çözümlemede *duygulanımsal göstergesel-aşkınlık* ile biçimsel göstergesel-aşkınlık arasında bir ayırım yapar. Duygulanımsal olan aynı coşkunun farklı sanatsal biçimlerdeki kullanımına ilişkindir. "Öyleyse bir duygulanımı ele alacağız (başlangıç olarak, bir ya da daha fazla duygu kümesini ya da hatta duygulanım kombinasyonunu almadan önce) ve bu aynı duygulanımın sözel olanlar da dahil olmak üzere çeşitli göstergebilimsel gereçler aracılığıyla nasıl ele alındığını görmeye çalışacağız."⁹ Biçimsel göstergesel-aşkınlık ise bir yazarın ya da sanatçının yapıtının farklı sanatsal biçimlerdeki görünümelerini incelemeye yöneliktir. Böylelikle yapıtı farklı sanatsal biçimlerdeki kullanımları açısından irdelemek söz konusudur. Biçimsel sorgulama bir sanatsal okula, döneme, yazınsal akıma göre gerçekleştirilir.

Molinié'nin önerdiği tanımlamaya göre göstergelerarasılık "*farklı dilsel düzgüler arasından benzer biçembilimsel ve estetik kullanımları inceleyen*" işlemleri belirtir. Ya da

8 Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık, s. 18.

9 Sémiostylistique. L'effet de l'art'da, s. 44.

göstergelerarasılık "göstergebilimsel bir bakışla bir sanatın izlerinin bir başka sanatın somut varlığında göstergebilimsel olarak ele alınması" işlemini belirtir. Bir sanat biçimince bir başka sanat biçiminden alınan bir unsur, yeni bir sanat biçimi içerisinde yeni bir anlam ya da değerle donatılır.¹⁰ "Göstergelerarasılık, bir sanat biçiminin (sözel bir sanat, örneğin bir roman) başka bir sanat biçimindeki (sözel-olmayan bir sanat, örneğin müzik, resim) varlığı yanında türleri, farklı biçimlerarası alışverişleri göstermek için de kullanılır; özgül olarak ayrışıklık yaratan bir biçimin, türün (resimsel ya da müziksel biçim) başka bir biçim ya da türde nasıl işlediği sorusuna yanıt aranırken göstergelerarasılık sürecine girilir."¹¹

Bu türden tanımlamalarla aynı sanatsal biçim içerisindeki türsel bir karmalılık düşüncesine vurgu yapılmaktadır. Bu tür sanat pratiklerinin içsel göstergesel belirlenimlerinin karşılaştırmalı bir çözümlenmesi yapılır; böylelikle farklı türlerin veya biçimlerin yapıtlardaki varlığı belirlenir. Farklı türler ve biçimler yapıtlara bir ayrışıklık görünümü katarlar. Örneğin, tiyatrosal olanın içerisinde romansalın (ya da tersi) izleri belirlenirken türe ve biçime ilişkin ayırıcı özelliklerin yapıttaki etkileri açıklanır. Bir yapıt içerisinde farklı türler, farklı biçimler, farklı diller iç içe geçerek çoğul bir yazı biçimi yaratabilir. Her birini ayırıştırarak aralarındaki etkileşimleri kavramak gerekir. Göstergelerarası bir çözümleme bir sanatın başka bir sanatsal biçim içerisinde göstergesel kullanımını algılamaya olanak sağlar.

Göstergesel aktarıma somutluk kazandıran en etkili yöntem kanımızca *ekfrasis*'tir. Ekfrasis, yazıyı ve görseli buluşturan, görseli yazı yoluyla dönüştüren bir yazı biçimi olarak betimselliğin alanı içerisinde incelenir.

Betimselliğin araçlarından biri olarak ekfrasis yazı ile görsel arasında bir köprü işlevi görür ve göstergelerarası bir çözümlemeyi gerektirir. İki ayrı dolayım (örneğin: yazı + görsel) arasındaki bağ dikkate alındığından ekfrasis hem bir yenidenyazma hem de bir karşılaştırma düşüncesi içermektedir. Şimdi göstergelerarası bir perspektifte kalarak önce ekfrasis'in tanımı üzerinde biraz duralım.

Modern tanımıyla ekfrasis, "yazınsal bir metinde gerçek veya kurgusal bir sanat yapısının betimlenmesi"¹²dir. Bu terim Latince'de *descriptio* (betimleme) biçiminde (ve anlamında) kullanılır. Ekfrasis terimi ayrıntılı bir betimleme (Pierre Chantraine) veya bir söylemden diğerine aktarılabilen bir parça olarak tanımlanır. Eski retorikte marjinal bir konuma sahip olan betimleme Philippe Hamon'a bakılırsa göre bir dizge, anlatının yapısının bir parçasıdır, diğer geleneksel yazı yöntemlerinden ayrı değildir. Yazının özel bir biçimi olduğundan kendi içinde çözümlenebilmektedir. İşlevsel olarak ele alındığında, işlevlerinden biri farklı sanatsal biçimler arasında bağ kurmaya olanak sağlamasıdır.

XX. yüzyılda Leo Spitzer, ekphrasis üzerine yazdığı bir makale ile edebiyat ve görsel sanatlar arasındaki ilişkilere dikkat çeker. Eski sofist retorikçiler için ayrıntılı betimleme olarak ekfrasis bir savaş, bir bahçeyi ya da bir sanat yapıtını

¹⁰ Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık, s. 18.

¹¹ A.g.y., s. 18.

konu edinebilir. Sofistler ekfrasis'i salt görsel sanatların alanına indirgemezler. Leo Spitzer ise Théophile Gautier'nin "sanatın aktarımı" kavramından giderek ekfrasis'i bir sanatsal yapıtın yazınsal bir metinde betimlenmesi olarak tanımlar.

Bir kişiyi, bir uzamı veya bir sahneyi bir sanat eseriyle karşılaştırmayı içermesi anlamında ekfrasis bir metafor veya karşılaştırma olarak da değerlendirilir. Ekfrasis ile başka bir dünyaya, bir sanatsal biçime, bir resme ya da bir heykele kapı aralanır, onun aracılığıyla alıcı başka bir sanatsal biçimin kodu içerisine gönderilir. Bir ekfrasis'te karşılaştırma terimi sözlü olmayan bir dilde kendini gösterdiğinden bir yazarca betimlenen bir tablo kuyucu tarafından bilinmeyebilir. Bu nedenle yazar kendi yapıtına alıntı yapılan görselin ayrıntılı sözel bir tanımını ekleyebilir. Modern ekfrasis'i Antik dönemde kullanılan ekfrasis'ten ayıran şey budur: Eski retorikte bir sanat yapıtının ayrıntılı betimlemesinde anlatımın gücü betimlemenin yerini alabilirken Balzac gibi modern yazarlar bir resmin başlığını yalın bir biçimde anmakla yetinirler. Eski dönem retorikçiler bir tabloya veya heykele sözleriyle yaşam vermek amacıyla tüm anlatım gücünü kullanırlar, modern yazarlar ise sanatsal temsilleri *in absentia* görseller olarak kullanırlar.

Yazarlar tabloları baştan sona yazıyla betimlemek yerine yalın bir göndermeyle de yetinebilirler. Göstergelerarası bir aktarma işlemiyle alıntılanan yapıt söylemin içerisine yedirilerek okurca tanınmayı beklerler. Yazarlar zorunlu olarak bir tablonun adını vermeden kimi zaman bir sanat okulunu, resimsel bir biçimi ya da bir sanatçının adını anabilirler. Bu durumda bir ressamın adı ya da biçimi görsel türde bir işlemlerle anlama dahil edilir. Gönderme yapılan şu ya da bu resmi tanınması ve anlamını kavraması gereken okurdur. Okurun edinci ekfrasis'i anlamlandırmada temel bir koşuldur (metinlerarası alışverişlerde olduğu gibi her göstergelerarası çözümlemede alıcının etken katılımı gerekir).

Gerçekçi yazarlar metnin mimetik etkisini güçlendirmek amacıyla ekfrasis'e başvururlar. Bunu yaparken sıklıkla sanat yapıtının başlığına, olmayan resmin yerine geçen kısa bir sözlü betimleme eklerler, çünkü çok sayıda okur müzeye gitmeden, bir röprodüksiyon albümüne başvurmak zorunda kalmadan görsel betimlemeyi okumakla yetinecektir. Ekfrasis'e başvurularak anlatının akışı bu nedenle kesintiye uğratılır. Bu bakımdan ekfrasis, anlamı kavramayı kolaylaştırmak yerine biraz bulanıklaştırır.

Bir insan tipolojisi oluşturma arayışında olan modern romancılar kimi zaman kişilerin portrelerini yazıyla çizmek amacıyla sanat yapıtlarına gönderme yaparlar, bu durumda resimsel alıntı, okurun romandaki olayı en ince ayrıntısına kadar görmesini sağlama ve kişilerin neye benzediklerini gösterme isteğine yöneliktir. Bu nedenle Balzac bilinen yapıtları, resimlerde yaratılan basmakalıplaşmış tipleri sıklıkla alıntılar.

Ekfrasis, betimsel türe (örneğin gezi anlatıları) ilişkin bir topos'dur. Bu türden yapıtlarda yazar bir görünümü betimlemek yerine bir resmi alıntılar. Böylelikle gerçekliğin betimlenmesi bir aracı unsura başvurulmuş yapılır. Başka bir sanatsal biçimin kodu ile yaratılan gerçeklik yazıyla yaratılan gerçeklikle iç içe geçer. Bir temsilin temsili yaratılır. Bir yazma edimi olan betimlemek, görmek ve resmetmek edimleriyle karıştırılır.

Ekfrasis, resimden bağımsız bir topos'tur. Bu nedenle bir metinden ötekine kolaylıkla aktarılabilir. Roland Barthes ve Philippe Hamon'a göre "ek" ayrılabilir, çekip alınabilir anlamına gelirken, "frasis" "sözcüklerle ifade edilen eylem", "konuşma biçimi", "söylem" anlamına gelir. Ekfrasis araya eklenen dizimsel bir birimdir, eski dönem retorikçiler için parçaya dayanan bir söylem tipi olarak konumlandırılır. Labarthe-Postel'e bakılırsa, bir "*declamatio*", yani bir temaya dayalı doğaçlama, ikna edici amacı olmayan söylemdir. Bir parça olarak farklı yazınsal türlerde yinelenebilir, yeniden yazılabilir. Klasik retorikte ekfrasis'in bir topos, bir yer olduğunu söylemek, onun bir söylemde kanıt rolünü oynayabilecek mantıksal-söylemsel bir stereotip olarak tanımlanması gerektiğini söylemektir. Geleneksel anlamda bir ikna sanatı olarak düşünülen retorikte ekfrasis, "topik" (konu) adı verilen daha büyük bir bütünün içinde kendine yer bulur. Topik, söylemin en fazla kodlanmış kısmıdır. Klasik retorikte ekfrasis, retoriğin bir kişiyi övmesine veya karalamasına olanak tanıyan ve kanıt rolü oynadığı övgüsel bir söylemin parçası yapılmıştır. Aristoteles, trajedinin işleyişini veya mimesis kavramını daha iyi açıklamak için *Poetika*'sında resme göndermeleri işte bu kanıtlama işleviyle kullanır. Ekfrasis, başlangıçtan itibaren bir söylemde kolaylıkla fark edilebilecek bir yapıya sahiptir, bu yapı daha sonra sanat yapıtlarını betimlemek yerine aynı toposları kullanmayı tercih eden yazarlarca düzgüleştirebilir. Örneğin, Curtius tarafından *locus amoenus* adı altında çözümlenen manzaraların betimlenmesi Batı edebiyatında düzgülenmiş birer topos durumuna gelmiştir; burada önemli olan yazarın özgünlüğü değil, kültürel birikimi, yazınsal geleneğe gönderme biçimidir. Bu ortak yerler ağı Rönesans ve Maniyerizm edebiyatına geçerek Avrupa edebiyatına güçlü bir ayırıcı özellik kazandırır. Klasik dönemin ardından XVIII. yüzyılda kişi betimlemelerinde Rönesans dönemi İtalyan sanatçıların yapıtları gönderge olarak kullanılır. Bir kadının güzelliğini betimlerken Phidias ya da Praxitèle gibi heykeltıraşların heykelleri alıntılanır. Basmakalıp bir imgenin gücü, sanat bilgisinden çok, bir toposun düzgülenmesine bağlıdır. Her ekfrasis bir görüntünün, görselin okunmasına dayanmaktadır; ister eski olsun ister yeni, bir yazar görüntüyü ya da görseli betimlerken kendi yorumuyla onu yeniden biçimlendirir. Olduğu gibi betimlemez, onu yeniden yazmaz. Bu konuda sayısız örnek sıralamak olasıdır.

Çağdaş kuramcılarının gözünde ekfrasis yalın bir biçim figürü değil, yazınsal bir türdür. Klasik retorikte bir topos, metinden daha küçük bir birim olarak

tanımlanan ekfrasis Amerika'da Leo Spitzer'in etkisiyle bir tür olarak algılanır. Spitzer'in izinden giden James Heffernan, sanatsal yapıtlara gönderme yapan yazınsal metinlerin artsüremsel bir perspektiften çözümlenmesini yaparken ekphrasis'i yazınsal bir tür olarak nitelendirir. Sanat yapıtlarına gönderme yapan metinler arasındaki ortak noktaları belirlemeye uğraşan Heffernan sanatsal yapıtlardan esinlenen çağdaş yazarların sayısının oldukça fazla olduğuna dikkat çeker.

Şiir, ekfrasis uygulamalarına daha elverişli görünse de gerçekliği sanatsal göndermeler aracılığıyla betimleyen, betimlemeyi anlatıya dönüştüren romanların sayısı oldukça fazladır. Ekfrasis özellikli çağdaş romanlar birer best-seller durumuna bile gelir. Örneğin, Tracy Chevalier'nin *La Jeune fille à la perle*'i (İnci Küpeli Kız) ya da *La Dame à la Licorne*'u (Leydi ve Efsane At), Pascal Quignard'ın *Terrasse à Rome*'u (Roma'daki Teras) böyledir.

Kısacası ekfrastik roman türü bir sanat yapıtının betimi çevresinde yapılandırılmış, ekfrasis'ten ayrı düşünülmemeyen, ekfrasis'in anlamını, konusunu, temasını, yapısını, hatta bazen başlığını ve kişilerini borçlu olduğu bir metin türüdür. Bir romanın ekfrastik tür sayılabilmesi için bu özelliklerden birkaçının bulunması yeterlidir. Sanatın betimlenmesi kurgunun oluşturucusu, hatta bazen yapılandırıcı ilkesi durumuna gelir. Yazınsal bir metinde yalnızca sanata bir veya daha fazla gönderme olması durumunda değil, bu türden göndermelerin metnin yapısında önemli bir rol oynaması durumunda "ekfrastik roman" nitelemesi kullanılır. Bu türden anlatılarda betimleme ile anlatı arasındaki özel ilişkilere bakmak gerekir.

Bir örnek:

Söz konusu tanımlamaları göz önünde bulundurarak, XIX. yüzyılda Doğu'ya yapılan gezilerin sonunda yazılmış olan kimi anlatılarda resme yapılan birkaç gönderme üzerinde duralım.

Yolculuk anlatılarında resme (veya heykele) yapılan göndermelerden, onlardaki özellikle resmin izlerinin hangi konumda olduğunu, bir başka anlatımla resmin betimleme içerisindeki yerinin, resmin yazıyla olan ilişkisinin ne olduğunu anlıyoruz.

Yolculuk anlatıları karma türlerdir. Bu tür anlatılarda diğer anlatı türlerinde kullanılan yazı biçimlerine sıklıkla başvurulur: Anlatı ve betimleme yanında klasik sözbilimin neredeyse bütün figürlerine rastlanır. Bir yolculuk anlatısını öncelikle belirleyen yazı biçimi betimlemedir. Gerçekten de betimsel söylem yolculuk anlatılarında nicel olarak egemen konumdadır, bu tür anlatıların özgüllükleri betimleme ile somutluk kazanır, nesnel gerçekliğin aktarımı betimleme aracılığıyla gerçekleştiğinden bir yolculuk anlatısına var olma nedeni kazandıran şeyin betimleme olduğu söylenebilir. Her yolculuk anlatısının temel kaygısı, betimlemeye başvurarak 'görsel' olanla 'sözselsel' olanı birleştirmektir.

Bir yolculuğu anlatmak görülen her şeyi dilsel göstergeler aracılığıyla saptamaktır. Her yolculuk anlatısı bir tanıklık değeri taşır, görülen şeylerin varlığını, söylenen şeylerin doğruluğunu onaylar. En başarılı betimleme, görülen gerçeğe olabildiğince bağlı kalmaktır, öyleyse gerçek aktarılırken betimlemelerde her türden öznel el atmaların bir yana bırakılması gerekir.

Bununla birlikte ilke olarak gerçeği olduğu gibi aktarma amacında olan, gerçeğin kurgusal olmayan bir yansıması olarak tanımlanabilecek betimlemenin, gerçeği yazıyla aktarmakta yetersiz kaldığı anlar karşımıza çıkmaktadır. XIX. yüzyılda sayıları oldukça fazla olan yolculuk anlatılarında yazarların sıklıkla, betimlemenin gerçeği aktarmakta yetersiz kaldığını ileri sürerek, bu yetersizlik karşısında başka yollar önerdikleri, bu yollar arasında da resmin söz dağarına yoğun olarak başvurdukları görülmektedir. Örneğin, Théophile Gautier resim ve yazı arasındaki ilişkilere değinirken Prosper Marilhat konusunda yazdığı bir yazıda resim ve yazı arasındaki ilişkiye değinir: "Bir yolculuğu çok sayıda betimlemeye gereksinim duyulan bir türdür bu) iyi yazmak için, bir ressamın niteliklerine sahip bir yazar ya da yazınsal bir duyarlılığa sahip bir ressam olmak gerekir." Gautier hem bir yazar hem de bir ressamdır. İtalya'sında da gerçeği aktarmak için en elverişli yol olarak resme başvurulması gerektiğini dile getirir: "Ducal Sarayı'nın şu pembe tonlarını nasıl açıklarım? Canaletto'nun tek bir fırça darbesiyle belirtebileceği şu havayı (. . .), gondolların şu gidış gelişlerini (. . .), şu kızıl ve ak yelkenleri (. . .), şu gemileri, tayfaları (. . .), karmakarışık gezginleri, Dalmaçyalıları, Yunanlıları, Levantenleri ve ötekileri kim betimleyebilir? Bütün bunları eşzamanlı olarak, ardışık bir yöntemle, doğadaki gibi nasıl gösterebiliriz? Ressamdan ya da müzisyenden daha az şanslı olan şairin elinde bir tek kalem var; ressamın elinde fırçası ve tuvali, müzisyenin elinde ise koskoca bir orkestra." Ya da İstanbul'da şunları okuruz: "Bütün bu ayrıntı, nüans çeşitliliğini aktarabilmek için bir yazarın kaleminden çok bir litografin kalemi ya da bir ışık ustasının fırçası gerekirdi, bir betimlemenin güçlüğüyle üstlendiği bu ayrıntılar ne kadar uğraşılsa da hiçbir zaman okurun gözüne açıklıkla sunulamıyor."¹²

Betimleme doğadaki gibi gerçekliği gösterebilmek için ancak ardışık bir yöntemle yetinmek zorunda olduğuna göre eşzamanlı bir gösterme yolu olarak resimle nasıl boy ölçüşecektir? Gautier'nin temel kaygısı bir gerçeklik, gerçeğe benzerlik etkisi yaratmaktan öteye geçerek gerçeğin tıpatıp benzerini çıkarmak, gerçeklikle gösterimi arasında okuru da yanıltabilecek düzeyde bir özdeşlik kurmaktır.

Ancak gerçeklik karşısında yazısının yetersizliği önce biçimsel olarak kendini belli eder. Gerçekten de Gautier, İtalya'da gerçeklik içerisinde uzamsal olarak yan yana getirilen unsurları metninde bir yan yanalık ilkesine göre aktarır, unsurlar arasında topografik bir dağılım, mantıksal bir bağ kurmaya çok fazla uğraşmaz. Ardışık unsurları çoğu zaman sıralama yöntemiyle yan yana getirmeyle yetinen betimlemenin gerçeklik karşısında yetersiz kaldığını ise en baştan bildirir.

Yalnızca Gautier değil, örneğin yine bir İtalya yolculuğuna çıkan Alexandre

¹² Théophile, Gautier, Voyage en Italie – Italia, E. Fasquelle, 1905, s. 86.

Dumas, *Le Corricolo*'da gerçeği yazı yoluyla aktarmanın güç olduğunu, gerçeğin betimleme aracılığıyla metne geçirilemeyeceğini, betimlemenin olsa olsa gerçeğe ilişkin unsurları her tür somut yaşamdan yoksun birer döküme dönüştüreceğine inanır. Dumas ya da Stendhal gibi yazarların metinlerinde yazı, gerçeği aktarmakta yetersiz kalacaktır görüşü baskın çıkar, hatta yazarlar betimlemenin gerçekliği aktarmakta zayıf, yetersiz kalacağını ileri sürerler. Çoğu yazar gerçeği aktarmada en elverişli yolun resim olduğuna inanır. Resim, gerçeği tamlığı içerisinde sunma çabasında, betimlemenin yerini alacaktır, ya da gerçeklik ile yazı arasında bir aracılık görevi görecektir, görmelidir. Gerçekten yola çıkan başarılı bir betimleme için resmin aracılığına sürekli olarak gereksinim duyulur. Gerçekten bir kesiti metne geçirirken yazarlar onu bir tabloya indirgerler, onu resmedilmiş ya da resmedilmeye değer bir uzam olarak görürler. Böylelikle sürekli olarak yazı ve resim arasında koşutluk kurulur. Betimlemek yazı arasına tablolar serpiştirmek işlemine dönüşür. Resme yapılan göndermeler resmin söz dağarına ait unsurların bolca bulunduğu anlarda belirginleşir. Betimsel işlem sırasında gerçeği ressamın kodlarına göre değerlendirmek ve yorumlamak yoluna gidilir.

Yolculuk anlatılarında en fazla göze çarpan sözcük 'tablo'dur. Bu sözcük çoğu zaman 'görünüm' sözcüğüyle iç içe ya da yan yana anılır: "*Küçük Ölüler Alanında, en olağanüstü görünümün tadını çıkarıyor insan.*" "*Bütün Doğu tarzında Théodore Frère'e tavsiye edebileceğim güzel bir tablo oluşturuyordu, bu tabloya birkaç küçük değişiklikle bütün sokak başlarında çerçevenmiş bir biçimde rastlanır.*"¹³ Görünüm doğrudan doğruya bakışın karşısına çıkar, sanatsal bir aracılığa uğrayan tablo ise betimlemeyi bildirir: "*Birkaç kürek vuruşundan sonra insanı gözünün izleyebileceği en görkemli görünümlerden birisinin karşısına, denizden görülen la Piezza'ya ulaştırdı.*" Ya da "*elimizden geldiğince tablonun ana çizgilerini belirttik.*"¹⁴ Betimsel bakış tablo ile gerçeklik arasındaki benzerliği vurgulamak amacıyla, gerçekliği uzamda sınırlandırarak onu bir 'çerçeve' içerisine alır. Özellikle bir pencere önünden izlenen görünüm ya da çerçevenin önünde dururken görülen kişiler birer tablo olarak görselleştirilmişlerdir. Gautier, İtalya yolculuğu sırasında Venedik'te bir sokağın betimlemesini böyle yapar: "*Kanal bir ucundan Venedik'le ilgili resimlerin artık herkese tanıdık kıldığı görünümünden birisine dalyor.*" Gördüğü sokağın betimlemesini şu sözlerle tanımlar: "*Doğa gibi büyük bu sulu boya resim penceremizin dışında sudan yana asılı duruyordu.*"¹⁵ Ya da Boğaz'ın ve Asya yakasının betimlemeleri sırasında girdiği bir kahvede şunları söyler: "*Küçük bir kahveye girdim, sonuna kadar açık dipteki pencereleri hayranlık verici bir manzarayı çerçeveliyordu.*"¹⁶ Gautier, yaptığı betimlemelerde resmin söz dağarına ilişkin sözcükleri (perspektif, görünüm, manzara, tablo, sulu boya, açık-koyu ton vb.) sıklıkla kullanır.

Betimlemeye karşı çıkan Dumas gibi kimi yazarların kısıtlı da olsa yaptıkları betimlemelerde görünümleri, bir pencerenin çerçevesi içerisine oturtulan

13 Théophile, Gautier, Constantinople, 10/18, Christian Bourgeois, éditeur, Paris, 1991, s. 247.

14 A.g.y., s. 84, 86.

15 İtalia, s. 166.

16 Constantinople, s. 209.

manzaraları birer tabloya indirgedikleri görülür: "*Pencereden görülen tüm bu güzel şeyler bina değil, bir tablo galerisidirler.*"¹⁷ Tablo sözcüğü, resmin söz dağarına ilişkin diğer sözcükler, kavramlar son derece yoğun olarak kullanılır. Chateaubriand, yaptığı betimlemelerde felsefi söylemlere dalıp, ahlak dersi verme çabasında olduğu anlarda bile resmin söz dağarına başvurur: "*Bu tabloyu seyre daldığım sırada kafama bin türlü düşünce üşüşüyordu.*"¹⁸

Yolculuk anlatılarında yer alan betimlemelerde resmin söz dağarı iki biçimde kullanılır. Gautier gibi yazarlar daha çok resme ait kavramları teknik bir anlamda kullanır ve resmin yöntemlerini dönüştürerek yapıtına sokar: "*Bir dükkânın eşliğinde ayakta duran genç bir kızın portresini yapmadan Sesto-Calende'den ayrılmayalım. Karanlık içerisi onun yüzüne devingen ve sıcak bir fon katıyordu, Giorgione'un yaptığı bir baş resmi meydana çıkıyordu buradan.*" Gautier'nin betimlemelerinde yoğun olarak kullandığı 'repoussoir' (lekesellik) kavramı görülen gerçekliği bir ressam gözüyle yorumlamaya giriştiği anlarda karşımıza çıkar: "*Sıcak, devingen, canlı, fırça darbeleriyle dolu bu ilk plan eksiksiz bir lekesellik yaratıyor.*"¹⁹

Resmin söz dağarına yolculuk anlatılarında sıklıkla karşımıza çıkan çok sayıda ressam adını da eklemek gerekir. Resimlerine gönderme yapılan ressamların sayıları oldukça fazladır: Decamps, Jules David, Jean Victor Adam, Salvator Rosa, Théodore Frère, Murillo, Rembrandt, Diaz, Titien vd. Ressam adları betimlemelere karşılaştırma yöntemiyle sokulur. Gautier, kapı eşliğinde bir açık-koyu karşıtlığı bulduğu genç kıza betimlerken Giorgione'un çizdiği başı anımsar. Bu türden bir yaklaştırma yaparak yazarlar betimlemelerine bir resim ustasının resimsel nitelemelerini katarlar. Gautier, Giorgione'un tablosundaki örgüyü onun ışık özelliğini yineler ya da Véronese'in tuvalindeki renkleri bulur izlediği görünüm karşısında: "*Dağlar akla hayale gelmeyecek ince ayrımlara, gümüş ve inci renkler, pembe, leylak yüzeyler, Paul Véronese'in çizdiği tavan resimlerindeki kül rengi mavilere bürünüyorlardı.*"²⁰ Kimi zaman bir betimleme bir tabloya, bir ressama yapılan göndermeyle sonlanır, gerçeğin bu yolla estetikleştirilmesi yazıya bir saygınlık katma yolu olur. Betimsel yazı aracılığıyla aktarmanın güçleştiği anlarda gerçeği ayrıntıları ile tamlığı içerisinde verebilmenin en iyi yolu bunu bir yazardan iyi yapabilecek resamlara başvurmaktır: "*Bu küçücük yerdeki alışkanlıkların çehresini yansıtabilmek için Raffet'nin kalemi ya da Decamps'ın fırçası gerekir.*"²¹ Ya da bir yazarın biçiminin aktarmak istediği ya da yaratmak istediği etkiye daha elverişli olduğuna inandığı için betimlemede bir ressama gönderme yapılır. Bir renk ustası, "*bir ışık büyücüsü*" olan Hollandalı ressam Rembrandt ışık etkilerini en etkili yaratabilecek birisidir. Işık bir yerin, bir kişinin betimlenmesi sırasında tabloda göze çarpan en temel unsur durumuna getirilir: "*Bu yansımaların altından geçen bir adam Rembrandt'ın bir portresindeki*

17 Alexandre Dumas, Le Corricolo, Paris, Dolin, 1843, s. 4.

18 Chateaubriand, Voyages en Italie, Paris, Ladvocat, 1827, s. 1485.

19 Gautier, a.g.y., s. 46.

20 A.g.y., s. 16.

21 Gautier, Constantinople, s. 137.

gibi burnunun üzerine bir ışık dokunuşu çarpıyor."²² Ya da çoğu zaman yazarlar gerçeklikte sürekli olarak birer tablo konusu bulurlar, gerçekten görülen kimi kesitlerin resmedilmeye değer olduğuna inanırlar: "Sneyders bu motiften büyük bir pay çıkarabilirdi kendisine." Ya da kişilerin, yerlerin poz verdikleri düşünülür: "Kadınlar sanki Decamps'ın ya da Diaz'ın bir tablosu için poz veriyorlardı."²³ Öte yandan bir ressamın adı anılarak okurun önceden bildiği resimlere gönderme yapılır, böylelikle bir anlamda betimlemeye fazla eğilimli olmayan ressamlar betimlemenin oranını alabildiğine indirgerler. Dumas bu yola sıklıkla başvurur: "Vezüv'ün eteğinde Léopold Robert'in güzel tablolarının gerisinden parıldayan şu hoş villalardan birisi yükseliyordu."²⁴ Dumas, villanın kısa bir betimlemesini yapmakla yetinir. Tabloları ortak bir kültüre ait olan bir ressamla karşılaştırma yaparak villanın çekici görünümünden söz eder. Stendhal ise uzun bir betimlemeye girişmek yerine kimi zaman anımsadığı bir ressama ve resme gönderme yapmakla yetinir: "Léonard'ın tablolarında ve Raphael'in başlangıç dönemlerinde çizdiği tablolardaki tarza uygun olarak, perspektifin çoğu zaman güzel gökyüzünün maviliğinde çizilen koyu renkteki ağaçlarla bittiği görülür."²⁵ Yarattığı katalog etkisinden dolayı uzun betimlemeleri sıkıcı bulan Stendhal sanatla gerçeklik arasında bir süreklilik ilişkisi bulur. Gerçek Toscana, Léonard ve Raphael'in tabloları kadar güzeldir; *Promenades dans Rome*'da Stendhal'in betimlediği tepeler "sanki Poussin'in dehasıyla çizilmiş benzerler." Böylelikle Stendhal, dolaylı yoldan bir betimlemeden yana çıkar. Dolaylı betimleme biçiminin, mimarinin ayrıntılarını yakalamaya olanak sağlar, Stendhal le Colisée'yi bu görüngüde betimler: "Roma'da olmayan okurun le Colisée'nin bir litografyasına (M. Lesueur'ün çizdiğine) ya da en azından ansiklopedide yer alan resmine bakması gerekir."²⁶ Resmedilen bir yapıya yapılan göndermeyle betimleme daha somut kılınmaya çalışılır. Metnin de kimi zaman sağlam bir dayanağa, gerçeği daha somut aktarma yolu olan resme gereksinimi vardır. Chateaubriand *Voyage en Italie*'de şunları yazar: "Kuşkusuz Claude Lorrain'in çizdiği görünümünde ideal ve doğadan daha güzel şu ışığı hayranlıkla izlemiştinizdir. İşte Roma'nın ışığı bu!"²⁷ Roma'nın ışık dolu ufkunu aktarırken betimlemesini bu sözlerle bitirir Chateaubriand. Roma'yı görmeyen okur Chateaubriand'ın metninin gerçeğe uygunluğunu Lorrain'in tablolarına başvurarak yargılayabilecektir; Lorrain'in tabloları okuru yazara yaklaştırır, betimlemenin gerçeklik değerini ise alabildiğine güçlendirir. Gerçekten de gerçeklik kendini aşır, yazı gerçekliği aktarmada yetersiz kaldığı durumda, betimsel metni onaylayan, özgünbenzerliğini (otantikliğini) haklı çıkaran tablonun aracılığına başvurulur. Yazarlar kimi zaman gerçek dünyayı ressamların gerçekdışı, ölümcül yaratıklarına yer vererek aşar, fantastik bir hava yaratır, böylelikle betimlemelere öznel bir **boyut katarlar**: Gautier, Venedik'de, sokaklarda eskiden ressamla 'poz veren'

22 A.g.y., s. 83.

23 A.g.y., s. 47.

24 Dumas, a.g.y., s. 1.

25 Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Delaunay, 1826, s. 490.

26 Stendhal, *Promenades dans Rome*, Paris, Delaunay, 1829, s. 612.

27 Chateaubriand, *Voyages en Italie*, Paris, Ladvocat, 1827.

güzelliklere benzer güzellikler bulunduğu için büyülenir; Jean Bellin'in, Giorgione'un, Titien'in, Véronese'in karşısında bulunmaktan son derece mutluluk duyar. Goncourt Kardeşler yaşlı satıcıların sanki tahtaya yontulmuş, sarı renkte heykelsi yüzlere sahip olduklarından; Stendhal ise Correggio'nun çizdiği bakire kızların sokağa indiklerinden söz ederler: "*Correggio ile ilgili bulduğumuz tek şey, sokakları genç köylü kadınlar kılığında geçen son derece masum güzel gözleriyle bakireleridir.*"²⁸

Anlatısal söylemde karşımıza çıkan resmin söz dağarı içerisinde müzelere, galerilere yapılan gezileri, yapılan tablo betimlemelerini de eklemek gerekir. Gautier İstanbul'da çeşitli yerleri gezerken, ya da Marseille'de bir Türk kahvesinde gördüğü tabloları art arda sıralayarak betimler. Chateaubriand'ın *Mémoires d'Outre-Tombe*'unda yazarın Poussin tarzında yaptırdığı bina bir leitmotiv gibi Madame Récamier'ye yazdığı mektuplarda yinelenir. Corrinne'de 'heykeller ve tablolar' başlıklı bölüm İtalyan resmi ve heykeline bir göz atmak için bir yol olur, aynı zamanda bu bölüm öykünün içerisine katılır. Kadın kahraman sevgilisinin acılarını azaltmak ve onu Roma'da tutabilmek uğraşındadır. Corinne'in sevdiği bir resim galerisine gezmeye götürür onu. Bu galeri düşsel bir müzenin tüm avantajlarını sunar; yazar burada resimle ilgili savlarını sergiler, bölüm bu aşamada eğitsel bir havaya sokulur; daha çok da yapıtın romanesk yönü açığa vurulur, erkek kahramanın ruh durumu daha iyi anlaşılır. Dumas, yapıtının iki bölümünü ressam Salvator Rosa'nın öyküsüne ve tablolarından üçünün betimlemesine ayırır. Bu türden örnekler resmin yolculuk anlatılarındaki payını gösterir. Yazıyla resmin yapıtlarda iç içeliği böylelikle ortaya çıkar.

Yolculuk anlatılarında göze çarpan bir diğer özellik gidilen ülkenin insanları betimlenirken ikinci elden, kalıplaşmış imgelerin sıklıkla kullanılmasıdır. İmgelerin kaynağı okunan kitaplar dışında çoğu zaman gidilen ülke konusunda yapılan resimlerdir. Gidilen ülke konusunda kodlanmış gösterimler aracılığıyla ortak imgeler bir metinden ötekine yinelenmektedir. Özellikle Doğu'ya yapılan yolculuklarda Doğu konusunda bilinen imgelerin kaynağının Doğu ressamlarının resimleri olduğunu anımsatalım. Gautier, Doğu'ya yolculuk yapmış olan çok sayıda ressamın tablolarına gönderme yapar İstanbul'da. Doğu resminin en iyi bilinen ismi Alexandre Gabriel Decamps'ın resimlerine sürekli gönderme yapar: *Un Marchand Turc fumant dans sa boutique*; *La Ronde Turque*, *Les Zeibecks* başta gelen resimlerdir. Delacroix'nın tabloları, *Les Massacres de Scio*, *Les Femmes d'Alger* ya da *la Mort de Sardanapale*'ı savaşçıların yüzlerini, şiddeti ya da iyiliği anlatan resimlerdir; Barok bir Ressam olan Salvator Rosa romantik dönemde yaptığı asker, savaş ya da askerlerin yaşamı tablolarıyla bir haydut imgesi aktarır; Germain Fabius Brest ise İstanbul'un görünümüleri, manzara resimleri konusunda ünlenmiştir; onun *Un Café turc*'ü, *Les Bords de Bosphore*'u, *Une Rue à Constantinople*'u Gautier'nin bir başka göndergesidir. Ayrıca başka Doğu ressamlarını da bu listeye ekleyebiliriz: Théodore Gudin'in *Un Embarcadère d'Orient* ve *Constantinople et le Bosphore*'u; Frédéric Henri Schopin'in 1852 yılında sergilediği *le Paradis de*

28 Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817*, Paris, Delaunay, 1817, s. 88.

Mahomet'si ya da la Tuerie des Janissaires'i Doğu ile ilgili imgelerin bolca bulunduğu resimlerdir. Bu resimler aracılığıyla Doğu konusunda ya bir 'şiddet' ya da oranın bir lüks yeri olduğu gösterilir. Bu ressamların tablolarıyla betimlemesine görsel bir boyut katılır, betimlemeler gerçeğe daha yakın duruma getirilir. Resimlerden yansıyan imgeleri: şehvet, zevk, harem, saray, köle, despotizm, kadercilik, tembellik, şiddet, korku vb. olumlu ve olumsuz imgeler betimlemelerine yansır. Yazar tablolarından yansıyan imgelere bağlı kalır. Resimlerden edildiği imgelerin gerçekliğini yolculuğu sırasında sınar. Türkiye'de "Decamps'ın Asya tablolarının çehreleri herkesin bildiği şu Zeybekleri", ya da "Arap stilinde, İngiliz gravürlerinin herkese bildik kıldığı şu Arap stilindeki güzel çeşmeyi" görür ve betimler.

Resimlere yapılan yoğun göndermeler tablonun yöresel renge uygunluğunu, görülen gerçekle yazı yoluyla aktarılan gerçek arasındaki özdeşliği sağlamlaştırır. Gautier, Beyoğlu'nda "Jules David'in gravürlerindeki gibi oturmuş olan delikanlıları" betimler. Yazar daha önce izlediği resimlerdeki kişilerin arayışına gider, kitabının başında "yalnızca gördüklerimi betimleyeceğim" tarzındaki söylemine bağlı kalmaz. Betimlemesine önceden izlediği tablolarından edildiği basmakalıp imgeleri karıştırır. Yazarların temel kaygısı gerçeği olabildiğince tamlığı içerisinde sunmak olduğundan, görülen ülke konusunda ortaya çıkan yerleşmiş imgeleri de aykırı olarak bu biçimde sürdürmek isterler.

Bu tutumlarına bağlı olarak çoğu zaman resme ait teknik terimlerin kullanımı, ya da karşılaştırma yöntemiyle resme yapılan göndermeler sırasında yazarlar yazının mı resme ya da tersine resmin mi yazıya üstün olduğu sorgularlar. Yazıyla resmin bir tür yarış içerisine sokulduğu görülür böylelikle.

Gerçekten de yolculuk anlatılarında çok sık olarak yazı ve resim arasında bir çekişmeye, yazının mı resimden, resmin mi yazıdan üstün olduğu sorununa rastlarız. Gerçekle kurulan ilişki biçimine göre birinin diğerine baskın çıkarılmaya çalışıldığı görülür. Gautier gibi gerçeğe olabildiğince yakın olmak uğraşında olan bir yazarın yazı yoluyla gerçeği aktarmakta yetersiz kaldığını anımsatmıştık. Çabası daha çok kurgusal bir yapıt ortaya koymak olan yazarlar yazının üstünlüğünü öne çıkarırlar. Betimsel karşıtı bir yazar olan Dumas dilsel ve sözbilimsel unsurlara başvurmak, bir betimlemeye girişmek zorunda kaldığı anlarda bir ressam olamamaktan yakınır ve elinde bir resim fırçası yerine bir kalem olmasından dolayı okur karşısında özürle karışık bir tutum içerisine girer: "Bir kalem yerine bir resim fırçasına sahip olmak isterdim. (...) Resim olmadığından, okurun bir betimlemeyle yetinmesi gerekir." Ya da bir başka yerde şunları okuruz: "Bir gravür olmadığından, betimlemeyle anlatmaya çalışalım."²⁹ Dumas betimsel yazının gerçeği aktarmakta yetersiz kaldığını düşündüğünden gerçeği aktarmak için bir başka yolu, anlatıyı öne çıkarır. Anlatısal yazı egemen konuma gelir, o denli egemen ve üstün konuma gelir ki çarpıcı ve göz kamaştırıcı bir tablo bir metne indirgenir, bir karşılaştırma aracılığıyla tablo metne dönüşür. Salvator Rosa'nın bir tablosu

²⁹ Dumas, a.g.y., s. 192, 168.

ile ilgili olarak şunları söyler: "*Sanki resme dönüştürülen Dante'nin yapıtından bir sayfa bu.*"³⁰ Yazı ve resim arasındaki metaforik çatışma İtalya'da da karşımıza çıkar; Gautier'nin gerçeği aktarma konusunda ileri sürdüğü betimsel yazının yetersizliği dikkat çekmek amacıyla başvurduğu bir uygulamadır aslında. Yazar, yazının resim karşısındaki yetersizliğini dile getirmekten çok betimlemenin resimsel bir işlem olduğunu vurgulamak ister. Kimi zaman "*yalnızca kalemin aktarabileceğini söylediği mimariyle ilgili ayrıntıları*" atladığı olur; ancak yazının resim karşısında salt üstünlüğüne, yetersiz kaldığı düşüncesini de dayatmaz: "*Fırçanın belki de kalemden aktarmakta daha yetersiz kalacağı şey gölün rengidir*"³¹ Gautier sözbilimsel unsurlar arasından seçimini yaparak yazıyı resimle yarıştırdı. Kullandığı imgeler, yer verdiği karşılaştırmalar, şu ya da bu yer konusunda aklına gelen çeşitli ressamlar tek bir tuvalde tek bir ressamın yeterince yansıtamayacağı ayrıntıları tamamlamaya yararlar. Madame de Staël ise resmin körü körüne yazıya bağlı olduğundan, Corinne'in tablo galerisini nasıl düzenlendiğinden söz eder: "*Onun galerisi tarih tablolarından, şiiri ve dini konu edinen tablolardan ve manzara tablolarından oluşuyordu.*"³² Bu galeride ayrıca dört büyük yazardan dört de "*dramatik tablo*"ya yer verilmiştir. Bu tablolardan birisi Cehennemde Dido'yu gören Enée'yi göstermektedir. "*Gölgelerin buharlı rengi ve onları çevreleyen solgun doğa Enée'nin yaşamının havasıyla kontrast oluşturuyor. Ancak bu türden etkiler sanatçının bir oyunu, şairin betimlemesi zorunlu olarak resmedilebilecek şeyden üstündür.*"³³ Madame de Staël için yalnızca sözcükler insanın tüm tutkularını açıklayabilir. Duyguların lirizmini, insan yüreğinin karmaşıklığını resmetmek yazarın, şairin; çatışmalar, çelişmeler, olaylar dram sanatının işidir. Madame de Staël resmi ardışık olanı betimleyemeyecek donuk ve son derece sınırlı bir sanat olarak görür. Yaratıyı öne alır, önceliği ona verir: "*İmgelem her zaman düşünceden önce gelmelidir.*" Oysa Corinne'de yer alan tabloların çoğu önceden var olan tarihsel, dinsel ya da şiirsel konuları aktarır. Çünkü Madame de Staël'e göre resim yaratıcı değildir, oysa yazar, Corinne'de yaptığı gibi, kurgular yaratan kişidir, kurgu resme üstündür. Yolculuk anlatılarında böylelikle karşılaştırma aracılığıyla farklı türlerin, farklı biçemlerin, farklı özellikte söylem biçimlerinin yoğun olarak iç içe kullanıldığı görülür. Sanatla günlük yaşamın sürekli olarak karşı karşıya getirilmesi betimlemenin temel bir özelliği olarak göze çarpar. Günlük yaşama ait bir karşılaştırılanla (gerçeğe ait bir unsur) sanatsal bir karşılaştıran (bilgi nesnesidir bu) günlük yaşamı sanatsal bir gerçekliğe dönüştüren, yazı düzleminde var olan yeni bir gerçeklik yaratmaya varan yolcu-yazarın gerçeğe yönelttiği bakıştaki dönüştürücülük özelliğini ele verir. Gerçeğin sanatsalın aracılığına başvurularak dönüştürülüp değerlendirilmesi bütünüyle öznelğin bir sonucudur, bu durumda yazar somut bir gerçekliği değil, bir görüyü aktarır, bakışın bir yönelimi söz konusudur artık. Gerçeğin aktarımı büyük ölçüde sözbilimin iki temel yöntemi

30 A.g.y., s. 249.

31 Gautier, Italia, s. 16, 163.

32 Madame de Staël, Corinne ou l'Italie, Paris, H. Nicole, 1807, s. 217.

33 A.g.y., s. 219.

olan karşılaştırma ve metafor kullanımıyla sunulur. Sanat, gerçeğe bir değer katmak; gerçeği bir sanat yapıtına dönüştürmek, sanatsal bir nesne gibi onu algılamak, onu estetize etmek gerçeğe bir değer katılması için bir yoldur.

Sanat ve gerçeğin birbirine yaklaştırılmasının temel sonuçlarından birisi öyleyse gerçeğin değerini hissettirmek, günlük yaşama ait nesneye estetik bir değer yüklemektir, bu yolla betimsel yazı olabildiğince şiirsel bir yöne çekilir. Dumas, turistlerin uğrak yeri olan iki yeri, müze ve yıkıntı arasındaki ilişkiyi 'mücevher' metaforuyla dile getirir. "*Mücevherlerin tadını uzun uzun çıkardıktan sonra sıra kutuya geldi.*" "*Kutuyu gördükten sonra sıra mücevherlerde.*"³⁴ Mücevher ile Dumas müzelerde sergilenen değerli eşyalara gönderme yapar, mücevher 'kutusu' ile de bu değerli eşyaların geldikleri antik kentleri anlar. Mücevherciliğin söz dağarından alıntılanan sözcükler müzelerin ve yıkıntılarının (Pompei, Herculaneum) değerini yananamlar. Dumas metaforik bir dile başvurarak gezi anlatısını eğitsel bir işlevle de donatır. Örtük söylemlere başvurarak okura en yararlı gezme biçiminin ne olduğunu, geziye eski kentleri, arkeolojik alanları, yıkıntıları gezerek başlamak, ardından mücevherlerin yer aldığı müzeleri gezmek gerektiğini öğütler. Gautier, mücevherciliğin söz dağarına yine gerçeği metaforik bir kullanımla betimlemek amacıyla başvurur. "*Milano'daki bir kubbeyi lapis-lazuli bir fon üzerine kondurulmuş kocaman bir gümüş kumaşa*"³⁵ benzetir, ardından yaptığı karşılaştırmayı şu biçimde sürdürür: "*değerli taşlar gibi alev saçan, kolye ve bileziklerdeki gibi art arda dizilmiş taneleri antik dönemdeki genç bir kadının boynunu ve kollarını hayranlık verici bir biçimde süsleyecekti.*"³⁶ Karşılaştırması bir meyve satıcısının tezgâhındaki üzüm tanelerine benzer. Goncourt Kardeşler için gerçek bir mücevher olan Pamphili Villası "*Benvenuto Cellini'nin koyu gümüş rengindeki çekmecesinin görünümündedir.*"³⁷ Mücevher motifi ile mücevherciliğin söz dağarından yararlanarak bir bütünü (mücevher) oluşturan parçalar metaforik olarak güzelleştirilir, yazı yoluyla dış dünya, gerçeklik dönüştürülerek bir sanat yapıtı durumuna getirilir. Mücevher, sanat yapıtı imgesiyle yazarlar yazma etkinliğini kendilerince yeni bir yola çekmiş olurlar. Bu türden karşılaştırmalar ve/ya metaforik kullanımlar aracılığıyla dış dünya sanatsal düzlemde yeniden yaratılır. Yazı ve sanat birleştirilerek dış dünya yeni bir görünüme sokulur, yeni bir gerçeklik yaratılır böylelikle. Sanat aracılığıyla gerçeklik 'ölümsüz' kılınır. Théophile Gautier'nin *İtalya*'da yaptığı gibi, Venedik'teki su taşıyıcılarını "*antik heykellere*" benzetmesi ile etten kemikten kişileri yazı yoluyla sanatın alanına sokması, onları kırıptısızlaştırmak, zamanı durdurarak ölümsüzleştirmek anlamına gelir. Gautier'de güzel olan her şeyi sanatın (çoğunlukla resim ve heykel) aracılığına başvurarak ölümsüzleştirmek çabası bir saplantı durumuna gelmiştir gerçekten de, gerçeği sanatın aracılığına başvurarak ölümsüzleştirmek yazı estetiğinin temel bir özelliğidir: "*Donuk göz kapakları görmeden bakıyorlardı, bir heykelin mermer göz kapakları gibi.*" Bir başka

34 Dumas, a.g.y., s. 160, 213.

35 Gautier, *Italia*, s. 52.

36 A.g.y., s. 261.

37 E. et J. De Goncourt, *l'Italie d'hier*, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1894, s. 202.

verde ise şunu okuruz: "*Derilerini bronzlaştıran hava ve güneş güzel bronz mermer heykellerin rengini onlara veriyordu, bedenlerinin biçimi bronz heykeller gibiydi.*"³⁸ Yazar sürekli olarak etten kemikten insanları heykellere ya da mermere benzetir, bu tutumuna hep bağlı kalır, onları böylelikle yazı yoluyla sanatın alanına sokar, onlara imgesel bir ölümsüzlük kazandırır. Fiziksel bozulmanın yarattığı iç sıkıntısını yenmenin biricik yolu sanatın aracılığıyla zamanın akıp geçişine karşı bir yol olur. Resimden başka heykel, mermer, kısacası sanat güzelliği ölümsüzleştirmek, zamanın iç sıkıntısı yaratan akıp geçişini durdurmak için temel bir yol olur. Resme, heykele yapılan karşılaştırmalar gerçekliğin aktarımı sırasında imge dünyasına açılan bir yol olur aynı zamanda. Sonuç olarak, bütün bunlar bize neyi gösterir öyleyse? Betimlemenin arı bir mimesis arayışında olduğu savının bir kuruntudan öteye geçmediğini. Karşılaştırmalar ve metaforik kullanımlar aracılığıyla betimsel yazının gerçeklikten sıklıkla koptuğunu, betimlemelerde aranan gerçekliğin kimi zaman bir yanılısama olarak kaldığını. Gerçeğin arı bir yakalanması arayışında olan betimlemelerde imgesel kullanımlar aracılığıyla asıl gerçeklikten sapıldığını, öznelin alanına girildiğini. Yazı ile resim, genel olarak da sanat arasındaki ilişkinin, göstergelerarası bir çerçevede kalarak, her yolculuk anlatısında gerçeği tamlığı içerisinde aktarabilmek için zorunluluk olduğunu...

38 Gautier, Italia, s. 135.

KAYNAKÇA

- Aktulum, Kubilay, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Kanguru, 2014.
- Barthes, Roland, "L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire" in *Communications*, no 16, *Recherches rhétoriques, Essais*, Editions du Seuil, 1994.
- Curtius, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, Pocket, coll. Agora, 1991.
- Dumas, Alexandre, *Le Corricolo*, Paris, Dolin, 1843.
- Chateaubriand, *Voyages en Italie*, Paris, Ladvocat, 1827.
- Chateaubriand, *Mémoires d'Outres-Tombe*, Paris, E. Et V Penaud frères, 1849.
- De Goncourt, E. Et J., *l'Italie d'hier*, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1894.
- Duras, Marguerite, *Moderato Cantabile*, çev. Bertan Onaran, Can Yayınları, 1998.
- Fournou, Marie, "L'écriture picturale dans les nouvelles de Théophile Gautier. Entre dialogisme et interférence", *Postures*, no 7, 2005.
- Gautier, Théophile, *Voyage en Italie – Italia*, E. Fasquelle, 1905.
- Gautier, Théophile, *Constantinople*, 10/18, Christian Bourgeois, éditeur, Paris, 1991.
- Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- Heffernan, James A. W., "Ekphrasis and Representation", *New Literary History*, vol. 22, no. 2, *Probings: Art, Criticism, Genre*, spring, 1991.
- Labarthe-Postel, Judith, *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Lytard, Jean-François, *Postmodern Durum*, çev. İsmet Berkan, Bilgesu Yayıncılık, 2014.
- Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Paris, H. Nicole, 1807.
- Molinié, Georges, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, Puf, 1989.
- Savard-Corbeil, Mathilde, "L'ekphrasis comme réécriture. Le déplacement de l'image vers le langage chez Yves Klein", *Recherches Culture et histoire dans l'espace roman*, no 20, 2018.
- Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817*, Paris, Delaunay, 1817.
- Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Paris Delaunay, 1826.
- Stendhal, *Promenades dans Rome*, Paris, Delaunay, 1829.
- Vranceanu, Alexandra, "Leo Spitzer: sa définition de l'ekphrasis et son influence sur les méthodes d'analyse comparatiste", *Leo SpitzerLo stile e il metodo Atti del XXXVI Convegno Interuniversitario (Bressanone/*

Innsbruck, 10-13 luglio 2008.

Vranceanu, Alexandra, Quelques aventures de l'"ekphrasis" dans la fiction contemporaine, Editura Universitatii din Bucureşti, 2011.

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN *GARİP* ŞİİRİ HAKKINDA GÖRÜŞLERİ
VE *GARİP* ŞİİRİNİN BENZERİNİ YAZMASI ÜZERİNDE TESPİTLER

AHMET HAMDİ TANPINAR'S OPINIONS ABOUT *GARİP* POEM AND
OBSERVATIONS ON WRITING A SIMILAR POEM TO *GARİP* POEM



Cafer GARİPER

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Dr. Öğr. Üyesi, Süleyman
Demirel Üniversitesi, İnsan
ve Toplum Bilimleri Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Isparta, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-1778-0168

E-mail: gariper@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 07.04.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 18.05.2024

Kaynak Gösterim / Citation:
Gariper, Cafer (2024). "Ahmet
Hamdi Tanpınar'ın *Garip* Şiiri
Hakkında Görüşleri ve *Garip*
Şiirinin Benzerini Yazması
Üzerine Tespitler", Yeni Türk
Edebiyatı Araştırmaları. 16/31,
169-190.

[http://dx.doi.org/10.26517/
ytea.565](http://dx.doi.org/10.26517/ytea.565)

Öz

Ahmet Hamdi Tanpınar, sanat hayatı boyunca saf şiir anlayışına bağlı kalan bir şairdir. Bununla birlikte 1941'de Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat'ın ortaklaşa yayımladıkları *Garip* kitabındaki şiirlerin ilgiyi üzerine toplamasının yarattığı etkiyle *Garip* şiirine benzer metinler yazar. Fakat bu metinleri, ölümünden bir yıl kadar önce 1961'de yayımladığı şiir kitabına almaz. Ölümünden uzun yıllar sonra bu metinler Orhan Veli arşivinde bulunarak *kitap-lık* dergisinde yayımlanır. Mîna Urgan tarafından Orhan Veli'ye gönderildiği belirtilen bu kısa biçim metinlerde şairin *Garip* şiirinin benzerini yazmaya çalıştığı görülür. Ayrıca Tanpınar'ın günlüklerinde *Garip* benzeri iki şiirine daha rastlanır. Şairin *Garip* yolunda ilk denemelerinden on sekiz yıl sonra 1959'da *Garip* benzetmelerine yeniden dönüş yaptığı anlaşılmaktadır. Bu makalede önce Tanpınar'ın *Garip* şiiri karşısındaki tavrı, *Garip* şiiri hakkındaki görüş ve değerlendirmeleri ele alınacaktır. Daha sonra *Garip* şiirine yaptığı benzetmeler değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, *Garip* şiiri, eleştiri, benzerini yazmak.

Abstract

Ahmet Hamdi Tanpınar is a poet who adhered to the pure understanding of poetry throughout his artistic life. However, the poems in the book *Garip*, published jointly by Orhan Veli, Melih Cevdet and Oktay Rifat in 1941, attracted attention. With the influence of this, Tanpınar writes texts similar to the *Garip* poem. However, he did not include these texts in his poetry book, which he published in 1961, about a year before his death. Many years after his death, these texts were found in the Orhan Veli archives and published in *kitap-lık* magazine. In these short-form texts, which are stated to have been sent to Orhan Veli by Mîna Urgan, it is seen that the poet tried to write something similar to the *Garip* poem. Two more poems similar to *Garip* can be found in Tanpınar's diaries. It is understood that the poet returned to *Garip* metaphors in 1959, eighteen years after his first attempts on the *Garip* path. In this article, Tanpınar's attitude towards the *Garip* poem, his views and evaluations about the *Garip* poem will be discussed first. Later, his analogies to the *Garip* poem will be evaluated.

Keywords: Ahmet Hamdi Tanpınar, *Garip* poem, criticism, writing similar

Extended Summary

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), one of the 20th century poets and writers, has an important place in Turkish literature. He is interested in the literary approaches that emerged before him as well as the literary tendencies that emerged after him. Tanpınar, who creates a poem around the pure understanding of poetry, is sensitive to the modern and modernist understandings developing in the world. *Garip* poetry also attracted the attention of the generations that came after him. He appears to have a dual attitude towards the *Garip* movement, consisting of Melih Cevdet, Oktay Rifat and Orhan Veli. For some reasons, he does not like the works of *Garip* members who popularized free poetry in Turkish literature. But on the other hand, he chooses to imitate *Garip*'s poem and write something similar. In this article, we will focus on *Garip*-like texts published in *kitap-lık* magazine and diaries fifty-two years after Tanpınar's death, we will try to trace similar ones among his works within the framework of intertextuality, and we will try to develop opinions on the background and psychodynamics of why he chose to write a similar poem to *Garip*.

Tanpınar has an important place with his literary history, criticism, stories and novels as well as poetry. He prioritizes poetry among his writing activities and gives it special importance. He is a remarkable poet with a poetic view and critical writings on the art of poetry. Tanpınar, who sometimes talks about not being understood properly and being late, seems to not compromise on his pure understanding of poetry. However, when the poetry book *Garip*, consisting of poems by Orhan Veli, Melih Cevdet and Oktay Rifat, was published in 1941 and attracted attention, he wrote similar texts by imitating *Garip* poetry. These texts, which were not included in the poetry book and did not appear in any publication during his lifetime, consist of his effort to write something similar to the *Garip* poem, especially the Orhan Veli poem. Considering that the members of *Garip* are trying to destroy, including Tanpınar, artistic poetry, pure poetry and to make a radical change in the understanding of poetry that they has come down to them, it becomes interesting that Tanpınar wrote a similar poem to *Garip*. Because, like some poets of the period, Tanpınar also criticizes *Garip* poetry from time to time.

While Orhan Veli, Melih Cevdet and Oktay Rifat wanted to destroy the tradition in Turkish poetry, they declared war on the understanding of poetry that came to them, especially the understanding of pure poetry, one of the prominent trends of the period, that is, the canon represented by Ahmet Hâşim and Yahya Kemal. Within the pure understanding of poetry that Orhan Veli and his friends fought against, it is necessary to include the works of his youth and the understanding of poetry and works of poets such as Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Muhip Dıranas, Necip Fazıl Kısakürek, Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Hamdi Tanpınar. The first works of the *Garip* movement, which wanted to make radical innovations

in Turkish literature, appeared in magazines as far back as 1937-1938. *Garip's* poem attracting attention goes back further, to the publication of Orhan Veli's poem "Kitabe-i Seng-i Mezar" in the *Insan* magazine dated October 5, 1938, and the discussions surrounding it. The discussions and polemics that arose upon the publication of this poem paved the way for the writing of Orhan Veli's poetic article, which would later be included in the book jointly published by the three poets with the title "Garip". The poetic article titled "Garip" placed at the beginning of the book and the poems collected in the book are in the nature of a rebellion against the Turkish poetry that existed until that day. *Garip* members object to artistic pronunciation, meter, rhyme, harmony, figures of speech, and the inclusion of another art such as painting and music in poetry. They declare war on all poetry traditions, especially pure poetry, until it comes to them, and they want to destroy it. The publication of *Garip's* poem in book form caused criticism to focus on it. There are criticisms about *Garip's* poem. One of the writers and poets who criticized *Garip* poetry is Tanpınar. The fact that Tanpınar writes texts similar to *Garip* does not mean that he likes *Garip* poetry. It seems like he wants to show that such texts can be written easily. The fact that he did not include the texts he wrote in the poetry book he published about a year before his death shows that he did not take the texts written seriously out of boredom. The fact that he wrote a similar poem to *Garip* in the years close to his death also means that he could not break away from *Garip* poetry. These texts, which he turned into a kind of entertainment and game, also show that he was experiencing a psychological dilemma. The fact that *Garip* poem became famous despite all its simplicity expresses the pain of Tanpınar's own art not becoming widespread and not being famous.

Giriş

Türk edebiyatında Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), edebiyat tarihçiliği, eleştirileri, hikâye ve romanları yanında şiir sanatıyla önemli bir yere sahiptir. O, kalem faaliyetleri içerisinde şiiri öne alır, ona özel bir önem verir. Şiir sanatı üzerine eleştirel yazıları ile poetik görüşü de olan dikkate değer bir şairdir. Zaman zaman gereğince anlaşılmadığından, geç kaldığından söz eden Tanpınar, bağlı olduğu saf şiir anlayışından taviz vermez görünür. Fakat 1941'de Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat'ın şiirlerinden oluşan *Garip* adlı şiir kitabı yayımlanıp dikkatleri üzerine toplayınca *Garip* şiirine benzer metinler yazar. Şiir kitabına girmeyen, sağlığında herhangi bir yayın organında da görünmeyen bu metinler, onun *Garip* şiirinin, özellikle de Orhan Veli şiirinin benzerini yazmak/benzerini yapmak uğraşından oluşur. *Garip* mensuplarının, geleneğe bağlı şiir anlayışları yanında Tanpınar'ın da içinde yer aldığı şairane şiiri, saf şiiri yıkmak, kendilerine kadar gelen şiir anlayışında köklü bir değişiklik yapmak için uğraş verdiği düşünülürse, Tanpınar'ın *Garip* şiirinin benzerini yazması ilgi çekici hâle gelir. Çünkü dönemin kimi şairleri gibi zaman zaman *Garip* şiirini Tanpınar

da eleştirir. Bu makalede Tanpınar'ın ölümünden elli iki yıl sonra *kitaplık* dergisinde yayımlanan *Garip* benzeri metinler üzerinde durulacak, şairin kalem ürünleri arasında metinlerarasılık çerçevesinde benzerlerinin izinin sürülmesi çabasında olunacak, onun niçin *Garip* şiirinin benzerini yazmak yoluna gittiğinin arka planı ve psikodinamiği üzerinde görüşler geliştirilmeye çalışılacaktır.

Orhan Veli Kanık (1914-1950), Oktay Rifat Horozcu (1914-1988) ve Melih Cevdet Anday (1915-2002), Türk şiirinde geleneği yıkmak isterken kendilerine kadar gelen şiir anlayışlarına, özellikle de dönemin öne çıkan yönelimlerinden saf şiir anlayışına yani daha çok Ahmet Hâşim ile Yahya Kemal'in temsil ettiği kanona savaş açarlar. Orhan Veli'nin ve arkadaşlarının savaş açtığı saf şiir anlayışı içerisinde gençlik yıllarının kalem ürünleriyle Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Muhip Dıranas, Necip Fazıl Kısakürek, Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi şairlerin şiir anlayışlarını ve kalem ürünlerini de saymak gerekir.

Türk edebiyatında köklü yenilik yapmak isteyen *Garip* mensuplarının ilk kalem ürünlerinin dergilerde görünmesi 1937-1938'e kadar iner (Sazyek 35-36). *Garip* şiirinin dikkatleri üzerinde toplaması ise Orhan Veli'nin 5 Ekim 1938 tarihli İnsan dergisinde "Kitabe-i Seng-i Mezar" şiirinin yayımlanması ve etrafındaki tartışmalara dayanır. Bu şiirin yayımlanması üzerine ortaya çıkan tartışmalar ve polemikler daha sonra üç şairin ortaklaşa çıkaracakları kitaba "*Garip*" başlığıyla girecek olan Orhan Veli'nin poetik yazısının yazılmasına zemin hazırlar. "*Garip*" başlığını taşıyan bir yazıyla Melih Cevdet, Oktay Rifat ve Orhan Veli'den seçilmiş şiirlerin yer aldığı 1941'de yayımlanan *Garip* kitabı, yeni şiir anlayışına bağlı kalem ürünlerinin toplu olarak okuyucunun karşısına çıkmasını sağlar. Kitabın başına konan "*Garip*" başlıklı poetik yazı ve kitapta toplanan şiirler, o güne kadar gelen Türk şiirine başkaldırı mahiyetindedir. *Garip* mensupları, başta sanatkârane söyleyiş olmak üzere ölçüye, kafiye, ahenge, söz sanatlarına, şiirde resim ve müzik gibi bir başka sanatın yer almasına karşı çıkarlar. Alelade, konuşma diliyle şiir dilinin arasındaki farkı ortadan kaldıran, sıradan bir şiir dili kurmak isterler. Ahmet Hâşim şiiri (saf şiir) başta olmak üzere kendilerine gelinceye kadar bütün şiir geleneğine savaş açar, onu yıkmak düşüncesiyle hareket ederler.

Bu ve benzer argümanlarla ortaya çıkan *Garip* şiiri, kısa sürede ilgiyi üzerine toplar. Hakkında olumlu ve olumsuz görüşler ileri sürülür. Kimi şairler *Garip* etkisinde şiirler yazarlar. *Garip* kuşağından Orhan Murat Arıburnu, Fethi Giray, Metin Eloğlu, Talip Apaydın, Nahit Ulvi Akgün, Halim Şefik Güzelson, Rüştü Onur, Muzaffer Tayyip Uslu gibi adlar bunlar arasında sayılabilir (Sazyek 318).

Buna karşılık *Garip* şiirine taraftar olmayan, ona karşı cephe alan şair ve yazarlar da bulunmaktadır. Başta saf şiir anlayışına bağlı şairler olmak üzere dönemin edebiyat dünyası yer yer *Garip* şiiri üzerinde değerlendirmelere, eleştirilere ve polemiklere yönelir. *Garip* şiirine cephe alan, onu çeşitli yönleriyle eleştiren yazar ve şairlerden biri de Ahmet Hamdi Tanpınar'dır.

1. Tanpınar'ın Dünyasında Orhan Veli ve *Garip* Şiiri

Garip şiirinin ortaya çıktığı yıllardan yaklaşık yirmi yıl önce saf şiir anlayışı çevresinde şiirler ortaya koymaya başlayan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Garip* hareketi karşısındaki tavrını onun makale, deneme, röportaj ve günlüklerinden hareketle belirlemek mümkündür. Tanpınar'ın, saf şiir anlayışını sürdüren dönemin diğer şairleri gibi, *Garip* şiirine eleştirel bir bakış getirdiği söylenebilir. Bunda bağlı olduğu estetik anlayışın rolü büyüktür. Bununla birlikte *Garip* kitabının yayımlandığı yıl olan 1941 itibarıyla Tanpınar'ın artık kırk yaşında, estetiğini kurmuş bir şair olmasının da etkili olduğu düşünülebilir.

Tanpınar'ın *Garip* şiiri hakkındaki değerlendirmelerine çeşitli yazılarında tesadüf edilir. Fakat onun başlı başına *Garip* şiiri için yazdığı bir yazıya rastlanmamaktadır. Çeşitli makalelerinde, denemelerinde, mektuplarında, röportajlarında ve günlüklerinde *Garip* şiiri üzerinde kimi değini, değerlendirme ve eleştirileri yer almaktadır. Bu tür değini, değerlendirme ve eleştirilerinde *Garip* şiirinin poetik ve estetik dünyasıyla birlikte uyandırdığı ilgi üzerinde durma ihtiyacı duyar. Yer yer *Garip* şiiriyle karşılaştırdığı kendi şiirinin gereğince ilgi uyandırmamış olmasının üzüntüsünü yaşar. Bu noktada bir kriz yaşadığı anlaşılan şair, kendi şiirinin yeterince ilgi görmediği düşüncesini taşır. *Garip* şiirinin bütün basitliğine rağmen edebiyat dünyasında okunuyor ve tartışılıyor olmasının arka planı üzerinde durmayı yeğler. Fakat kendi şiirinin *Garip* şiiri gibi bir yankı uyandırmamış olmasının sebepleri üzerinde gereğince durma ihtiyacı duymaz. Karşılaştırmaları yakınmaktan pek öteye geçmez.

O, Ekim 1958 tarihli *Yelken* dergisinde "Edebiyatımızda Duraklama mı Var?" adıyla çıkan bir röportajında Orhan Veli şiiri için şunları söyler:

Orhan Veli'den beri bir çeşit yârenlik, şiirin büyük üslup işi olduğunu bize unutturdu. Hülâsa biraz da iyi niyetlerimize bu sanatı feda ettik. Asıl hazin olanı, çok dikkate değer istidatların bile parçalı kalmasıdır. Sanki sekiz asırlık mani yetişmezmiş gibi Japon'ların üç mısralık şiirine bile heves ettik (*Yaşadığım Gibi*: 320).

Bu eleştirel bakışta onun *Garip* şiirini beğenmediği açıkça kendini belli eder. Daha ileri giderek "bu sanatı feda ettik" demesine bakılırsa Türk şiirinin dikkate değer bir düşüş yaşadığı, değer yitimine uğradığı düşüncesinde olduğu ortaya çıkar. Onun *Garip* şiirini beğenmemesindeki temel sebeplerden biri, *Garip*/Orhan Veli şiirinin "bir çeşit yârenlik" özelliği taşıması, şiirin "büyük üslup işi olduğunu unutturması"dır. Tanpınar, *Edebiyat Dersleri*'nde *Garip* şiirinden söz ederken "yârenlik" kelimesinin yerine bu defa "yârenlik" kelimesiyle yakın anlamlı "şaka" kelimesini kullanır. "Bugün iki türlü edebiyat var" dedikten sonra "İlşin şaka tarafında olanlar: Orhan Veli" (2002: 214) şeklinde tespitite bulunur.¹

Garip şiirini beğenmemesinin bir başka sebebi ise onun bakışıyla yetenekli

¹ Tanpınar'ın bu tespitini, aradan geçen uzun yıllar sonra Melih Cevdet'in Celal Üster'e verdiği bir söyleşide *Garip* döneminde yazdıkları şiir için "biz şaka ediyorduk" (2002: 5) demesi doğrular.

şairlerin parçalı kalmasıdır. "Sanki sekiz asırlık mani yetişmezmiş gibi Japon'ların üç mısralık şiirine bile heves ettik" derken de kapalı olarak *Garip* mensuplarının Japon şiirindeki haikudan yararlanmasına gönderme yapar. *Edebiyat Dersleri*'nde Tanpınar'ın parçalı kalmaktan ne kastettiği açıklık kazanmaz. Devam eden kısımda Japonların on yedi heceden oluşan üç dizelik haikusuna gönderme yapmasına bakılırsa kısa biçim metinleri, parça yazıyı kastettiği çıkarılabilir. Anlık kavrayış, bir durumu işaret etme üzerine oturan bu yalın, özlü ve kısa biçim metinlere *Garip* şiirinden önce de rastlanır. Ayrıca daha önce Ahmet Hâşim'in de yararlandığı haiku ile halk şiirinin manisi arasında dikkate değer fark vardır. Onun muhafazakâr bir tutumla getirdiği eleştirinin, *Garip* hareketiyle Türk şiirinin fazla savrulduğu düşüncesi üzerinde toplandığı görüşünde olduğu sonucunu çıkarmak mümkündür.

Tanpınar'ın *Garip* mensupları arasında ortaokuldan öğrencisi olan Orhan Veli'ye (*Yaşadığım Gibi*, 416; 1992: 447-448; 1992: 115-116) ayrıcalıklı bir yer verdiği görülür. 1959'da yayımlanan "Türk Edebiyatında Cereyanlar" makalesinin "Orhan Veli ve Yeni Populisme" alt başlığı altında *Garip*'in ortaya çıkışına kısaca değindikten sonra ağırlıklı olarak Orhan Veli şiirini değerlendirir. Bu makalede onun Yahya Kemal'den sonra en geniş yeri Orhan Veli'ye ayırmış olması dikkat çeker (1992: 115-116). Bu tutumunun *Garip* mensuplarının Türk şiirine getirdiği köklü yeniliği değerlendirmek istemesi yanında *Garip*/Orhan Veli şiirine karşı olan ilgisini gösterdiği anlamını çıkarmak güç değildir.

Şiirde popülizmin asıl temsilcisi olarak gördüğü Orhan Veli'nin Süleyman Efendi tipini, "her türlü idealizmin ve değer hiyerarşinin dışında ilk doğmuş insan yahut bilinmeyen ameliyelerden geçmiş ve transcendantal'le her türlü alâkasını kesmiş bir mahlûk gibi sadece var olmakla yetinir" (1992, 115) şeklinde değerlendirir. "1940'tan sonra yetişenlerin nesrinde ve şiirinde en çok rastlanan şeylerden biri de bu alibi (asıl benliğin yokluğu) olacaktır" (1992, 216) diyen Tanpınar, Orhan Veli'de bu insan tipinin çeşitlendiğine dikkat çeker. Santimentalizmini şehirli türkülerinde trajedisiyle yakaladığı fikrini taşır. Türkülerde sürdürdüğünü düşündüğü bu tipin "fazla şakada kalması"nı ve "safderunluğu hemen hemen tek vasıta gibi kullanması"nı eleştirir. Onun şiirinin serbest yazmayı yaymasına, basit insanı şiire taşımasına temas ettikten sonra Orhan Veli şiirindeki alay ve hicve vurgu yapar. "İstanbul Türküsü"nde ferdi hayatını bu metne söylettiğini ifade eder. "İstanbul'u Dinliyorum"u şiir sanatı bakımından beğendiği anlaşılır (1992, 116). Ona göre *Garip* mensuplarının yaptığı "edebiyatımızı şâirane modalardan kurtarmak ve bir de dilimizi ilk aruz denemelerinden itibaren Türk şiirinin hâkim vasfı görünen müzikaliteyi sarsmak olmuştur" (1992, 115). Yazısında küçük bir yer ayırdığı Melih Cevdet'le Oktay Rifat'ın şiirinin Orhan Veli şiiriyle olan benzerliğine vurgu yapar. Orhan Veli'deki alay ve hiciv "bu iki şairde daha keskin ve realizm daha kuvvetlidir" (1992: 116) yargısında bulunur. Fakat bu iki şair üzerinde bakışını fazla genişletmez.

1.1. Orhan Veli'nin Tanpınar Şiirine Bakışı

Orhan Veli'nin Tanpınar şiirine yönelik açık bir eleştirisine rastlanmamaktadır. Fakat doğrudan olmasa bile poetik görüşleri ve şiiriyle Orhan Veli'nin ve diğer Garip mensuplarının kendilerine gelinceye kadarki Türk şiirine, bu arada özellikle saf şiir anlayışına, karşı olduğu çıkarımında bulunmak güç değildir. Daha önce de ifade edildiği gibi saf şiir anlayışı çerçevesinde değerlendirilebilecek olan Tanpınar'ın şiiri, Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal'in şiiriyle birlikte *Garip* tarafından olumsuzlanan şiir anlayışı dairesinde yer alır. Nitekim *Garip* "Önsöz"ünde Orhan Veli, sanatların tedahülüne taraftar olmadığını söylerken Ahmet Hâşim'in adını anma ihtiyacı duyar (1941: 9). Şairane söyleyişi eleştirir ve yıkılmasının gerekliliği üzerinde durur (1941: 15). Onun şiirde karşı çıktığı ölçüden, kafiyeye, ahenkten söz sanatlarına, mısraçı şiirden şiirde bütüncüllüğe kadar şiirde görülebilecek öğelerin büyük çoğunluğu saf/öz şiirde bulunmaktadır. Bütün bunlar, Orhan Veli'nin yıkmak istediği şiir anlayışının ve yöneliminin merkezinde Tanpınar'ın da içinde olduğu saf/öz şiirin önemli bir yer tuttuğunu gösterir.

Bununla birlikte Orhan Veli'nin 1947'de yayımlanan *Yenisi* adlı kitabında yer alan "Denizi Özleyenler İçin" şiirinde Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" şiirinden gelen bir etkiden söz etmek, her iki şiir arasında metinlerarasılık kurmak mümkündür. Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" şiirinde yer alan,

Ovanın yeşili göğün mavisi

Ve mimarîlerin en ilâhisi (Tanpınar, 1976: 51)

ile Orhan Veli'nin "Denizi Özleyenler İçin" şiirinin

Suların yeşili, göklerin mavisi,

Lâpinaların en hârelişi... (*Yenisi*: 18)

dizeleri arasında metinlerarasılıktan söz edilebilir. Yer yer *Garip* estetiğinden uzaklaşmaya başladığı dönemin ürünü olan bu şiirle Orhan Veli'nin Tanpınar'ın şiiriyle eğlenmek için yazdığı ileri sürülür. Cemal Süreya, "Orhan Veli'nin Yanlışı" başlıklı yazısında onun "Denizi Özleyenler İçin" şiirinde Tanpınar'ı alaya aldığını söyler. Söz konusu şiirde geçen

Lâpinaların en hârelişi... (*Yenisi*: 18)

dizesinin Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" şiirinden hatalı aktarılan,

Minarelerin en ilâhisi²

dizesiyle eğlenmek için yazıldığını (1976; 137) iddia eder. Fakat Orhan Veli'nin bu dizesi her ne kadar Tanpınar'ın söz konusu dizesinin müzikal dalgalanışını anırtırsa da içinde *eğlenmeyi*, *alay*ı barındırdığı yargısına varmak güçtür. Orhan Veli'nin "Denizi Özleyenler İçin" şiiri, onun *eğlenme* (yergi, alay, hiciv) dışında yazdığı metinlerden biri olarak değerlendirilmeye müsaittir.

² Cemal Süreya'nın bir kelimesini eksik, bir kelimesini de hatalı aktardığı bu dizinin doğru şekli şöyledir: "Ve mimarîlerin en ilâhisi" (Tanpınar, 1976: 51).

1.2. Tanpınar'da İlgi Görmemişlik Duygusu ve *Garip/Orhan Veli* Şiiri

Tanpınar'ın *Garip/Orhan Veli* şiirinin benzerini yazmasının, zaman zaman eleştiri getirmesinin yanında içinde Orhan Veli'nin de bulunduğu kimi şairleri ve onların şöhretlerini kendisi için probleme dönüştürdüğü de görülür. Ölümünden yaklaşık sekiz ay önce, "1 Haziran [1961]" tarihli günlüğünde kendi şiirini değerlendirirken Faruk Nafiz ile Cahit Sıtkı'nın yanında Orhan Veli'nin adını anarak şunları yazar:

Daima derinleştim. Sıfırdan başlamış gibiydim. Bu sıfır Yahya Kemal ve Haşim hariç Türk şiirinin değer seviyesiydi. Eğer burada genişlemeye razı olsaydım benim de hiç olmazsa Faruk [Nafiz Çamlıbel] kadar bir şöhretim olurdu. Biraz kaysaydım Orhan [Veli Kanık] ve Cahit'ten [Sıtkı Tarancı] fazla sevilen sanatçı olurdu (Tanpınar, 2018: 290).

Bu cümleler Tanpınar'ın *Garip/Orhan Veli* şiiri dâhil olmak üzere döneminin şiiri ve şairleri karşısında kendi yerini belirleme çabasını gösterir. O, ortaya koymuş olduğu şiirin niteliğinden değil, ilgisizlikten, şöhret olamamaktan, sevilmemekten hoşnutsuz görünmektedir. Bu da Tanpınar'ın Orhan Veli (*Garip*) şiiri karşısında bir komplekse sürüklenmesine yol açar. Onun Orhan Veli (*Garip*) şiirinin benzerini yazma çabasını bir yanıyla iç dünyasında durmadan derinleşen bu kompleksle açıklamak mümkün görünmektedir.

Tanpınar, yakınlıkla kendi şiiriyle *Garip* şiiri arasında karşılaştırmaya gittiği yazılarında asıl sebepler üzerinde durmaktan uzak görünür. Onun anlamak istemediği kimi durumlardan söz etmek gerekir. Bunlar, saf şiir anlayışının II. Meşrutiyet yıllarından itibaren yaklaşık otuz yıldır Türk edebiyatında başlıca yönelimlerden biri olması, kanıksanması, bu sebeple yeni çıkan bir hareketin (*Garip*) ilgi odağına dönüşmesidir. Ayrıca *Garip* hareketi, gerek poetik görüşüyle, gerekse adına uygun şekilde dönemi için alışılmadık, ilginç bir şiir getirmesiyle ilgiyi üzerinde toplar. Bu ilgi, beğenin yanında karşı çıkışı da bünyesinde barındırır. Bir başka sebep, saf şiir anlayışı çerçevesinde Tanpınar'ın şiirinin seçkin bir şiir olması, birikim sahibi okuyuculara seslenmesidir. Bunun tersine *Garip* şiiri, popülist tavrıyla alelâde insanı şiirine taşıdığı gibi orta düzeyde öğrenim görmüş geniş insan kitesinin okuyabileceği bir metin inşa etmenin peşindedir. Muhtemelen bu ayrıntıların ayırıcılığı olan Tanpınar, bütün bunları görmezden gelir.

1.3. Tanpınar'ın Şiirinde Orhan Veli/*Garip* Etkisi

Garip şiirine uzun zaman eleştirel dikkatle yaklaşan, onda bulunduğu eksik ve hataları gösteren Tanpınar'ın şiirinde *Garip*'ten gelen etkiden söz etmek mümkündür. İlk bakışta bir paradoks gibi görünen bu durum, bir tarafıyla da dünya şiirindeki değişimle ilgilidir. Modernist akımlarla 19. yüzyılın sonlarından itibaren dünya şiiri önemli bir değişim içerisine girer. Bu değişim, 20. yüzyılın başlarında hız kazanır. Serbest şiir yaygınlaşır. *Garip* şiiri, söz konusu modernist akımların bir

sonucudur. Saf şiir anlayışında ve hece ölçüsünde yaklaşık otuz yıl direnen Tanpınar, *Garip* hareketiyle serbest şiirin yaygınlık kazanması üzerine serbest şiire geçme ihtiyacı duyar. Nitekim Mehmet Kaplan, dolaylı yoldan da olsa onun 1949'dan itibaren serbest şiire yönelmesini Orhan Veli/*Garip* etkisiyle ilişkilendirir:

1940-1950 yılları arasında hece vezni ile pek çok şiir yazılmıştır. Başarılı eserlerini 1940-1950 arasında veren Orhan Veli nesli hece şiirini mağlup etmiş ve Türk edebiyatına serbest şiiri hakim kılmıştır. Tanpınar gibi, hece şiirinin en güzel ve mükemmel eserlerini veren usta bir şâirin serbest tarzda şiirler yazması bu mağlubiyeti gösteren en kuvvetli delillerden birisidir (Kaplan 162).

Garip hareketi üzerinde geniş bir araştırma yapan Hakan Sazyek ise Tanpınar'ın 1949-1953 yılları arasında serbest tarzda yazılmış sekiz şiirinin bulunduğunu belirtir. Sazyek'in de ifade ettiği gibi bu şiirlerde Tanpınar, haceden ayrılmasına rağmen kafiyeyi sürdürür. Sazyek, onun "Son Yağma" ile "Başımızın Üstünde Bir Bulutun" adlı şiirleri "dize sayısı bakımından kırklı yıllarda yaygınlaşan 'kısa şiir' anlayışının etkisinde kabul edilebilir" dedikten sonra "[a]yrıca Tanpınar gibi sözcük seçme işlemine büyük özen gösteren, dolayısıyla konuşma dilinin öğelerine pek fazla yer vermeyen bir şairin, ikinci şiirde günlük dilin sınırları içinde kalan bir sözcük öbeğini kullanmış olması da bu bağlamda dikkati çeken bir husustur" (1999: 287) cümlesini ekler. Tanpınar'ın "Başımızın Üstünde Bir Bulutun" şiirini aktararak *Garip* etkisini belirginleştirmek için koyu yazarak dördüncü dizeye vurgu yapar (1999: 287):

Başımızın üstünde bir bulutun
Güneşe asılmış gölgesi,
Uzakta toz halinde dağılan

Yoğurtçu sesi,

Gün bitmeden başladı içimizde
Yarınsız insanların gecesi (1976: 83)

Tanpınar şiiri üzerinde Orhan Veli/*Garip* şiirinin kuvvetli etkisinden söz edilemez. Mehmet Kaplan da Hakan Sazyek de bu konuda temkinli davranır. Bununla birlikte Tanpınar şiirinde Orhan Veli/*Garip* şiirinden, 1940 kuşağından gelen sınırlı bir etkiden söz etmek mümkündür. Bu etkinin izi, onun serbest şiire yönelmesinden bir iki şiirinde halkın hayatına doğru şiirini açmasına kadar sürülebilir. Onun söz konusu şiirlerinde, Orhan Veli'nin karşı olduğu şairane söyleyişin yerini de basitlik, sıradanlık alır. Fakat şair, bu basitlikte ve sıradanlıkta ısrar etmez. Şairane söyleyişi daha sonraki şiirlerinde sürdürür. Bu da onun kısa zaman diliminde/dilimlerinde *Garip* şiiriyle olan ilişkisini, etki alanını gösterir. Fakat bu geçici etki bir süre sonra kaybolur. Şair, uzun yıllardır peşinde olduğu estetiğin gelişmiş örneklerini serbest şiir anlayışı çerçevesinde vermeyi sürdürür.

2. Metinlerarasılık, Benzeriniyazmak ve Tanpınar'ın *Garip*/Orhan Veli Benzetmeleri

Tanpınar'ın, *Garip* kitabının yayımlanması üzerine *Garip* şiirine benzeterek yazdığı metinler, metinlerarasılık ve onun alt dalı olan benzeriniyazmak çerçevesinde değerlendirilebilir. Metinlerarasılık, bir metnin kendinden önce yazılan metinlerle olan ilişkiler ağını gösterir. Bu anlayışa göre bir metin hep kendinden önce yazılmış metinlerden beslenir. Çünkü bir metin önceki metinlerden bağımsız değildir. Bu konuda Kubilây Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* adlı çalışmasında,

(...) ister çağdaş ister eski, ister klasik metinler söz konusu olsun, metinlerarasılığın her yazı kılıfına özgü değişmez bir özellik olduğunu, hiçbir metnin daha önce yazılmış başka metinlerden bağımsız olarak yazılamayacağını, açık ya da kapalı bir biçimde her metnin daha önce yazılmış metinlerden izler taşıdığını, önceki metinleri anımsattığını (1999, 19)

ifade eder.

Metinlerarası ilişkiler çerçevesinde bir yöntem olarak kullanılan benzeriniyazmak ise bir metni model olarak alıp onun bir benzeriniyazmak, ona öykünmek anlamına gelir. Edebiyatta benzeriniyazmak şöyle tarif edilebilir:

Bir yazarın biçiminin, bir yapıtının içeriğinin bir başkasınca yeni bir metin içerisinde taklit edilmesi işlemi olan öykünmede taklit işlemi özgün metne bağlı kalınarak yapılabileceği gibi, örtük bir taklit işlemi biçiminde de gerçekleştirilebilmektedir. Bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşen öykünme yalnızca biçimsel bir taklitle sınırlandırılmamalıdır, bir metnin özgün içeriği, izleği de taklit edilebilir. Yazar bu yolla aynı biçimde başka bir metni, aynı düzgüyle kopyalayarak yeni bir yapıt üretir (Aktulum, 2011: 343).

Benzeriniyazmada yazar, öykünme ve yansılama gibi yazma tekniklerine başvurur. Öykünmede bir metnin biçimi taklit edilir (Aktulum, 2011: 342). Yansılama ise içerik taklidi yapılıdır (Aktulum, 2011: 342).

Biryazarın biçiminin, bir yapıtının içeriğinin bir başkasınca yeni bir metin içerisinde taklit edilmesi işlemi olan öykünmede taklit işlemi özgün metne bağlı kalınarak yapılabileceği gibi, örtük bir taklit işlemi biçiminde de gerçekleştirilebilmektedir. Bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşen öykünme yalnızca biçimsel bir taklitle sınırlandırılmamalıdır, bir metnin özgün içeriği, izleği de taklit edilebilir. Yazar bu yolla aynı biçimde başka bir metni, aynı düzgüyle kopyalayarak yeni bir yapıt üretir (Aktulum, 2011: 343)

Aktulum'un ifadesiyle yazarlar değişik gerekçelerle öykünmeye başvururlar: "Bir başka yazara saygıyı bildirmek yanında onu eleştirmek, yermek, alaya almak, yeni (sahte) bir yapıt ortaya koymak ya da Proust'un yaptığı gibi, kendi biçimini yaratmak amacıyla ötekinin yapıtından yola çıkmak, onu taklit etmek yoluna gidilir" (Aktulum, 2011: 343).

Tanpınar'ın *Garip* şiirinin benzeriniyazması, ona öykünmesi veya bir başka

söyleyişle *Garip* benzetmelerinden sekizi, *kitap-lık* dergisinin Mart-Nisan 2014 tarihli 172. sayısında dosya hâlinde yayımlanır. Bu metinlere *kitap-lık*'tan aktarılarak Haluk Oral'ın 2015'te Yapı Kredi Yayınları arasında baskısı yapılan *Bir Roman Kahramanı Orhan Veli* kitabında da yer verilir (2016: 25-26). Oral, *kitap-lık*'tan aktardığı Tanpınar'ın benzetmelerinin altına "Tanpınar'ın üniversite hocalığı sırasında Orhan Veli şiirine nazire olarak karaladığı bu şiirlerin hikâyesi *Kitap-lık* dergisinde yayımlanmıştı" notunu düşer (2016: 25).

"MY" imzasıyla *kitap-lık* dergisinde yer alan sunuş yazısına göre Tanpınar, büyük ihtimalle *Garip* kitabının yayımlandığı yıl olan 1941'de *Garip* benzetmelerini yazar. O yıllarda fakültede asistan olan Mîna Urgan (1915-2000) tarafından Orhan Veli'ye gönderilen metinler, Orhan Veli arşivindeki yerini alır. Dergide, söz konusu metinlerin Orhan Veli arşivinden onun kardeşi Fûruzan aracılığıyla alındığı belirtilmektedir (*kitap-lık*, 2014: 7). Metinlerin eski harfli el yazısı orijinaline de yer verilen dosyada ayrıca, bir süre Tanpınar'ın asistanlığını yapan Turan Alptekin'in, *Garip* tarzı metinlerin yer aldığı kâğıtlardaki el yazısının Tanpınar'a ait olduğunu belirten mektubu da aktarılmaktadır. Tanpınar'ın *Garip* benzetmeleri *Garip* kitabının yayımlandığı yıllara sınırlı kalmaz. Onun *Garip* benzetmelerine uzun yıllar sonra yeniden döndüğü görülmektedir. Hastanede yattığı sırada 1959'da tuttuğu günlüklerinde *Garip* benzeri iki metne daha rastlanır.

Tanpınar'ın *kitap-lık* dergisinde çıkan öykünmelerini Orhan Veli'ye gönderen Mîna Urgan'ın ona hitaben yazdığı not/mektup şu şekildedir:

Geçenlerde Ahmet Hamdi'ye ilham geldi bu şiirleri ve diğer birçok şiirler yazdı. Artık size taş çıkarmaya karar vermiş. İki gündür durmadan böyle şiir yazıyor. Sana bir kaç numune gönderiyorum. (Söz aramızda ciddi olarak yazdıklarından iyidir.) Sakın alay olsun diye bastırmayın. Ahmet Hamdi ayrıca size selamlar gönderiyor. Geçen gün bir imtihanda beraber mümeyizdik. Boyuna şiir yazdı. Bir tanesinde Almanların ta oralardan kalkıp buraya geleceklerini söylüyor: 'Haydi, yüreklerinde merhamet yok, ayaklarında nasır da mı yok?' diyor (2014: 7).

Mîna Urgan'ın Tanpınar'ın *Garip* tarzı "İlki gündür durmadan böyle şiir" yazdığını söylemesine bakılırsa Orhan Veli arşivinden çıkan bu küçük metinlerden başka metinlerin de olması gerektiği düşüncesi doğar. Büyük ihtimalle çalاکalem yazılan bu metinler, yayımlanmadığı ve korunmadığı için ortadan kalkmış olmalıdır. Bununla birlikte Tanpınar'ın yayımlanmış eserlerinin, mektuplarının, ders notlarının ve arşivinin de bu dikkatle gözden geçirilmesine ihtiyaç vardır. Nitekim yapılan taramada Tanpınar'ın günlüklerinde Orhan Veli/*Garip* şiirine benzeyen iki metne daha rastlanmaktadır.

Tanpınar'ın *Garip* benzetmelerine uzun aradan sonra günlüklerinde de rastlanması ilgi çekicidir. Nisan 1959'da hastanede tuttuğu günlüklerinde "Bayramın ikinci günü. Adalet'lerde uçurtma için" dedikten sonra şu metne yer verir:

Bu uçurtma kırmızı ve mavi

Akan yıldız cinsinde
 Sanma fezaya gider,
 Bu balkonda toplanmış
 Birkaç kişinin hasretidir
 Geçmiş zamana gider (Tanpınar, 2018: 157).

Hemen altında ise "Orhan Veli Tazında 'Ölü'" dedikten sonra,

Hiçbir bahar ona bu kadar çiçek getirilmedi!
 Ling san fori'ye bu kadar çok
 Hiçbir bahar çiçek getirilmedi.
 Yazık ki Ling san fori daha ince kokuların
 Dünyasındaydı artık (Tanpınar, 2018: 157)

dizelerinin yer aldığı metni kaydeder. Arkasından da "[b]u tarzda bir şey ile nükteden kurtulunabilir" notuna yer verir. Anlaşılan o, ömrünün sonuna kadar *Garip* şiiri üzerinde düşünmüş, bu şiiri kendi şiir anlayışı doğrultusunda tamir etmek istemiş görünmektedir. Saf şiir anlayışına bağlı olan Tanpınar'ın *Garip* şiirindeki nükteye karşı olduğu, nükteyi şiirden çıkararak *Garip* şiirini tamir etmek istediği söylenebilir. O, bu konuda yalnız değildir. 1952'de verdiği bir röportajda Yahya Kemal de Orhan Veli'nin "Vatan İçin" şiirini beğenmekle birlikte, söz konusu metindeki nükteye dikkat çektikten sonra "İşliir ayrı nükte ayrıdır" (Çınarlı, 1952: 3) yargısında bulunur.

Günlüklerinde yer alan bu iki metin, benzerini yazmanın dairesinden çıkmadan yeni bir boyut daha kazanır. Mîna Urgan'ın gönderdiği sekiz metinden farklı olarak şair, *Garip* şiirinde ayıklamaya gider. Kendisinin de ifade ettiği gibi *nükteyi* şiirden çıkarır. Çünkü onun bakışıyla *nükteye/şakayla* şiir uyuşmaz. Tanpınar'ın, *Garip* şiirinin şairaneliğe, ahenge, ölçüye, seçkinciliğe, söz sanatlarına karşı olan tavrına değil de ısrarla *nükteye/şakaya* karşı çıkması dikkatten kaçmaz. Burada vurgulanması gereken bir yan daha vardır. O da Tanpınar'ın Orhan Veli/*Garip* şiiri üzerinde hayatının sonuna kadar düşünmüş olmasıdır. Bu da Tanpınar'ın bütün itiraz ve eleştirilerine rağmen Orhan Veli/*Garip* şiirini önemseydiği, hiç değilse bu şiirin kendi dünyasında yer tuttuğu anlamına gelir.

2.1. Şiiri Söz Sanatlarından Arındırma

Garip şairlerinin başlıca yönelişlerinden biri şiiri söz sanatlarından arındırma çabasıdır. *Garip* ön sözünde "Teşbih, eşyayı, olduğundan başka türlü görmek zorudur" (1941: 6) diyen Orhan Veli, teşbihin/benzetmenin ve diğer söz sanatlarının gereksizliği üzerinde durur. Şairin söylemek istediğini söz sanatlarına başvurmadan söylemesi gerektiği görüşünü taşır (1941: 6-7). Nitekim Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat, poetikalarına uygun şekilde söz sanatlarına başvurmadan şiir yazma uğraşı verirler.

Bunda önemli bir başarıya da ulaşırlar. Oktay Rifat'la Orhan Veli'nin ortak yazdıkları çocuk bilincini yansıtan "Kuş ve Bulut" buna iyi bir örnektir:

Kuşçu amca!
Bizim kuşumuz da var,
Ağacımız da.
Sen bize bulut ver sade
Yüz paralık (1941: 19)

Tanpınar'ın "Cigaranın Dumanı" başlıklı *Garip* öykünmesinde de söz sanatları bakımından benzer bir yapıyla karşılaşılır:

Mîna cigara içiyor
Kaplan esniyor
Ben düşünüyorum.
Çayımız gelince hepimiz birden sevineceğiz.
Kim demiş ki hayat kötüdür (2014: 9).

Anlaşılabacağı üzere bu öykünmede *Garip* şiirinde olduğu gibi yaşanan hayat, mecazlardan, benzetmelerden, metaforlardan kısacası söz sanatlarından arındırılmış bir dille sunulur.

2.2. Şaşırtıcı Son

Garip şiiri, şaşırtmayı, şiiri şaşırtıcı sonla bitirmeyi bir teknik olarak geliştirir. Orhan Veli'nin "Ne Kadar Güzel" şiiri buna örnek olarak verilebilir:

Çayın rengi ne kadar güzel;
Sabah, sabah;
Açık havada.
Hava ne kadar güzel!
Oğlan çocuk ne kadar güzel!
Çay ne kadar güzel! (1941: 58)

Benzer şekilde Melih Cevdet'in "Islık Çalmak" şiiri de buna örnek gösterilebilir:

Balıklar için deniz lâzım,
Sevişmek için işsiz olmak
Ve geceleri yatakta
Duymamak için tabanların sızını
Zengin olmak lâzım
Halbuki ıslık çalmak için
Birşey lâzım değil (1941: 21)

Tanpınar'ın *kitap-lık*'ta yayımlanan benzetmelerinde de *Garip*/Orhan Veli şiiriyle benzer şekilde şaşırtma ve şaşırtıcı sonla bitirmeyle karşılaşılır:

Kahvede oturan kız,
Düşünür müsün Nurullah Ataç'ı
Saksılarda kuşkonmaz
Ve içimizde üzüntü
Bir tavla oynasak (2014: 9)

Bu küçük metinde Tanpınar, Orhan Veli/*Garip* şiirini âdeta birkaç dizede toplamak istemiş gibidir. O, *Garip* benzeri bu küçük öykünmeyi, beklenmedik şaşırtıcı sonla bitirmekle kalmaz, Orhan Veli/*Garip* şiirinin neredeyse bütün özelliklerini sergileme uğraşına girişir. Bir başka açıdan bakıldığında mantık bağıni koparır, öykündüğü *Garip* şiirinin yansılmasını yapar. Bunda da başarılı olur.

2.3. Eda

Garip kitabının başına "Önsöz" olarak koyduğu poetik yazısında Orhan Veli, şiirin bütün özelliğinin edasında olduğunu söyler. Onu da anlamla ilişkilendirir. Edanın insanın beş duyusuna değil ruhuna seslendiğini ifade eder: "Şiir bütün hususiyeti edasında olan bir söz san'atıdır. Yani tamamiyle mânadan ibarettir. Mâna insanın havassı hamsesine değil ruhiyatına hitap eder" (1941, 10). *Garip* kitabının 1945'teki ikinci baskısında "ruhiyatına hitap eder" in yerini "kafasına hitabeder" (1945: 15) alır. Orhan Veli'nin kaleminde pek de açıklık kazanmayan eda, sözlüklerde "davranış, tavır" (Akalin, 2005: 599); "tarz, üslup, davranış ve anlatış biçimi" (Ayverdi) şeklinde karşılık bulur. Bu da Orhan Veli'nin şiirde söyleyiş tarzını öne çıkardığı; ona göre şiirin gücünü söyleyiş tarzından, biçeminden, söyleminden aldığı anlamına gelir.

Tanpınar'ın *Garip* benzetmeleri, Orhan Veli'nin eda kelimesiyle ifade ettiği söyleyiş tarzının özelliklerini taşır. O, *Garip* şiirinin benzerini yazabilmek için *Garip* şiirinin edasını bir başka ifadeyle söyleyiş tarzını (biçimini, söylemini) ödünçler. Onun *Garip* şiirine yaptığı benzetmelerdeki başarı yahut başarısızlığın belirişi daha çok edasına yani söyleyiş tarzına bağlıdır. Orhan Veli'nin "Sevdaya mı Tutuldum" şiirinde söyleyişteki kıvraklık buna örnek gösterilebilir:

Benim de mi düşüncelerim olacaktı,
Ben de mi böyle uykusuz kalacaktım,
Sessiz, sedasız mı olacaktım böyle?
Çok sevdiğim salatayı bile
Aramaz mı olacaktım?
Ben böyle mi olacaktım? (1941: 47)

Tanpınar da *Garip* şiirinin dil ve üslup özelliklerini ödünçleyerek *Garip* mensuplarının anlamı öne çıkaran kısa metinlerine benzer metinler

yazar. Onun "Kahveleri Severim" öykünmesi bunlar arasında sayılabilir:

Sulh zamanında erkekler
Kahvelerde otururlar,
İskambil oynarlar, çay içerler, lokum yerler
Ve bazen de büyük meseleler üzerinde
Ciddiyetle münakaşa ederler
Kahveleri severim (2014: 9).

Bu kısa öykünmede *Garip* şiirinin söz sanatlarından arınmış, basit, kıvrak, beklenmedik ve hızla biten söyleyiş tarzını, özellikle son dizedeki ortak edayı yakalamak mümkündür.

Bir başka örnek olarak Tanpınar'ın üç dizelik "Yağmurlu Havalarda" öykünmesi gösterilebilir:

Yağmurlu havaları insan sever
Bilhassa güneş açınca
Eski ayakkabıları boyatmak için (2014: 9)

Onun daha sonraki yıllarda "Türk Edebiyatında Cereyanlar" başlıklı makalesinde üstü kapalı bir şekilde Japon şiirinin haikusuna gönderme yaparak eleştirdiği *Garip* şiirindeki kısa biçimin benzerini yazdığı bu metinde Orhan Veli/*Garip* şiirinin edasını taklit ettiği açıkça görülür. Tanpınar'ın "Sulh Olursa" eskizi, daha çok eda kelimesi çerçevesinde Orhan Veli'nin "Harbe Giden" şiirini anıştırır, onunla açık metinlerarasılıklar kurulabilecek özellik taşır. Orhan Veli, söz konusu şiirde şöyle bir söyleyişe yönelir:

Harbe giden sarı saçlı çocuk!
Gene böyle güzel dön;
Dudaklarında deniz kokusu,
Kırpıklarında tuz,
Harbe giden sarı saçlı çocuk! (1941: 58)

Tanpınar'ın metni ise şu şekildedir:

Sulh olursa askere gidenler
Şüphesiz geri dönecekler
Ve hepsi birden
Karılarını biraz ihtiyarlamış
Çocuklarını büyümüş bulacaklar
Harbe kızacaklar (2014: 9).

Onun *Garip* şiirinin edasını yakalama çabası, "Kitabe-i Seng-i Mezar I"e öykündüğü başlıksız metinde daha belirgindir:

Hiçbir şeyden çekmedi dünyada
Nasırdan çektiği kadar.
Hattâ çirkin yaratıldığından bile
O kadar müteessir değildi.
Ayakkabısı vurmadiği zamanlarda
Anmazdı ama Allah'ın adını,
Günahkâr da sayılmazdı.

Yazık oldu Süleyman efendiye (1941: 53).

O, Süleyman Efendi ile birlikte Orhan Veli'nin, Melih Cevdet'in ve Oktay Rifat'ın da adını anarak açık bir metinlerarasılık kurar. Süleyman Efendi tipini, II. Dünya Savaşı içinde yazdığı anlaşılabilir metinde, küçük devletlere doğru genişletir. "Kitabe-i Seng-i Mezar I"ın benzerini II. Dünya Savaşı'nda işgal edilen, yıkılan devletler, ülkeler üzerinden yazmış olduğu izlenimi verir:

Merhum Süleyman Efendi'ye benzeyen devletler
Bu fani âlemden çekilip gittiler
Tek hâtıraları
Boyaları eski haritalarda
Ve borçları Amerika bankalarında
Mersiye söyledi onlara kuşdilinden
Melih Cevdet, Oktay Rifat, Orhan Veli (2014: 9)

Tanpınar, bu *Garip* eskizlerinde de görüldüğü üzere, *Garip*/Orhan Veli şiirinin daha çok edasını/söyleyiş tarzını/söylemini ödünçler.

2.4. Mizah/Nükte/Alaysı/Espiritüel/İronik Dil ve Söylem

Garip şiirinde geniş yer tutan öğelerden biri, Tanpınar'ın "yarenlik" ve "şaka" kelimeleriyle karşıladığı espritüel, alaysı, ironik söyleyiştir. Mizah/nükte/alaysı, espritüel, ironik söyleyiş, *Garip* şiirinin karakteristik özelliklerinden biridir. Tanpınar, yaptığı *Garip* benzetmelerinde bu espritüel, alaysı, ironik dili kullanma ustalığının peşindedir. Bu söyleyişin/söylemin ikili bir işleyişe sahip olduğu söylenebilir. Birincisi Orhan Veli/*Garip* şiirinde görülen tarzda hayata bir mizah/nükte/ironi/alaysı bakışla yaklaşılmasıdır:

Dostum Nurullah Ata
Ne damattır ne kaynata (2014: 9)

Yukarıdaki iki dizeden oluşan öykünme buna örnek verilebilir. Onun şu söyleyişi

de bunu açıkça gösterir:

Tarçınlı baklavaya benziyor
Yahya Kemal'in gazelleri
Tadından bayılmış esniyor
Ali Nihad Tarlan Kayseri'de (2014: 9)

İkincisi ise Tanpınar'ın benzetmelerinin, Mîna Urgan'ın ifade ettiği üzere, imtihan "mümeyyiz"liği sırasında yazılması, işi pek de ciddiye almadığının hatta bu yolla Orhan Veli/*Garip* şiirini alaya aldığıının, bu tür metinlerin yazılmasının hiç güç olmadığını göstermeye çalıştığıının sezgisini verir. Yazdıklarını korumak, dergilere göndermek, şiir kitabına almak yerine atması da bu görüşü destekler.

2.5. Uzak Göndermeler/Beklenmedik Tarzda Bitiriş

Orhan Veli/*Garip* şiirinde uzak göndermelere, beklenmedik bir sonla şiirin bitirildiğine/sonlandırıldığına tanık olunur. Böylece şair, metne acıcılık, çarpıcılık kazandırır. Örnek olarak Melih Cevdet'in "Islık Çalmak" başlıklı söyleyişleri gösterilebilir:

Balık için deniz lâzım
Sevişmek için işsiz olmak,
Ve geceleri yatakta
Duymamak için tabanların sızısını
Zengin olmak lâzım.
Oysa ıslık çalmak için
Bir şey lâzım değil (1941: 21)

Tanpınar, Melih Cevdet'in bu söyleyişine uygun düşecek şekilde uzak gönderme ve beklenmedik tarzda bitirmeye yönelerek *Garip* şiirinin benzerini yazar:

Yağmurlu havaları insan sever
Bilhassa güneş açınca
Eski ayakkabıları boyatmak için (2014: 9)

veya

Kahvede oturan kız,
Düşünür müsün Nurullah Ataç'ı
Saksılarda kuşkonmaz
Ve içimizde üzüntü
Bir tavla oynasak (2014: 9)

Anlaşılabacağı üzere uzak göndermelerle, beklenmedik sonla metin anlamdan kaydırılır. Kendi içerisinde tutarlılığı azaltılır. Bu da *Garip* şiirinde

olduğu gibi, bağlantısızlığı, buna bağlı olarak şaşırmanı getirir. Nitekim,

Tarçınlı baklavaya benziyor

Yahya Kemal'in gazelleri

Tadından bayılmış esniyor

Ali Nihad Tarlan Kayseri'de (2014: 9)

söyleyişindeki son dize hiç de beklenmeyen bir bitiriş ifade eder. Konuşan özne, son dizede anlamı ilk üç dizeden kopararak metni beklenmedik tarzda tamamlar.

2.6. Akla Dayanan, Duyguyu Öteleyen, Seküler Bir Şiir

Orhan Veli/*Garip*, akla dayanan, duyguyu öteleyen, seküler bir şiir kurar. "Türk Edebiyatında Cereyanlar" başlıklı yazısında Tanpınar bu durumu "Süleyman Efendi, her türlü idealizmin ve değer hiyerarşinin dışında ilk doğmuş insan yahut bilinmeyen ameliyelerden geçmiş ve transcendantal'le her türlü alâkasını kesmiş bir mahlûk gibi sadece var olmakla yetinir" (1992, 115) cümlesiyle "Kitabe-i Seng-i Mezar"daki Süleyman Efendi tipi üzerinden belirtir (1941: 115). Onun Süleyman Efendi tipi üzerinden yaptığı bu belirlemeyi, seküler dünya algısı çerçevesinde bütün *Garip* şiirine doğru yaymak mümkündür. Orhan Veli/*Garip*'te olduğu gibi, Tanpınar'ın benzetmeleri de akla dayanan, duyguyu öteleyen, seküler metinlerdir. Bunu *Garip*'te toplanan Orhan Veli'nin, Melih Cevdet'in, Oktay Rifat'ın metinlerinde görmek mümkündür. Oktay Rifat'ın "Şükür" şiiri örnek olarak gösterilebilir:

Potinlerime ve paltoma

Teşekkür etmeliyim.

Teşekkür etmeliyim yağın kara,

Bugüne, bu sevince..

Kara bastığım için şükür;

Şükür, gökyüzüne ve toprağa;

İsmi bilmediğim yıldızlara,

Suya ve ateşe hamdolsun! (1941, 29)

Bu metinde yapılan şükür, aşkın bir varlığa değil, eşyaya ve tabiat varlıklarına yönelik olması bakımından seküler bir karakter gösterir. Buna karşılık Tanpınar'ın "Yağmurlu Havalarda",

Yağmurlu havaları insan sever

Bilhassa güneş açınca

Eski ayakkabıları boyatmak için (2014: 9)

veya Orhan Veli'nin "Kitabe-i Seng-i Mezar" şiirine açık öykünmede bulunduğu görülür:

Merhum Süleyman Efendi'ye benzeyen devletler
 Bu fani âlemden çekilip gittiler
 Tek hâtıraları
 Boyaları eski haritalarda
 Ve borçları Amerika bankalarında
 Mersiye söyledi onlara kuşdilinden
 Melih Cevdet, Oktay Rifat, Orhan Veli (2014: 9)

Bu söyleyişte hatta diğer benzetmelerinde de, *Garip* şiirinde olduğu gibi, akla dayanma, duyguyu öteleme ve seküler dünya algısı yer alır.

2.7. Can Sıkıntısından Yazılmış Metinler, Eskizler ve Oyun

Mîna Urgan'ın anlatımıyla Tanpınar, bu öykünmeleri, imtihan görevi sırasında biraz da can sıkıntısından yapmış görünmektedir. Bu metinler, Haluk Oral'ın ifadesiyle "karalama" (2016: 25) olarak görülebileceği gibi, resim diliyle birer eskiz olarak da değerlendirilebilir. Eskiz taslak, tamamlanmamış eser, ön çalışma anlamına gelir. Mîna Urgan'ın verdiği bilgiye göre Tanpınar'ın bu tür metinleri imtihan görevi sırasında kısa zamanlarda kâğıtlara yazıp atması ve 1959'da hastanede tuttuğu günlüklerinde asıl şiirlerindeki özeni göstermeksizin iki öykünmeye daha yer vermesi bunu gösterir.

Bu metinlere birer eskiz gözüyle bakılabilir. Mîna Urgan'ın ifade ettiği üzere Tanpınar, bu öykünmeleri imtihan sırasında kısa zaman dilimlerinde yazıp atar. Âdeta Orhan Veli/*Garip* şiirinin bir provasını yapar. Bunların Mîna Urgan tarafından Orhan Veli'ye gönderildiğini bilmesi, onu kışkırtıyor, belki de bir oyuna çevirdiği benzerini yazmak, onun için eğlenceye dönüşüyor olmalıdır. Yazdığı metinleri Orhan Veli'ye gönderen Mîna Urgan'a "selam söyle" demesine bakılırsa bu oyuna Orhan Veli'yi de ortak ettiği söylenebilir. Düzyazılarında oyun fikrine yatkın olduğu anlaşılan Tanpınar'ı *Garip* şiirinde yer alan oyun fikri harekete geçirmiş olmalıdır. Nitekim arkadaşı Nurullah Ataç için söylediği,

Dostum Nurullah Ata
 Ne damattır ne kaynata (2014: 9)

dizeleri Nurullah Ataç üzerinden espriye, nükteye dayanan bir oyun kurduğunu gösterir. Oysa Tanpınar'ın asıl sanatını temsil eden şiirinde oyunla karşılaşılmaz.

Sonuç

Şiir sanatını saf şiir anlayışı çevresinde kuran Ahmet Hamdi Tanpınar, Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat'ın ortaya koyduğu *Garip* şiirini dönemin kimi yazar, şair ve eleştiricileri gibi zaman zaman eleştirme yoluna gider. *Garip* mensuplarının Türk edebiyatında serbest şiiri yaygınlaştırdıkları görüşünü taşır. Kimi noktalardan bu şiiri beğenmez. *Garip* şiirini popülist bir şiir olarak

değerlendirir. Orhan Veli/*Garip*'in şiirde "şaka" ve "yarenlik" yaptığını, "nükte"ye başvurduğunu ifade eder. Şakaveyarenliğin şiirle bağdaşamayacağı görüşündedir. Bununla birlikte *Garip*/Orhan Veli şiirinde dikkate değer yanlar da bulur.

Orhan Veli/*Garip* şiirini eleştiren Tanpınar, *Garip* şiirinin ilgiyi üzerine toplamasının da etkisiyle Orhan Veli/*Garip* şiirinin benzerini yazmak yoluna gider. Yazdığı metinlerden bir kısmı Mîna Urgan tarafından Orhan Veli'ye gönderilir. İmtihan görevi sırasında yazılan bu metinlerde *Garip* şiirinin benzerini yazmakta başarı gösterdiği söylenebilir. Tanpınar'ın bu metinleri yazmasında çeşitli etkenlerin rol oynadığı sonucuna varmak mümkündür.

Denebilir ki Tanpınar, Orhan Veli/*Garip* benzeri şiir yazmada kendini sınarken bir yandan da *Garip* şiirini alaya alır. Aynı zamanda bu, kendi dünyasında bir meydan okuma, Orhan Veli/*Garip* şiirinin kolayca yazılabileceğini kendine ve yakın çevresine ve hatta *Garip* mensuplarına gösterme girişimidir. Diğer yandan önemli tarafıyla karşı olduğu Orhan Veli/*Garip* şiirinin ömrünün sonuna kadar iç dünyasında yer tutması, bir kompleksi gösterir. O, şaka yapan, alaya alan, hicveden bu popüler şiirin şairine sağladığı şöhreti kendi şiirinin ilgi toplamaması çerçevesinde bir probleme dönüştürür. Elde bulunan metinlerden sekizini *Garip* kitabının yayımlandığı süreçte, ikisini 1959'da yazdığı anlaşılan bu öykünmeleri, dergilerde yayımlanması 1961'de sağlığında baskısı yapılan şiir kitabına almaması da Orhan Veli/*Garip* benzetmelerini ciddiye almadığı, hiç değilse estetiğinin dışında tuttuğu anlamına gelir.

Sonuç olarak Tanpınar, kendi estetiğinin dışında olan, 1940-1950 yılları arasında öne çıkan Orhan Veli/*Garip* şiirini denemiş, aynı zamanda Orhan Veli/*Garip* şiirinde kendini denemiş, bu şiirin yazılabileceğini kendine, yakın çevresine ve Orhan Veli'ye göstermek istemiş, bunda da belirli bir başarı yakalamış, bu eğlenceli işi, bir oyuna çevirmiş görünmektedir. Buraya kadar verilen bilgilerden ve değerlendirmelerden hareketle onun Orhan Veli/*Garip* şiirinin benzerini yazmaktaki temel hedefinin bu tarz şiirin kolayca yazılabileceğini göstermek olduğu çıkarımında bulunmak güç olmayacaktır.

KAYNAKÇA

- Akalın, Şükrü. *Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları, 2005.
- Aktulum, Kubilay. *Metinlerarası İlişkiler*. Öteki Yayınevi, 1999.
- Aktulum, Kubilay. *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*. Kanguru Yayınları, 2011.
- Ayverdi, İlhan. *Kubbealtı Lugati*. <https://www.lugatim.com/s/eda> Erişim tarihi: 20.03.2024.
- Cemal Süreya. *Şapka Dolu Çiçekle (Denemeler)*. Ada Yayınları, 1976.
- Çınarlı, Mehmet. "Yahya Kemal'den Bir Şiir Dersi." *Hisar*, c. 20, s. 261, Temmuz 1979, ss. 3.
- Enginün, İnci – Kerman, Zeynep. *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*. Dergâh Yayınları, 2008.
- Kaplan, Mehmet. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. Dergâh Yayınları, 1963.
- Oral, Haluk. *Bir Roman Kahramanı Orhan Veli*. Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Orhan Veli. *Garip*. Resimli Ay Matbaası T. L. Şirketi, 1941.
- Orhan Veli. *Garip*. Ölmez Eserler, 1945.
- Orhan Veli. *Yenisi*. İnkılâp Kitabevi, 1947.
- Sazyek, Hakan. *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1996.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Şiirler*. Yeditepe Yayınları, 1976.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Dergâh Yayınları, 1992.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Yaşadığım Gibi*. Dergâh Yayınları, (?).
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Dersleri*. Hazırlayan Abdullah Uçman, YKY, 2002.
- Üster, Celâl, "Melih Cevdet'le Garip Üstüne." *Cumhuriyet Kitap*, y. 2, s. 90, 6 Aralık 2002, ss. 5.

MUHİT DERGİSİNDEKİ KADIN HİKÂyecİLER

WOMEN STORYTELLERS IN MUHİT JOURNAL



Ertuğrul Gazi DERHEM

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Dr. MEB, Kırıkkale, Türkiye.

ORCID: 0000-0001-7343-6073

E-mail: ertugrulderhem@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 29.04.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 23.05.2024

Kaynak Gösterim / Citation:
Derhem, Ertuğrul Gazi
(2024). "Muhit Dergisindeki Kadın
Hikâyeciler", Yeni Türk Edebiyatı
Araştırmaları. 16/31, 191-212.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.568>

Öz

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte dergi sayısında büyük bir artış olmuş ve bu dergilerin çoğu yeni rejimin ideolojisini halka anlatmak amacını taşımıştır. Özellikle harf inkılabının ardından dergiler yeni yazı dilinin halka aktarılmasında büyük görevler üstlenirler. Bu doğrultuda bu dönemde ortaya çıkan dergilerden biri de *Muhit*'tir. 1928 yılından 1933 yılına kadar 55 sayı çıkan *Muhit* dergisi, birinci sayısının tamamı ve ikinci sayısının ilk yarısı hariç yeni alfabe ile basılmıştır. Bunun yanında *Muhit*'in yalnızca bir edebî dergi olmadığını söylemek gerekir. Dergi, spor, memleket meseleleri, kadın ve çocuk sayfaları, ünlü isimlerin biyografileri gibi çok farklı konuları bünyesinde barındırır.

Bu çalışmada *Muhit*'te önemli bir yer tutan kadın hikâyecilere ve onların hikâyelerine odaklanılacaktır. Dergide başka türlerde de yazıları olan bu kadın hikâyecilerin hikâyelerini estetik kaygıdan çok halka mesaj verme niyetiyle yazmış oldukları söylenebilir. Bu doğrultuda, ele alınacak olan hikâyelerin iletmek istedikleri mesajlara bu çalışmada yakından bakılmaya çalışılacaktır. Ayrıca yine bu araştırmayla birlikte bazılarının adları yeni duyulacak olan kadın yazarlarımız hakkında tanıtıcı bilgiler vermek amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Cumhuriyet dönemi, *Muhit* dergisi, kadın yazarlar.

Abstract

With the proclamation of the Republic, there was a great increase in the number of journals and most of these journals aimed to explain the ideology of the new regime to the public. Especially after the alphabet reform, journals play a major role in the transfer of the new written language to the public. Accordingly, one of the journals that emerged in this period was *Muhit*. From 1928 to 1933, 55 issues of *Muhit* journal were printed with the new alphabet, except for the entire first issue and half of the second issue. It should also be noted that *Muhit* was not only a literary journal. The journal covers a wide range of topics such as sports, national affairs, women's and children's pages and biographies of celebrities.

This study will focus on women storytellers and their stories, which have an important place in *Muhit*. It can be said that these women storytellers who also wrote in other genres in the journal, wrote their stories with the intention of giving a message to the public rather than aesthetic concerns. In this direction, this study will try to take a closer look at the messages that the stories to be discussed want to convey. In addition, this research aims to provide introductory information about our women writers, some of whose names will be heard for the first time.

Keywords: Republic period, *Muhit* journal, women writers.

Extended Summary

In shaping the 20th century Turkish social and political environment, journalism and journals have an important place. The journals, which gradually began to be seen as a way of communicating with/explaining to the public since the Tanzimat period, also became a gateway of opportunity for young writers to enter the literary world. By the beginning of the 20th century, journals were seen as a way of expressing intellectual and political thoughts as well as literary activities. Accordingly, journal publishing activities, which increased in this period, served as a medium through which both oppositional thought and messages of support were conveyed. In the journals of this period, there are especially advice to people who misunderstand westernization, products that emphasize national feelings, opinions and popular writings that serve as a guide to the new regime.

In the process that began with the proclamation of the Republic, journals generally appear as the spokesperson of the new regime. Especially in terms of providing information about the revolutions and conveying the revolutions to the public, these journals and newspapers were of great importance. In addition, during this period, the journals frequently covered the issues of the correct understanding of modernization and cultural heritage. In addition, it should be emphasized that women writers were also frequently featured in early Republican periodicals, where artists who wrote works with a purely aesthetic concern also frequently appeared. Accepted as an indicator of modernization, women begin to be seen in modern literature especially from the end of the Tanzimat period. At this point, it can be said that male writers also focused on women in this period with their works because as mentioned women were seen as an indicator of modernization in this period. Woman writers who started to be seen more frequently in the literary world with the Meşrutiyet period, found the opportunity to express themselves more in the atmosphere of freedom brought by the period. In the Republican era, it is clear women writers and intellectuals played as active a role as men.

In fact, the Republican regime attaches special importance to women. According to the regime, women will form the basis of the new state that will rise. Because the rulers and intellectuals of the period believed that the desired social structure would be born from a healthy family and a healthy family would be born from an educated and cultured mother. For this reason, in addition to women's active public activities, motherhood was also highly valued in this period. Because a good mother is also seen as the harbinger of a good generation. Women writers of the period also paid attention to this issue. Accordingly, women who took matters into their own hands in this period, appeared in many public spheres expect for political activities. As mentioned, one area in which women were at the forefront with this sense of duty and responsibility was literature in general and journal publishing in particular.

One of the early Republican period journals that featured many women writers was *Muhit*, which began to be published in 1928. Published for 55 issues until 1933, *Muhit* features articles by women writers on almost every subject. Some of these articles include homeland issues, women's and children's pages, biographies of famous people, translated works, stories, poems and plays. This situation, which can be seen as an outward reflection of the modern world, is important in showing that women are as well equipped as men. In fact, it is remarkable that women have a say in almost everything and that their voices are heard at this point. Thanks to journal and newspaper writing woman had the opportunity to express their voices more loudly and thus gained many of the rights they would later acquire in the public sphere.

In this study, we will focus on names such as Mebrure Hurşit, Nezihe Muhittin, Güzide Sabri, Halide Nusret, Semiha Vamık, Şefika Muhsin, Emine Saffet, Seniha Sami, one of the women writers of *Muhit* and try to analyze their works in the story genre. In addition the analyzed stories will be evaluated in the context of the conditions of the period in which they were written. The characteristics of the modern woman, love relationships, economic crises, loyalty to culture are the most common themes in the stories of these writers. These themes will be evaluated within the conditions of the early Republican period and an effort will be made to reveal them in the context of the policies of the Republican regime. In this way, inferences will be drawn about the type of woman that the Republican ideology sought to create.

Giriş: *Muhit* Dergisi Hakkında

1 Kasım 1928'te Ahmet Cevat Emre tarafından yayımlanmaya başlayan *Muhit* dergisi, yaklaşık beş yıl yayımlanmaya devam etmiş ve 1933 yılı mayısında yayın hayatından çekilmiştir. Derginin imtiyaz sahibi ve yazı işleri müdürü Ahmet Cevat Emre'dir. Türk dili alanında yaptığı çalışmalar ve ortaya koyduğu eserler ile Türkoloji'ye önemli hizmetleri olan Ahmet Cevat Emre'nin (Uzun 37) hemen hemen derginin bütün sayılarında bir yazısına rastlamak mümkündür. Bu yazılardan ilki derginin manifestosu olarak görülebilecek olan "Muhit Niçin İntişar Ediyor" başlıklı yazıdır. Bu yazıda ilkin *Muhit*'in matbuat âlemindeki bir boşluğu doldurmak, büyük bir eksikliği kapatmak için ortaya çıktığı vurgulanır. Ardından mevcut mecmuaların birçoğunun okuyucuyu eğlendirmek, sathi dokunuşlarla meraklarını gidermek gibi basit konularla yayımladığı vurgulanırken *Muhit*'in daha geniş bir konu yelpazesiyile yola çıktığı söylenir. Bu noktada okuyucuların *Muhit*'ten beklemesi umulan nitelikler şöyle sıralanır:

1. Daima her şeyi olduğu gibi, hakikati asla değiştirmeyerek yazdığından ve hiçbir menfaat mukabilinde kendilerini aldatmadığından
2. Ahlakı ftsad edecek, yanlış ve muzır fikirler, hisler, telakkiler; hasta ve hummalı heyecanlar verecek hiçbir yazıyı sütunlarına geçirmedığından

3. Daima en doğru, en faydeli, en sağlam ve en güzel şeyleri, düşünceleri, duyguları, telakkileri vermeye çalışacağından emin olmalıdırlar (Ahmet Cevat 1-2).

Selamet matbaasında basılan ve elli kuruştan satışı sunulan *Muhiit*'in ilk sayısı tamamıyla eski harflerle basılırken; ikinci sayısının yarısından itibaren dergi yeni alfabe ile basılır. Bu noktada derginin Atatürk ilke ve inkılapları doğrultusunda hareket ettiğini söylemek gerekir. Öyle ki derginin bütün sayılarında ilk bölümü oluşturan ve "Memlekete Dair veya İctimai Musahabe" adlı bölümlerde bir yandan Atatürk sevgisi ve hürmeti açıkça ortaya koyulurken; diğer yandan inkılapların sözcülüğü üstlenir. Bu noktada Atatürk'ten bahseden yazıların birçoğu Ahmet Cevat Bey tarafından kaleme alınır. Örneğin yazar, birinci sayıda "Büyük Gazi", ikinci sayıda "Gazinin Son Nutku", dördüncü sayıda "Gazinin Çocukluğu" gibi yazılar ortaya koyar. Yine dergide Atatürk'le alakalı İbrahim Necmi'nin "Büyük Gazi ve Millet"; Yakup Kadri'nin "Harbin En Tehlikeli Anlarında Gazi" gibi yazıları vardır. Derginin bu bölümünde ismi geçen yazarlardan başka memleket meseleleri üzerine görüşler kaleme alan diğer yazarlar şunlardır: Şevket Süreyya, Mahmut Yesari, Efzayış Suat, Nahit Sırrı, Yusuf Akçura, Ruşen Eşref, Abdülhak Şinasi, Halit Ziya... Bütün bu yazarlar ve yazıları ile Cumhuriyet ideolojisine destek olması sayesinde *Muhiit*, tek partili bir dönemde, basının üzerinde belirli baskıların bulunduğu sıralarda, hem iktidarın gözüne girmeyi hem de Türk devriminin hizmetinde bir yayın organı olduğu yönünde bir görüntü çizmeyi başarmıştır (Ertan 25).

17. sayısından itibaren *Yeni Muhiit* adıyla çıkmaya başlayan dergide Memlekete Dair bölümünün yanı sıra, Güzel Sanatlar, Edebî Tenkit, Tarih, Meşhur Adamlar, Günün Adamları, İktisadî Musahabe, Hikâye ve Roman, Şiirler, İctimaî Hayat Meseleleri, Halk Bilgisi, Coğrafya, Fenne Dair, Kadınlar ve Kadınlığa Dair, Çocuklar, Sinema, Spor, Yeni Kitaplar, Makaleler, Tiyatro, Ev İşleri, Müteferrik, Lisan Meseleleri, Terbiye gibi bölümler de vardır. Ayrıca ilaveler ve elbise kalıpları gibi bölümler de derginin bazı sayılarında mevcuttur.

Görüldüğü üzere *Muhiit* dergisi birçok alanda söz söyleyen çok yönlü bir dergidir. İdeolojik duruşunun yanı sıra bu şekilde farklı alanlara da yönelmesi hâliyle dergiye olan rağbetin artmasını da beraberinde getirir. Yine derginin bahsi geçen alanlarda birçok ünlü yazara sütunlarında yer vermesi ve bu yazarların yanında yeni yazarlara da şans vermesi derginin yelpazesini genişletmesine imkân sağlar. Bu noktada şuna da dikkat çekmek gerekir ki, örneğin bir sayıda hikâye yazan bir yazar diğer sayıda çocuk bakımı ile ilgili bir konuda yazarken görülebilir. Bu durum da derginin yazarlara sağladığı bir imkân olarak düşünülmelidir.

Muhiit dergisinde yazı kaleme alan muharrirlerden bazıları şunlardır: Ercüment Ekrem, Reşat Nuri, Kâmrân Şerif, Celal Sahir, Necip Fazıl, Kenan Hulusi, Yaşar Nabi, Bedri Rahmi, Cahit Sıtkı, Faruk Nafiz, Nusret

Kemal, Vasfi Mahir, Cevdet Kudret, Mehmet Şakir, Fazlı Necip, Fevziye Aptullah, Mustafa Necip, Ziya İlhan, İhsan Şükrü, Ethem İzzet, Kemalettin Şükrü, Enis Behiç, Refik Ahmet, Muammer Şahap, İbrahim Hoyi, Mustafa Şekip, Esmâ Zafir, Neyire Şevket, Şükufe Nihal, Vala Nurettin...

Yukarıdaki isimlerin yanı sıra derginin 45. sayısında "Okuyucularımızla Başbaşa" başlığı altında dergiye yeni isimlerin katılacağı bilgisi okuyucuyla paylaşmıştır:

(...) Muhit, şimdi de, önümüzdeki ay için karilerine büyük bir müjde verebiliyor. Gelecek nüshadan itibaren: Halit Ziya Bey (Uşakizade), Cenap Şahabettin Bey, Mehmet Emin Bey (Sabık Maarif Müsteşarı), İsmail Hakkı Bey (Terbiye Müderrisi) dahi Muhit'e kıymetli yazılarını vadedmişlerdir. (81)

Bu çalışma kapsamında Muhit'te hikâyeler kaleme alan kadın yazarlara ve hikâyelerine odaklanılacaktır. Bu yazarlarımız, Nezihe Muhittin, Mebrure Hurşit, Seniha Sami, Emine Saffet, Güzide Sabri, Halide Nusret, Semiha Vamık ve Şefika Muhsin'dir. Adı geçen kadın yazarların bazılarının dergide çeviri hikâye, biyografi, memleket meseleleri veya çocuk bakımı gibi farklı bahislerde de yazdıkları görülmektedir. Bu yazılardan da çalışmada bahsedilecek olup genel olarak bu yazarların hikâyeleri üzerine inceleme yapılmaya çalışılacaktır.

Mebrure Hurşit (Mebrure Sami Alevok/Mebrure Koray)

Muhit dergisinin en velut kadın yazarlarından biri olan Mebrure Hurşit, 1907 yılında İstanbul'da doğar. Babası Ömer Lütfi Alevok, annesi ise Hanife Nahide Hanım'dır (Güler 17-18). Mebrure Hanım, özel sebeplerden farklı soyadları kullandığı için Mebrure Hurşit, Mebrure Sami, Mebrure Sami Alevok veya Mebrure Sami Koray olarak da bilinir. Anne-babasının boşanması üzerine çalkantılı bir çocukluk dönemi geçiren yazar, ilk evliliğini Süleyman Hurşit'le yapar. Yazarın bu evliliği oldukça sıkıntılı geçer. Öyle ki Süleyman Bey, Mebrure Hanım'ın kendisini aldatmasına dahi ses çıkarmayacak kadar tuhaf bir adamdır. Yazar, Süleyman Bey'in ağzından bu durumu anılarında şöyle dile getirir: "Birine âşık oldun sanıyorum Meb. Öyle bir hal seziyorum sende. Seviniyorum. Oh, ne ala! diyorum. Ama sakın beni bırakma." (362)

Böyle bir düşünce yapısına sahip bir adam olan Süleyman Bey ile evliliği yedi yıl süren Mebrure Hanım, daha sonra oğlu ünlü yazar Yaman Koray'ı dünyaya getireceği Sami Koray ile evlenir. Bu dönem Mebrure Hanım'ın iyiden iyiye yazılarıyla ön planda olduğu ve *Muhit*'te de yazdığı bir dönemdir. Ancak Sami Bey eşini çok kıskanan bir adamdır ve bu nedenle onun *Muhit*'le ilişkisini kesmesini ister: "N'olur, artık Muhit mecmuasıyla ilişkisini kes... Röportajlar için öyle Darülaceze'lere, Süt Damla'larına, bilmem nerelere gitmene tahammülüm yok. Seni gözümden bile kıskanıyorum." (Güler 40)

Her şeye rağmen yazın hayatını bırakmayan Mebrure Hanım'ın bu evliliği de on yedi yıl sürdükten sonra nihayete erer. İlerleyen yıllarda oğluyla birlikte Erdek'e taşınan yazar, 1992 yılında vefat eder.

Mebrure Hurşit (Sami) ve onun gibi diğer kadın yazarların Türk edebiyatı açısından ne kadar değerli olduklarını Attila İlhan üstüne basa basa vurgular:

(...) hangi genç edebiyatçı, erken cumhuriyet döneminin gözde kadın yazarlarını ardı ardına sayabilir? Nezihe Muhittin'i, Güzide Sabri'yi, Mebrure Sami'yi, Mükerrrem Kamil'i, Cahit Uçuk'u ve diğerlerini? Şimdi bakın ne diyorum, eğer bugün Attila İlhan bir halt olabilmişse, elbette, onları da okuduğu için olabilmiştir. Bu sözüm herkesin kulağına küpe! (5)

Öyle ki Mebrure Hurşit'in yalnızca *Muhit*'teki hikâye ve diğer yazılarına bakıldığında Attila İlhan'ın haklılığı teslim edilebilir. Bahsedildiği üzere Mebrure Hanım, *Muhit*'in en üretken yazarlarından. Dergide yapılan tarama sonucu yazarın, "Bir Kandil Gecesi" ve "Oğlunun Büyüklüğü" başlıklı iki çeviri hikâyesine ve "Büyük Adamlar", "Edebiyat, Sanat, Lisan" bölümleri altında Mozart, Wagner, Weber, Rossini, Chopin, Bakh gibi onlarca yabancı sanatkâr hakkında yazdığı yazıya rastlanmıştır. Ayrıca "Memlekete Dair" bölümünde "Eftal Hastanesinde ve Darülacezede Gördüklerim", "Süt Damlasında Gördüklerim", "Verem Dispanserinde Gördüklerim" gibi yazıları da vardır. Yine bu çalışma kapsamında ele alınacak olan dokuz özgün hikâye de yazarın *Muhit*'te bulunan eserlerindedir.

Mebrure Hanım'ın *Muhit*'te yer alan ilk hikâyesi 13. sayıda başlayan ve dört sayı boyunca devam eden "Güneşe Âşık Yarasa"dır. Bir otomobilin dilencilik yapan bir adama çarpması ve adamın ölümüyle başlayan hikâye, trajik bir aşk hikâyesidir. Aşk uğruna yapılan fedakârlıklar ve aşkın ödettiği bedeli konu alan Mebrure Hurşit'in bu hikâyesi onun *Muhit*'te yer alan en uzun hikâyesidir. Bu hikâyede yazarın geçmiş ve şimdi arasında yaptığı geçişler dikkate değerdir. Ayrıca yazarın hikâyede mekân tasvirleri ve betimlemelere de sıkça başvurduğu görülür. Muhsin'in kırmızı kaplı defterine hitaben aşkı anlattığı bölüm yine hikâyede göze çarpan kısımlardandır:

Küçük kırmızı kaplı defterciğim, eğer rafında vaktini sade uyumakla geçirmedin ve dünyaya senden evel inip şair, muharrir ellerinde dolaşmış yaşlı, tecrübeli kardeşlerinin gördükleri, işittikleri vak'aları, masalları dinledinse, elbette bilirsin ki aşk yıldırım gibidir, evelinden ne düşeceği yer, ne de düştüğü yeri ve ne kadar yakacağı kestirilir! Ve bu surette de nice saçlarına uzun yılların karı serpilmiş, gönüllerine eski ateşlerin külü yığılmış, gözlerine yaklaşan 'hiçliğin' korkulu donukluğu çökmüş biçareler olur ki, hayatlarında çok geç doğan bir yıldızın o bütün 'geçmişler'i unutturup söndüren nuru ile mesut ve hayran kalırlar. (M. H. 1073-1074)

16. sayıda yer alan "Kaderin Yalanı" başlıklı hikâye Mebrure Hurşit'in *Muhit*'teki ikinci hikâyesidir. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan acılardan birini gözler önüne seren hikâye, yazarın aslında hikâyede olacağını özetlediği epigramla başlar: "Yüzünü görmeden bıraktığı evlâda Allah yıllardan sonra babayı kavuşturmuştu... Kavuşturmuştu amma yavrusunu doya doya seyredecek gözleri çıkardıktan sonra..." (M. H. 1230) Memleket ve aile için

yapılan fedakârlıklar etrafında şekillenen bu hikâyenin ardından yazarın bir diğer hikâyesi olan Sevginin Yakutu derginin 26. sayısında yayımlanır. Yazar bu hikâyede evliliklerde maddiyat yerine aşkın tercih edilmesi gerçeği üzerinde durur.

“Bir İlk Bahar Fantezisi” olarak derginin 31. sayısında yayımlanan “Lale Perisi”nde yazar, imkânsız bir aşkın peşinden koşan ve sonunda canını veren bir lale perisinin hikâyesini anlatır.

“Bir Mektup” adlı hikâye ise *Muhit*’in 34. sayısında yayımlanır. Mebrure Hanım bu kısa hikâyede, seven fakat sevilmeyen bir adamın mektubunu okuyucuya sunar. Yazar, bu hikâyede gerçek sevginin karşılık bulamamasından yakınır. Mebrure Hurşit’in *Muhit*’teki bir diğer hikâyesi 36. sayıda yer alan “Murat Köprüsü”dür. Yine mektup şeklinde yazılan hikâyede, Yalova taraflarına geziye giden bir kadının burada şahit olduğu bir aşk hikâyesi konu edilir. *Muhit*’in 37. sayısında yayımlanan “Saadet” aldı hikâyede ise Mebrure Hanım, “Sevginin Yakutu”nda olduğu gibi itibarın, paranın peşinden değil de aşkının peşinden koşan ve saadete eren bir kadının hikâyesini anlatır.

Mebrure Hurşit’in diğerlerine benzer bir hikâyesi de 41. sayıda çıkan “Şüphe” adlı hikâyedir. *Muhit*’teki diğer hikâyelerinde Mebrure Hurşit ismini veya Meb. kısaltmasını kullanan yazarın Mebrure Sami adını kullandığı iki hikâyeden biri olan bu hikâye, zengin bir kız olan Münire ile sıradan bir adam olan Hami’nin aşkı etrafında gelişir. Yazarın *Muhit* dergisindeki tespit edilebilen son hikâyesi ise 42. sayıda yayımlanan “Düğümlenen Hülya”dır. Hikâyede birbirini çok seven bir karı-kocanın evlatlarından birini küçük yaşta kaybetmeleri üzerine çektikleri acı ve o acıya rağmen bir hayale sarılarak hayata tutunma gayretleri konu edilir.

Mebrure Hurşit’in söz konusu hikâyelerinde mutluluğu maddi şeylerden bekleyenlerin hüsrana karşılaştıkları; sevgi üzerine bina edilmiş yuvaların ise saadete dolup taşıdığı temaları ağır basar. Ayrıca aşk uğruna, evlat uğruna yapılan fedakârlıklar da Hurşit’in hikâyelerinde ön plana çıkar. Yazarın bu temleri sıkça kullanmasının altında kendi özel hayatının da etkisi olduğu düşünülebilir. Öyle ki o gerçek yaşamında, hayallerinin peşinden koşmak ve sevgiyle yoğrulmuş bir yuvada bulunmak ister. Sanatçıların eserlerinde kendilerinden bir parça bulundurduğu göz önüne alınırsa Mebrure Hanım’ın da bu doğrultuda eserler verdiği söylenebilir.

Nezihe Muhittin

1889 yılında savcı Muhiddin Bey ve Zehra Hanım’ın kızı olarak dünyaya gelen Nezihe Muhittin, anne-babasının kültürlü kişi olmaları ve sosyal ortamda sıklıkla bulunmaları neticesinde parlak bir çocukluk geçirmiştir. Küçüklüğünde okulu terk edip evde iyi bir eğitim alan yazar, Meşrutiyet’in ardından İttihat ve Terakki cemiyeti tarafından açılan Kız Sanayi Mektebi’nde kurucu müdürlük, darülmuallimin ve darülmuallimat gibi okullarda öğretmenlik yapmıştır. 1913’te kurulan Türk Hanımları Esirgeme

Derneğinin sekreterliğini yapan yazar, aynı dönemde Donanma Cemiyetinin Kadınlar Şubesinin de kurucuları arasında yer alır (Metintaş 78-79) Nezihe Muhittin, hayatını kadınlar için, onların haklarını alabilmeleri için harcama gayretinde bir yazardır. Dönemin en önde gelen kadın hakları savunucularındandır. Bu uğurda mücadelesinde geri durmayan yazarın aklındaki kadın ideali şöyle özetlenebilir:

Kadınların insan addedilme, sivil yaşama katılabilme, toplumun üyeleri olarak kamu alanında yer alma, toplumsal konumlarının yükselmesi taleplerini içermektedir. Çalışan, üreten, rasyonel, eğitim görmüş, meslek sahibi, siyasal ve toplumsal hayata tam katılan kadın Muhittin'in kadın idealiydi. (Aksoy 95)

Bu ideali doğrultusunda Nezihe Muhittin, Cumhuriyet döneminin ilk siyasal partisini kurabilmeye çok yaklaşmıştır. Öyle ki onun on üç arkadaşıyla birlikte kurduğu Kadınlar Halk Fırkasının kuruluş dilekçesi tam sekiz ay sonra reddedilir. Eğer ki bu kuruluş kabul edilmiş olsaydı Kadınlar Halk Fırkası Cumhuriyet'in ilk siyasi partisi olacaktı. Partinin kuruluş beyannamesinde, partinin kitlesel ve programlı bir hareketle kadınların ekonomik, sosyal ve siyasal gelişimini sağladıktan sonra seçme ve seçilme hakkını elde etmeleri için mücadele edeceği ifade edilmekteydi (Metintaş 81).

Partinin kuruluşunun reddedilmesinin ardından parti Türk Kadın Birliği ismi altında dernekleşir. Nezihe Hanım bu derneğin kuruluşundan "(...) Cumhuriyet inkılâbının şahikalara yükselen, şahikalardan güneşlere ziyadar akisler yapan emsalsiz zaferini sessiz fakat en kaynak bir heyecanla alkışlarken 'Kadın birliği' teşekkül etmişti." (3) şeklinde bahseder. Çalışmalarına dernek çatısı altında devam eden yazar, 1925-1927 yılları arasında Türk Kadın Yolu dergisini çıkarır. Yirmiyeye yakın romanı olan Muhittin'in 1927 yılında dernekten ayrılmasıyla birlikte daha çok yazmaya yöneldiği söylenebilir. İlk kocası Muhlis Bey'den dolayı bazı eserlerinde Nezihe Muhlis adını da kullanan yazarın romanlarının yanı sıra hikâyeleri, tiyatro oyunları, çevirileri ve inceleme yazıları da vardır. *Boğaziçi*, *Donanma*, *Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası*, *Kadın Yolu* ve *Resimli Şark* dergilerinde hikâyeler ve denemeler kaleme alan Nezihe Hanım, 1958 yılında vefat eder.

Muhit dergisinin özellikle ilk sayılarında görülen Nezihe Muhittin'in tespitlerimize göre bu dergide yayımlanmış dört hikâyesi vardır. Ayrıca yine dergide yazarın "Ana Aşkı" ve "Taliin Bir Cilvesi" başlıklı iki piyesine de rastlanmıştır.

Nezihe Hanım'ın dergideki ilk hikâyesi 6. sayıda yayımlanan "Köprü Altı Çocukları"dır. Dilencilik yaparak hayatta kalmaya çalışan çocukların anlatıldığı hikâye dönem içerisinde ele az alınan bir konuyu işlemesi bakımından önemlidir. Nezihe Muhittin'in bir diğer hikâyesi *Muhit*'in 9. sayısında yer alan "İpek Çoraplar"dır. Necla adlı bir kızın arkadaşı Süheyla'ya yazdığı bir mektuptan oluşan bu kısa hikâyede vurgu yine maddiyat üzerinedir. Fakirlik sebebiyle istediği çorapları alamayan bir kız çocuğunun

aradan yıllar geçmesine rağmen bu çorapların eksikliğini duyumsaması ve bu çorapları almak için canından vazgeçmesi hikâyede konu edilir.

Yazarın "Bir Genç Kız" adlı hikâyesi ise *Muhit*'in 11. sayısında yayımlanmaya başlar ve 13. sayıda son bulur. Hikâye anne-babasını kaybeden ve amcası tarafından eğitim için Amerika'ya gönderilen Nermin'in eğitimini tamamladıktan sonra ülkesine dönüşüyle başlar. Nermin hikâyede çağdaş bir Türk kızının nasıl olması gerektiğinin canlı bir örneği olarak sunulur.

Nezihe Muhittin'in *Muhit*'teki son hikâyesi ise derginin 12. sayısında yayımlanan "Meçhul Kadın"dır. Hikâye anlatıcısının gözlemlerine dayanan hikâyede yazar, bir kadını mutlu edebilecek olan şeyin annelik olduğunu vurgular: "(...) düşündüm ki kadının hayatta aradığı en büyük ve en aziz gaye, çocuktur..." (N. M. 923)

Nezihe Muhittin'in adı geçen bu dört hikâyesine bakıldığında onun özellikle kadınların eğitimi, toplumda hak ettikleri yeri alabilmeleri, hayalleri peşinde koşmaları ve anneliğin kadınların hayatındaki önemi gibi konuları işlediği görülür. Vermek istediği mesajı net bir şekilde veren yazar, yer yer kullandığı betimlemelerle hikâyelerine renk katar. Ancak tekrar vurgulamak gerekirse bu hikâyelerden ve yazarın hayatından yola çıkarak onun sanat yapmaktan çok bir ideale hizmet ettiği ve bu doğrultuda eserler kaleme aldığını söylemek mümkündür.

Seniha Sami (Moralı)

1886 yılında İstanbul'da doğan Seniha Sami'nin babası bir zamanlar Maarif Nazırlığı da yapmış olan Abdullatif Suphi Paşa'dır. İngilizce, Fransızca, Farsça gibi dilleri bilen yazar, kendisi gibi entelektüel birisi olan ve erken yaşta hayatını kaybeden Mehmet Rauf Bey ile evlenmiştir. Belli bir dönem eşinden dolayı Seniha Rauf olarak bilinen Seniha Hanım, soyadı kanununun çıkmasıyla birlikte Moralı soyadını almıştır (Yurdal 72).

Seniha Sami, edebiyat, tarih gibi alanlara olan ilgisi ve bazı yabancı dillere hâkimiyeti nedeniyle Osmanlı sarayında prenseslere mürebbiyelik yapar. 1924 yılında Türkiye'ye davet edilen yapılandırmacılık kuramının kurucusu John Dewey'in Atatürk ve İnönü ile konuşmalarında tercümanlık görevini üstlenir. Halil Edhem Bey'in telkinleriyle İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde bir dönem uzman olarak çalıştıktan sonra müzede arkeolog olarak görevlendirilir. Burada birçok görevi başarıyla yerine getiren Seniha Sami, Türkiye'nin ilk kadın müzecisi olarak tanınır (Yurdal 72-73).

Aynı zamanda Nezihe Muhittin'in öncülük ettiği Türk Kadınlar Birliğinin de kurucuları arasında olan yazar, özellikle William Shakespeare'den yaptığı çevirilerle adını duyurmuştur. 1982 yılında hayatını kaybeden Seniha Sami'nin *Muhit*'teki yazılarına bakıldığında onun birçok türde yazılar kaleme aldığını söylemek mümkündür. Sami dergide, yabancı yazarların biyografisinden, "Allah'ın Kılıcı", "Şu Kız" gibi çeviri hikâyelere; "Çocuk Sahifeleri", "Kadın

Sahifeleri” gibi bölümlerdeki eğitici yazılardan bu çalışmanın konusu olan hikâyelere kadar birçok alanda yazar. Ayrıca dergide “Balo Gecesi” gibi piyesleri de bulunan Seniha Hanım, bahsedildiği üzere çok yönlü bir yazar olarak okuyucunun karşısına çıkar.

Seniha Sami'nin *Muhit*'te yer alan ilk hikâyesi derginin 12. sayısında yayımlanan “Üç Kat Müstâcel”dir. Hikâye, bir ticarethanede sekreter olarak çalışan Melâhat'ın birbirinden acil olduğu tembihlenen yazıları yazmakta olduğu süre içerisinde gerçekleşir. Ana fikri aşk birlikteliğinin maddiyata tercih edilmesi olan hikâyede Seniha Sami'nin Melâhat'ın hislerini aktarırken kullandığı dil ve betimlemeler oldukça dikkat çekicidir:

Yüksek otlar arasında güneşin feyyaz hararetini masseden velût toprağın üzerine uzandığı zaman güneşte parıldayan libelül kanatlarını seyrederek, etrafında otlar arasında sıcak topraktan feyzalan mini mini bir canlılaşım ile hembezm olurdu. Yahut dağın yamacında yükselen cesim ağaçların gölgesine sığındığı zaman, kanatlı sazendelerle dolu yeşil kubbelerden süzülen nur altında o uhrevî huzur ve sükûneti hiçbir mâbette bulamayacağını bütün mevcudiyetiyle hissedirdi... (S. S. 920)

Yazara ait bir diğer hikâye derginin 14. sayısında yer alan “Ruhumu Tatmin Etmiyor” başlıklı kısa hikâyedir. Kendisini anlamadığını düşündüğü kocasından ayrılmayı isteyen Suzan'ın ruh hâlini anlatan hikâyede yazar, yuvaların basit sebeplerle yıkılmaması gerektiğini söylerken şu tezi ileri sürer: “(...) dünyada kusursuz insan yoktur. İzdivaç, teşriki hayat demektir. Her hangi iştirâkta iki taraf birbirinin menfaatını gözetmelidir...” (S. S. 1087)

Muhit'in 17. sayısında yer alan “Evel Zaman İçinde” başlıklı hikâyede Sami, Kafkaslardan kaçırılıp İstanbul'a getirilen bir kadının öyküsünü okuyucuya sunar. Şimdinin ninesi olan yaşlı kadın, ders çalışan torunu Necla'ya çok küçük yaşta izbandut gibi adamlar tarafından nasıl kaçırıldığını ve İstanbul'a getirilerek kendinden büyük bir paşaya nasıl nikâhlandığını anlatır. Bu minimal hikâyeye, işlediği konu itibarıyla yazarın diğer hikâyelerinden ayrılması bakımından dikkat çekicidir.

Seniha Sami'nin *Muhit*'teki bir diğer hikâyesi 25. sayıda yayımlanan “İki Ahbap Rakibe”dir. Hikâyede teyze kızları olan Vedia ile onu kıskanan Nazan'ın izdivaçları öncesi yaşadıkları anlatılır. Aşk evliliğinin ve kıskançlığın yol açtığı yıkımların anlatıldığı hikâyeye, dönem içerisinde sık karşılaşılan bir konuya sahiptir.

Seniha Sami daha önce bahsedildiği gibi çok yönlü bir yazardır. Bu doğrultuda onun hikâyelerinde farklı temalara rastlamak da mümkündür. *Muhit*'in 32. sayısında yer alan “Eski Şiirler” adlı hikâyeye de yazarın bu doğrultuda kaleme aldığı bir hikâyedir. Yine bir aşk ilişkisi etrafında şekillenen hikâyeye Ankara Edebiyat Lisesinden mezun olan iki arkadaş olan Demir ve Yıldız'ın konuşmaları etrafında gerçekleşir ve hikâyede eski şiirin keşfedilmemiş dünyasına ulaşmaya çalışan Demir'in düşünceleri okuyucuya sunulur.

Emine Saffet

1888 doğumlu olan Emine Saffet Hanım da Türk Kadın Birliği üyesi yazarlarımızdandır. Balkan Savaşında sağlık personeli olarak çalıştığı öğrenilen yazar (Davaz 29), kadınların eğitimi ve hak ettikleri değeri görebilmeleri için yoğun mesai harcar. Kadın hakları için birçok yurtiçi ve yurtdışı kongrelere, toplantılara katılan yazarın *Muhit* dergisinde hikâyelerinin yanı sıra özellikle "Kadın Sahifeleri" bölümünde çok sayıda yazısı vardır. "Dekolteni Züzünüze Uydurunuz", "Örümcek Ağ", "Perhiz Hakkında", "Sihhat ve Güzellik" gibi başlıklar altında kaleme aldığı bu yazılarda Emine Saffet'in, adeta arzu ettiği kadın portresini oluşturmayı amaçladığı söylenebilir.

33. sayıda yayımlanan "Soysop İleti" başlıklı hikâye yazarın *Muhit*'te rastlanılan ilk hikâyesidir. Hikâye, temel izlek olarak asrîleşmenin yanlış anlaşılması ve bu noktada kültürel unsurların yok sayılmasının yol açacağı kötü durumlar üzerine kuruludur. Ayrıca aile üyelerinin birbirleri için yaptıkları fedakârlıklar da hikâyede ön plana çıkarılan bir izlektir.

Emine Saffet'in bir diğer hikâyesi derginin 34. sayısında yer alan "Müspet Bir Şey"dir. Hikâyede Allah'ın hikmeti üzerine müspet bir şey arayan dostuna somut bir delil sunma gayreti içerisindeki hikâye kahramanı, kendi onurundan vazgeçip fedakârlık yaparak somut bir delili dostuna sunmayı başarır.

Yazarın *Muhit*'te yer alan son hikâyesi derginin 51. sayısında yayımlanan "Nikâhta Keramet"tir. Bu kısa hikâyede Nahide Hanım, kocası Sabri Bey'in kendisine yeteri kadar ihtimam vermediğinden yakınır. Kendisi arzularının peşinden koşmak istemektedir. Bu doğrultuda gitmeyi düşündüğü bir toplantı için kendisine gayet pahalı olan bir elbise almaya çıkar. Ancak alışverişe gittiğinde gördüğü bir erkek ceketi, onun ufkunun açılmasını sağlar ve pişmanlık duymasına neden olur. Çünkü kocası Sabri Bey yıllardır yamalı giysilerle idare eden, ailesi için kendisini feda eden bir adamdır.

Diğer Kadın Hikâyeciler

Muhit dergisinde hikâye kaleme alan yazarlardan birisi de Güzide Sabri (Aygün) dir. On altı yaşında yazı hayatına başlayan ve uzun yıllar roman, hikâye, mensur şiir gibi türlerde eserler veren yazar (Karaca 276), özellikle popüler roman türünde verdiği eserlerle adını duyurmuştur. *Muhit* dergisinde Güzide Sabri'nin yalnızca bir hikâyesine rastlanır ki bu da derginin 3. sayısında yayımlanan "Maziden Bir Ses" başlıklı hikâyedir. Ahmet Feridun isimli bir beyin, Neyran Hikmet Hanım'a yazmış olduğu bir mektup formatında kurgulanan hikâyede, Ahmet Feridun Bey yıllarca kalbinde sakladığı aşkı Neyran Hanım'a itiraf eder.

Giriş bölümünde bahsedildiği gibi derginin 45. sayısında derginin yazar kadrosuna katılacağı müjdelenen Halide Nusret (Zorlutuna)'ın da derginin 46. sayısında "Adnan Bahsi Kazandı!" başlıklı bir hikâyesi bulunmaktadır. Güzellik ve maddiyat uğruna yaşanan birlikteliklerin her türlü kötü sonuçlara

neden olabileceği, bundan dolayı gerçek aşkın peşinden koşulması gerekliliği hikâyenin temel izleğidir.

Muhit dergisinde özellikle tercüme hikâyelerle ön plana çıkan bir diğer kadın yazar Semiha Vamık (Dural)dır. Doktor Vamık Bey'in kızı olan Semiha Hanım, Amerikan Kız Koleji'nin 1915'te mezun verdiği iki Türk kızından biridir. İstanbul'da yaşayan yazar, çeşitli okullarda İngilizce dersleri de verir (Acun 434). Semiha Vamık'ın Muhit'te rastlanan tek hikâyesi ise 5. sayıda yayımlanan ve bir aşk hikâyesi olan "Tılsımlı Su"dur.

Ele alınan çalışma kapsamında değinilecek olan son kadın yazar, Şefika Muhsin'dir. Diğer kadın yazarlar gibi dergide birçok türde yazılar kaleme alan yazarın dergideki ilk hikâyesi 8. sayıda yer alan "Nankörlük"tür. Aldatma ve vefa olguları etrafında kurgulanan hikâye, vefalı bir dostun fedakârlığı etrafında ilerler. Şefika Muhsin'in Muhit'te yer alan bir diğer hikâyesi ise 9. sayıda yayımlanan "Çekirdekten Yetişme Gazeteci"dir. Hikâyede üçüncü sınıf öğrencilerinin gazete çıkarmak ve gazetede başmuharrir olabilmek için yarışmaları konu edilir.

Erken Cumhuriyet Döneminde Kadın

Tanzimat dönemiyle birlikte resmî bir zemine oturan modernleşme/batılılaşma düşüncesi siyasi ve sosyal açıdan birçok değişikliği de beraberinde getirir. Bu değişikliklerden şüphesiz en çok etkilenen kesimlerden birisi de kadınlar olmuştur. Öyle ki bu dönemde olumlu anlamda kadının sosyal konumu birçok açıdan sorgulanmaya başlar. Bu doğrultuda yeniliklere/değişimlere giden Osmanlı yönetimi özellikle kadınların eğitimi noktasında önemli adımlar atar. Bu dönemden itibaren kadının eğitimi, modernleşmenin simgesi hâline gelmiş ve kadınlara yönelik eğitim kurumlarının açılması hız kazanmıştır (Karaca 137).

Meşrutiyet dönemine gelindiğinde ise kadınların önceki döneme nazaran kendi haklarını ve taleplerini daha serbest bir biçimde ifade ettikleri görülür. Bu dönemde dergi ve gazetelerde daha sık görülmeye başlanan kadın yazarlar, hem kadının hem de zor günlerinde devletin yanında aktif bir rol üstlenirler. Gerek millî mücadeleye verdikleri destekler gerekse kendi hak ve hürriyetleri adına verdikleri mücadelelerle kadınlar bu dönemde kamusal alanda varlıklarını daha çok hissettirmeye başladılar.

Tanzimat dönemiyle başlayan modernleşerek değişme hareketi Cumhuriyet'le birlikte zirve noktasına ulaşır. Bu dönem kadınlar için de beraberinde yeni fırsatlar getirir ve yeni kapılar açar. Bu kapılardan yalnızca siyasal haklar diğerlerine göre biraz daha geç açılmış olsa da diğer yönlerden kadınlar, bu dönemde birçok yeni haklara sahip olmuşlardır. Bu durumda Cumhuriyet'in kadına olan yaklaşımı ve bu doğrultuda yaptığı Medeni Kanun gibi inkıpların etkisi büyüktür. Mustafa Kemal Atatürk de kadınlarla erkeklerin eşit olup birlikte yol yürüyeceklerini şu sözlerle dile getirir: "(...) kadınlarımız da bilinçli olacaklar ve erkeklerin seçtikleri bütün öğrenim derecesinden geçeceklerdir.

Sonra kadınlar sosyal hayatta erkeklerle beraber yürüyerek birbirinin destek ve yardımcısı olacaklardır.” (Savcı 157)

Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte yıllardır süren savaşların ve acıların ardından yeni bir umut kapısı aralanmıştır. Ancak her yeni olana alışma ve yeni olanı benimseme dönemleri herkes için zordur. Bu nedenle de yeni devletin yöneticileri bu dönemde halk için yaptığı inkılapları halkı da yanına alarak yapmak durumundadır. Bu doğrultuda yeni sistemi/ideolojiyi anlatmada kadınlara da büyük bir görev düşer. Değınildiğı gibi Cumhuriyet’in ilk yıllarında bu görevi siyasi alanda gerçekleştiremeyen kadınlar, yazarak yeni ideolojiyi halka anlatma yoluna gitmişlerdir. Öyle ki bu çalışma kapsamında ele alınan kadın yazarların bir kısmı da siyasi mücadeleye katılmak istemiş; ancak siyasal ortamın henüz böyle bir şeye uygun olmamasından dolayı bu noktada geri planda kalmışlardır. Fakat görüleceğı üzere bu yazarların hepsi, Cumhuriyet’in benimsediğı kadın tipini eserlerinde ortaya koymaya çalışmışlar ve kadın hak ve özgürlüklerini sanat/edebiyat yoluyla anlatmaya çalışmışlardır. Bu nedenle Dilek Çetindaş’ın ifadesiyle bu dönemde edebiyat, aslında kadının kendi kozasından çıkabilme özgürlüğünün adı olarak görülmektedir (254).

Bu noktada Cumhuriyet ideolojisinin nasıl bir kadın tipi yaratmaya çalıştığına bakmak gerekir. Bu ideoloji her şeyden evvel kadınlardan Cumhuriyet’in yılmaz bir savunucusu olmalarını bekler. Cumhuriyet’in sağladığı imkânları kullanan ve Cumhuriyet’i temsil edebilen kadınlar bu ideolojinin önem verdiği bir unsurdur. Bu dönemde kadınlardan büyük ölçüde eskiyi terk etmeleri beklenir. Bu durum hâliyle kadınların eğitilmiş olmaları gerekliliğini de beraberinde getirir. Genel olarak denilebilir ki Cumhuriyet ideolojisi, eğitilmiş, toplumsal meselelerde aktif rol üstlenen, modernleşmeyi/batılılaşmayı doğru anlayan ve geleneğı de tam olarak terk etmeyen kadın tipini, farklı bir ifadeyle “dengeli” bir kadın profilini oluşturmak ister.

Kadın Eğitimi

Çalışma kapsamında ele alınan kadın yazarların yazdıkları hikâyelerde kullanılan temalardan biri kadınların eğitimi ve çalışma hayatıdır. Bilindiğı gibi kızların eğitimi için Tanzimat’tan Cumhuriyet’e bazı okullar açılmıştır. Ancak kadınların eğitimi noktasında asıl adımlar Cumhuriyet’in ilanından sonra atılır. Öyle ki bu dönemde kız ve erkek çocuklara eşit haklarla açılan ilköğretimi 1927 yılında orta öğretim izlemiş ve Harp Okulları dışında tüm ortaokul ve liselerde karma eğitim başlamıştır (Doğramacı 117). Bu yapılanlar kadına yalnızca kendi çocuklarını değil; bütün bir milleti eğitme rolü biçildiğinin göstergesidir. Bu nedenle de erken Cumhuriyet döneminde kadınların eğitimi konusu yazarlar tarafından sıkça işlenen bir konu olmuştur. Bu çalışmada incelenen hikâyeler arasında bu konuda en çok dikkat çeken hikâyeye Nezihe Muhittin’in kaleme aldığı “Bir Genç Kız”dır. Çağdaşlaşmayı iyi anlayan genç bir kızdan/Nermin’den bahseden hikâyeye “Asri terbiyeyi layıkıyla anlıyan bir genç kızın kendi muhitini nasıl değiştirdiğı,

aile hayatına nasıl saadet getirdiğini gösteren bir hikâye" (N. M 827) epigramıyla okuyucuya sunulur. Hikâyenin başkahramanı Nermin, uzun yıllar Amerika'da eğitim gördükten sonra İstanbul'a döner ve amcasının evine yerleşir. Burada özellikle yengesi ve kuzeni tarafından açıkça kiskanılan Nermin, iş bulur bulmaz evden ayrılacaktır. Ancak yengesi ve kuzeni ona sürekli olarak zengin bir muhite giremezse iş bulamayacağını, hatta iş bulmaktansa zengin bir koca bulmanın daha iyi bir fikir olacağını söylerler. Fakat Nermin, onlar gibi düşünmemektedir. O, tahsilli bir Türk kızının elbet değerinin bilineceğini düşünür:

Elbette bu inkılap memleketinin münevver kadın ve aile muhitleri vardı. Kendi gibi gençlikte iradesinin metanetine istinat etmesini öğrenmiş sa'yin mebzül semerelerini iktifat eden bir muhitte yetişmiş, seciye ve irfan sahibi bir genç kız elbette önünde müsbet bir sâha bulacak ve sa'yine istinat ettirecek yolu keşfedecekti. (N. M. 831)

Bu düşünceler Nezihe Muhittin'in gaye ve idealini de apaçık göstermesi bakımından değerlidir. Kendisini Türk kadınının istikbaline adayan Muhittin'e göre yüksek bir diplomayı hâiz olan bir kadın kendine iş bulmakta müşkülata uğrarsa nevmi olmak lâzım gelir (830). Bu düşünceyle yoluna devam eden Nermin, çok geçmeden yazdıklarıyla aydın kesimin dikkatini çeker ve yavaş yavaş hak ettiği değeri görür. Bunun yanında amcasının hastalığı sırasında gösterdiği örnek evlatlıkla ve her türlü tavırlarına karşı kuzenine olan yaklaşımıyla çevrenin takdirini kazanır. Bu hikâye aslında Cumhuriyet kadınının nasıl olması gerektiğini açıkça ortaya koyar. Değerlerine ve aile ilişkilerine bağlı, eğitilmiş, bu eğitimle doğru kararlar alabilen ve aşk evliliğini paraya pula tercih eden bir kadın olarak Nermin, yukarıda bahsedilen dengeli ve örnek bir Cumhuriyet kadını olarak karşımıza çıkar.

Çalışma kapsamında ele alınan hikâyelerde tıpkı Nermin gibi okuyup ailesine ve milletine hizmet etmek isteyen kadınlara sıkça rastlanır. Örneğin Mebrure Sami'nin "Düğümlenen Hülya"sında Nur, babasının hayalini gerçekleştirerek doktor olmak isterken; Seniha Sami'nin "Eski Şiirler" adlı hikâyesindeki Yıldız, Şark Darülfünuna girmeyi arzular. Yine hikâyelerde çalışma hayatı içerisine atılmış ve çeşitli alanlarda hizmette bulunan kadınlardan sıkça bahsedildiği de görülür.

Aşk ve Evlilik

Muhit dergisinde yazan kadın hikâyecilerin hikâyelerinde en sık karşılaşılan konu ise aşk ve evliliktir. Öyle ki eski kadın tipini benimsemeyen Cumhuriyet rejimi, kızların küçük yaşta ve istemediği kişilerle evlendirilmeleri, görücü usulü evlilik, çok eşlilik gibi meselelere karşı çıkar. Bunların yanında her açıdan kadının veya erkeğin mantıklı düşünmesi ve gösteriş, şan-şöhret gibi olgulara tenezzül etmeden, kendilerini saadete kavuşturacak bir yuva peşinde olmaları Cumhuriyet dönemi anlayışının temel prensipleri arasındadır. Bu doğrultuda incelenen hikâyelerde de bu görüş ve düşünceler sıkça aktarılmaya çalışılmıştır.

Hikâyelerde aşk ve evlilik meseleleriyle ilgili yazarların üzerinde durdukları ilk bahis, zenginlik ve itibar gibi şeyler için evlilik yapılmaması gerekliliğidir. Bu noktada ele alınacak ilk hikâyeye Mebrure Hurşit'e ait "Sevginin Yakutu" adlı hikâyedir. Neriman adlı kahramanın arkadaşı Nazan'a yazdığı mektup formatında verilen hikâyede Neriman arkadaşına, okul yıllarında kurdukları hayalleri hatırlatır. Onun aktardığına göre okul yıllarında genç kız arkadaşların en büyük hayalleri maddi/fiziki eksikliklerini hissettikleri şeyleri giderecek bir adamla evlenmektir.

Bu doğrultuda mektubun muhatabı Nazan sık sık hasta olan birisi olduğu için bir doktorla evlenmek ister. Bu isteği gerçekleşen Nazan, evlendikten sonra pek hasta olmaz ve kocasıyla birlikte zor şartlarda Anadolu'da bulunur. Nihal ise hayvanları çok seven bir genç kızdır. Bu yüzden de zengin bir adamla evlenip bir çiftlik sahibi olmayı arzular. Fakat nihayetinde bir baytarla evlenir ve değil bir çiftlik dolusu hayvanı, evinde ikiden fazla kedi bile besleyecek para bolluğunu bulamaz (M. H. 14).

Bir diğer arkadaşları Aliye, filmleri çok sever ve bu arzusu doğrultusunda bir sinemacıyla evlenir. Fakat felçli annesine ve üç çocuğuna bakmaktan film izlemeye vakti kalmaz. Mektubun sahibi Neriman ise özellikle yurtdışını gezme hayalleri kuran bir genç kızdır. Bunun için zengin bir kocayla evlenmeyi arzular. Kader onun da karşısına hayallerini gerçekleştirebileceği bir adam çıkarır. Fakat Neriman son anda kalbinin sesini dinler ve hayalleri yerine aile saadetini ön plana koyar. Bu doğrultuda kendisini seven ve kendisinin de sevebileceği bir mühendisle evlenir. Kendi deyimiyle o, zengin kocanın takacağı yakut küpeler yerine sevdiği adamın takacağı kirazdan küpeleri tercih eder ve saadeti yakalar (M. H. 77). Görüldüğü gibi kalbinin sesini değil de maddi kaygılarla hareket eden genç kızlar hüsrana uğramışken; kalbinin sesini dinleyen Neriman ise saadete ulaşmıştır.

Kalbindeki sesi zengin bir hayata tercih eden bir diğer kahraman da Seniha Sami'nin "Üç Kat Müstâcel" adlı hikâyesinde karşımıza çıkar. Hikâyede bir şirkette sekreter olarak çalışan Melâhat'ın karşısına onunla evlenmek isteyen iki erkek çıkar. Bunlardan birisi yaşlı fakat zengin bir adam olan Zeki Nüzhet Bey; diğeri ise Melâhat'la aynı yerde çalışan ve dürüst bir adam olan Ramiz Bey'dir. Maddi olarak sıkıntılar çeken Melâhat, bu ikili arasından Ramiz'i seçerek bir bakıma maddi hayallerinden vazgeçer ve kalbindeki sesin doğrultusunda hareket ederek huzur bulur.

Yine Seniha Sami'ye ait "İki Ahbap Rakîbe"de de gönlünün sesine kulak vermeyen Nazan'ın bedbahtlığı ile bu sese kulak veren Vedia'nın saadeti karşılaştırmalı olarak okuyucuya sunulur. Bu iki teyze kızından Nazan, görücü usulü evliliğe karşı çıkan, evlilikte kalp sesiyle hareket edilmesini çevresine salık veren bir kız olarak görülür: "Babaannem gibi rast gele izdivaçlar tertibine daima aleyhdarım, fakat bir insanın mizacına muvafık bir hayat arkadaşını kendi ihtiyariyle ve muhakemesile intihap etmesine hiçbir zaman iytiraz etmek doğru değildir." (S. S.

79) Ancak, Nazan'ın bu sözleri tamamen göstermelik sözlerden ibaret kalır. Çünkü o, teyze kızı Vedia'yı oldukça çok kıskanır ve düşüncelerinin tam aksine hareket ederek zengin ve yaşlı bir tüccarla nişanlanır, nihayetinde hüsrana düşer. Vedia ise, âşık olduğu Bedi Bey ile nişanlanarak saadet yolunda bir adım atmış olur.

Mebrure Hurşit'in "Saadet", "Şüphe" ve "Murat Köprüsü" adlı hikâyelerindeki kadın kahramanlar ise aşkları uğruna içinde buldukları zengin hayatı ellerinin tersiyle bir köşeye iterler. "Saadet"te Fransız bir generalin kızı olan Süzan dö Sirmon, "Şüphe"de Münire, "Murat Köprüsü"nde adı verilmeyen genç kadın zengin hayatlarını bırakıp sevdikleri adam için fedakârlık yapan kadınlardır. Özellikle "Murat Köprüsü"ndeki genç kız, sevdiği adamın gözlerinin açılması için hem haysiyetinden hem de canından vazgeçer. Ele alınan hikâyelerden yola çıkarak aşkı uğruna fedakârlık yapan tarafın genellikle kadın olması düşündürücüdür. Öyle ki bu hikâyelerde erkekler daha çok talep eden konumunda bulunurlarken; kadınlar, zor seçimler yapmaya mecbur kalırlar. Fakat değinildiği gibi Cumhuriyet dönemi yazınında kadınların maddi şeyleri bırakıp sevdalarının peşinden gitmeleri ve kendilerini bir meta olarak görmeyen erkeklere değer vermeleri öğütlenir. Benzer bir fedakârlık hikâyesi de yine aynı yazara ait "Lale Perisi"nde görülür. Laleden çıkan perilerin prensesi lalesine yaralı olarak düşen kelebeğe âşık olur. Fakat perilerin kelebeklere yaklaşmaları yasaktır. Eğer yaklaşırlarsa canlarından olurlar. Ancak hikâye kahramanı peri, aşkı uğruna can vermeye karardır.

Elbette kadınlar kadar olmasa da aşkları uğruna fedakârlık yapan erkeklere de hikâyelerde rastlanır. Bu erkeklerin ilk Mebrure Hurşit'in "Güneşe Âşık Yarasa" hikâyesinde karşımıza çıkar. Hikâye kahramanı Muhsin, tek bacağına ve dilencilik yapmasına rağmen, sevdiği kadın uğruna otomobilin önüne geçerek canından vazgeçer. Yine Mebrure Hanım'a ait "Düğümlenen Hülya"da adı verilmeyen koca, karısıyla birlikte yıllarca hasretini çektikleri çiftliğe ait bir maketi yapabilmek için iş yerinde öğle araları yemek bile yemezken; Emine Saffet'e ait "Nikâhta Keramet"te ise Sabri Bey, ailesine daha iyi bakabilmek için yıllarca yamalı elbiselerle dolaşan bir karakter olarak görülür.

Annelik

Çalışma kapsamında ele alınan hikâyelerde kadınlara yüklenen bir diğer görev anneliktir. Öyle ki önceki dönemlerde olduğu gibi Cumhuriyet döneminde de sağlıklı bir toplumun sağlıklı, eğitilmiş ve cefakâr annelerin omuzlarında yükseleceği fikri hâkimdir. Mustafa Kemal de bu konuda "Kadının en büyük görevi analıktır. İlk terbiye verilen yerin ana kucağı olduğu düşünülürse, bu görevin asıl önemi layığı ile anlaşılır." (Savcı 157) der. Atatürk'ün bu sözünden yola çıkarak şu yorum yapılabilir: Cumhuriyet ideolojisi eğitilmiş, çalışan, erkeklerle aynı statüye sahip bir kadın modeli yaratmak ister ancak bütün bunlar olurken kadının aile kadını, anne gibi sıfatlarından da soyutlanmaması gerekir. Buradaki amaç, kadının/annenin çocuk yetiştirmedeki rolünden kaynaklanmaktadır. Zira

Cumhuriyet'in yeni çağdaş bir zihniyet dünyasıyla yetişmiş nesillere ihtiyacı vardır (Bakacak 635).

Bu doğrultuda Nezihe Muhittin'in "Meçhul Kadın" adlı hikâyesi dikkat çekicidir. Zira Muhittin, hikâyenin hemen başındaki epigramda "Kadın için hakîki saadet ancak analıktadır" (N. M. 922) diyerek vereceği mesajı doğrudan okuyucuya sunar. Mebrure Hurşit'e ait "Kaderin Yalanı" başlıklı hikâyede ise Handan, savaşa gidip geri dönemeyen kocasının yokluğunda açlık çeken kızı Nihal için namusundan vazgeçen bir anne olarak görülür.

Hikâyelerde fedakâr annelerin yanında çocuklarını doğruya yönlendirmeyen anneler de dikkat çeker. Örneğin "Bir Genç Kız" adlı hikâyede Handan'ın annesi Ülviye Hanım, kızına her türlü maddi zorluğa rağmen zengin balolarında boy göstermesini ve illa zengin bir kocayla evlenmesini öğüt verir. Bu öğütleri ve yaptıklarını kızına karşı yaptığı bir fedakârlık olarak gören Ülviye Hanım, kızının duygu ve düşüncelerini hiçbir surette hesaba katmaz:

Mademki hayatın her şeyini görmek ve anlamak isteyorsun Handan, o halde beni dinle: Yaptığım bu fedakârlıklar yine senin içindir. Senin istifaden içindir. Artık yirmi beş yaşına girdin. Halimiz mâlum kızım. Evlenmeğe, bir zengin izdivaç yapmağa mecbursun. Bu akşam bazı dostlarımız bize zengin bir tüccar prezante edecekler. Gayet kıymetli otoları, kibar apartmanları varmış. Bu partiyi gaip etmeğe gelmez. İşte sana haber veriyorum. Ona göre davran. (N. M. 1011)

Hikâyelerin genelinde bu şekilde kötülük yapanların veya kötü niyetli insanların başarıya ulaşamadıkları; hikâyenin sonunda iyiliğin ve iyi insanların kazandıkları görülür. Bu doğrultuda annesinin sözüne itibar etmeyen Handan, bir eşya gibi satılamayacağını ve seveceği bir erkeği bekleyeceğini annesine söyler.

Aile Hayatı/Gelenekler

Hesaba katılmalıdır ki Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte halk alışık olmadığı bir döneme başlamıştır. Elbette yöneticiler ve aydınlar da bu durumun farkındadırlar. Bir yandan eski alışkanlıklar diğer yandan batılılaşmanın halk tarafından yanlış anlaşılması gibi durumlar bu dönemde aşılması gereken meseleler olarak görülür. Bu nedenle milletin her ferdine ayrı ayrı görevler düşer ki aydınların bu noktada en çok dikkat çektikleri şeylerden biri sağlam bir aile hayatıdır. Bu noktada erken Cumhuriyet dönemi yönetimi hem erkek hem de kadının geleneklerden tam manasıyla kopmasını istemez. Öyle ki bu dönemde konumuz kapsamında kadınlar, aile içi ilişkilere önem verecek biçimde rol oynamaları ve geleneksel sorumlulukları yerine getirmeleri noktasında teşvik edilmişlerdir.

Bu konu bahsi geçen kadın hikâyecilerin hikâyelerinde de ciddi bir yer kaplar. Özellikle Emine Saffet Hanım'ın "Soysop İlleti" adlı hikâyesi aileye verilmesi gereken değeri göstermesi bakımından oldukça ilgi çekicidir. Hikâyenin başkahramanı Selma, babasını kaybetmiş, abisini ise askere göndermiş genç bir kızdır. Evde ninesi, annesi ve ablasıyla yaşar. Evdekiler deyim yerindeyse

kendilerini Selma'ya adanmış durumdadırlar. Canhıraş bir şekilde onun hevesleri uğruna yanlış bir işe kalkışmasını önlemeye çalışırlar. Ancak Selma, kendisi için verilen nasihatlere kulak tıkamakta ısrar eder ve "Ben sevgi filan istemeyorum. Soysop, soysop! Bıktım artık. Ne halim varsa göreyim, size ne! Bırakın beni!" (E. S. 39) şeklinde karşılık verir. Bu doğrultuda hareket eden Selma, ailesinin izni olmaksızın bir baloya gider. Onun balodan dönüşünü heyecan içerisinde bekleyen aile, eve geldiği vakit Selma'nın üstünde pahalı bir elbise görür. Daha sonra bu elbisenin çalıntı olduğu açığa çıkar ki bu durum aile için epey yüz kızartıcı bir durumdur. Kızlarının cehaleti yüzünden hapse girebileceğini düşünen anne, abla ve nine birbirlerinden habersiz olarak dükkân sahibinin evine giderek suçu üstlenmeye çalışırlar. Ailenin kızları için yaptıkları fedakârlığı gören dükkân sahibi Yekta Bey ise onlara, rahat olmaları gerektiğini, Selma'yı polise vermeyeceğini; fakat onun da iyi bir derse ihtiyacı olduğunu söyler. Bunun için ailenin evine gider ve Selma'ya yaptığı yanlış ve ailesinin onun için kendilerini nasıl feda etmeye çalıştıklarını anlatır. Bu sözler üzerine gözyaşları içinde kalan Selma, yaptığı hataları tekrarlamamak üzere Yekta Bey'e ve ailesine söz verir.

Diğer Temalar

Bahsi geçen hikâyelerin yanı sıra *Muhit*'te yazan kadın hikâyeciler, bazı sosyal problemlere de hikâyelerinde yer vermişlerdir. Bu problemlerin başında fakirlik konusu gelir. Ele alınan hikâyeler arasında Nezihe Muhittin'e ait olan "Köprü Altı Çocukları" ve "İpek Çoraplar" bu konu üzerine yazılmış hikâyelerdir. "Köprü Altı Çocukları"nda dilencilik yapmak zorunda kalan çocukların ruh hâllerini ortaya koyan yazar; "İpek Çoraplar"da ipek çoraba özenerek büyüyen bir kızın bu çoraplara ulaşabilmek adına yemesinden-içmesinden kısıarak para biriktirmesinden ve bu amaç uğruna zayıf düşerek can vermesinden bahseder.

Yine hikâyelerde karşımıza çıkan bir diğer konu dostluktur. Emine Saffet'e ait "Müspet Bir Şey"de dostluk, arkadaşı uğruna gururundan vazgeçme anlamına gelirken; Halide Nusret'in "Adnan Bahsi Kazandı!" hikâyesinde ise, yanlış yola girmekte olan arkadaşı içinde bulunduğu durumdan çekip çıkarma anlamına gelir.

Sonuç

Tanzimat dönemiyle birlikte batılılaşma amacıyla Osmanlı Devleti'nde birçok adımlar atılır. Bu durum hâliyle toplumun yaşayış tarzının da derinden değişmesini beraberinde getirir. Şüphesiz bu değişimlerden etkilenen kesimlerden biri de kadınlar olmuştur. Özellikle 20. yüzyılın başından itibaren birçok alanda görünmeye başlayan kadınlar, bu dönemde hem beka mücadelesi veren devlet için mücadele etmişler hem de yeni kurulacak olan Türkiye Cumhuriyeti'nin yapı taşı olmuşlardır. Kadınların verdiği bu mücadele ve destekler gerek cephede gerekse yazarak verilir. Özellikle meşrutiyetin ilanından sonra sayısı

gittikçe artan kadın yazarlar, bir yandan batılılaşmanın halk tarafından doğru anlaşılması; diğer taraftan da millî duyguları harekete geçirmek için eserler kaleme alırlar. Cumhuriyet'in ilanından hemen sonraki süreçte ise kadın yazarlar yazın âleminde daha çok görülmeye başlarlar. Kadınların bu dönemde özellikle yeni rejimin sözcülüğünü üstlenmek gibi bir vazifeyi üstlendikleri açıkça görülür. Ülkenin gündeminde daha fazla söz sahibi olabilmek ve ülkenin içinde bulunduğu duruma daha fazla yardım edebilmek adına Cumhuriyet döneminde etkinliklerini arttıran kadınlar, giriş bölümünde bahsedildiği üzere her ne kadar kuruluşu reddedilse de parti (Kadınlar Halk Fırkası) dahi kurarlar. Bu emelleri sekteye uğradığında yine amaçlarından vazgeçmeden bir çıkar yol aramaya devam ederler. Nitekim bu çalışmaya konu olan kadın yazarlar gibi bir kısmı dernekler aracılığıyla bir kısmı da çeşitli alanlarda yazarak fikirlerini beyan ederler.

Bu çalışmada oldukça fazla kadın yazara ev sahipliği yapmış olan Muhit dergisinde yazan kadın hikâyecilere odaklanılmıştır. Bu kadın hikâyecilerin birçoğunun dergide farklı alanlarda da kalem oynattıklarını söylemek gerekir. Bu durum kadınların da en az erkekler kadar çeşitli alanlarda söz sahibi olduklarını göstermesi bakımından önemlidir. Bu yazarların hikâyelerine bakıldığında ise genel olarak asrî bir kadında olması gereken bakış açısı ve yaşam tarzının vurgulandığını söylemek gerekir. Maddiyatın, fiziksel güzelliğin peşine çok fazla düşülmemesi, amaçlar doğrultusunda ilerlenmesi, aşk ilişkilerinde her şeyden önce saf bir aşkın benimsenmesi gibi temalar bu hikâyelerde ön plandadır. Ayrıca annelik duygusu, millî meseleler, kıskançlık ve kin gibi kötü duyguların yol açtığı yıkımlar gibi konular da kadın yazarların üzerinde durduğu meselelerdir.

Bu hikâyeler her ne kadar teknik bakımdan önemli kusurlar barındırsa da bu hikâyelerin estetik kaygıdan ziyade yarar amacı güden bir mesaj iletme aracı olduklarını vurgulamak gerekir. Netice olarak yazarların vermek istedikleri mesajı açıkça ilettikleri ve yeni dönemin ideolojisini aktarmada başarılı oldukları görülür.

Kaynakça

- Acun, Fatma. "Arnavutköy Amerikan Kız Koleji Mezunları ve Meşhurları." *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*, s. 22, 2015, ss. 417-442.
- Ahmet Cevat. "Muhit Niçin İntişar Ediyor." *Muhit Resimli Aylık Aile Mecmuası*, s. 1, 1928, ss. 1-2.
- Alevok, Mebrure. *Geçmişte Yolculuk*. Hürriyet Yayınları, 1971.
- Bakacak, Ayşe Gelgeç. "Cumhuriyet Dönemi Kadın İmgesi Üzerine Bir Değerlendirme." *Atatürk Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, s. 44, 2009, ss. 627-638.
- Çavuşoğlu Aksoy, Aslı. "Nezihe Muhittin'in Kadın İdeali Üzerine." 14. *Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu*, 20-22 Ekim 2022, Editörler Ramazan Eryılmaz vd, Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi Yayınları, ss. 92-96.
- Çetindaş, Dilek. "Babasının Büyüyen Kızı: Cumhuriyet Sonrası Kadın Yazar ve Edebiyatı." *Türkiye'de Kadın: Siyasî, Sosyal ve Kültürel Alanda Değişim*, Editör Esmâ Özdaşlı, TASAV, 2022, s. 253-272.
- Davaz, Aslı. "Following The Traces of The Union of Turkish Women Delegates To The 1935 Congress." *Kadın Hayatlarını Yazmak: Oto/Biyografi, Yaşam Anlatıları, Mitler ve Tarih Yazımı Uluslararası Sempozyum Bildiri Kitabı*, 19-20 Nisan 2014, Editörler Birsen Talay Keşoğlu ve Leyla Şimşek, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, ss. 26-32.
- Doğramacı, Emel. "Cumhuriyet Döneminde Türk Kadını." *Erdem Dergisi*, 1985, ss. 111-123.
- Emine Saffet. "Soysop İleti." *Muhit Resimli Aylık Aile Mecmuası*, s. 33, 1931, ss. 38-42.
- Ertan, Temuçin F. "Ahmet Cevat Emre ve Kemalizm'de Öncü Bir Dergi: Muhit." *Kebikeç*, s. 5, 1997, ss. 17-34.
- Güler, Yaşar. *Mebrure Sami Koray'ın Romancılığı ve Romanları*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2010.
- İlhan, Attila. *Hangi Edebiyat*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.
- Karaca, Şahika. *Güzide Sabri Aygün Hayatı, Sanatı ve Türk Edebiyatındaki Yeri Üzerine Bir İnceleme-Araştırma*. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2004.
- Karaca, Şahika. "Şemsettin Sami ve Kadınlar." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, c. 3, s. 13, 2010, ss. 136-146.
- Mebrure Hurşit. "Güneşe Âşık Yarasa." *Muhit Resimli Aylık Aile Mecmuası*, s. 13, 1929, ss. 1017-1021.
- Mebrure Hurşit. "Güneşe Âşık Yarasa." *Muhit Resimli Aylık Aile Mecmuası*, s. 14,

1929, ss. 1073-1077.

Mebrure Hurşit. "Kaderin Yalanı." *Muht Resimli Aylık Aile Mecmuası*, s. 16, 1930, ss. 1230-1232.

Mebrure Hurşit. "Sevginin Yakutu." *Muht Resimli Aylık Aile Mecmuası*, s. 26, 1930, ss. 14-16, 77.

Mebrure Hurşit. "Saadet." *Muht Resimli Aylık Aile Mecmuası*, s. 37, 1931, ss. 28-29.

Metintaş, Mustafa Yahya. "Nezihe Muhittin ve Türk Kadınının Siyasi Haklar Mücadelesi." *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Türk Dünyası Uygulama ve Araştırma Merkezi Yakın Tarih Dergisi*, c. 1, s. 1, 2018, ss. 74-97.

Muht. "Okuyucularımızla Başbaşa." *Muht Resimli Aylık Aile Mecmuası*, s. 45, 1932, ss. 81.

Nezihe Muhittin. "Bir Genç Kız." *Muht Resimli Aylık Aile Mecmuası*, s. 11, 1929, ss. 827-832.

Nezihe Muhittin. "Meçhul Kadın." *Muht Resimli Aylık Aile Mecmuası*, s. 12, 1929, ss. 922-923.

Nezihe Muhittin. "Bir Genç Kız." *Muht Resimli Aylık Aile Mecmuası*, s. 13, 1929, ss. 1011-1014.

Nezihe Muhittin. "Beynelminel Kadın Kongresinde Murahhasımız Kim Olacak?" *Hareket Gazetesi*, s. 8, 1929, ss. 3.

Savcı, Kemal. *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadını*. Cihan Matbaası, 1973.

Semiha Vamık. "Tılsımlı Su." *Muht Resimli Aylık Aile Mecmuası*, s. 5, 1929, ss. 362-365.

Seniha Sami. "Üç Kat Müstâcel." *Muht Resimli Aylık Aile Mecmuası*, s. 12, 1929, ss. 916-920.

Seniha Sami. "İki Ahbap Rakîbe." *Muht Resimli Aylık Aile Mecmuası*, s. 25, 1930, ss. 52-55, 79.

Seniha Sami. "Ruhumu Tatmin Etmiyor." *Muht Resimli Aylık Aile Mecmuası*, s. 14, 1929, ss. 1086-1088.

Uzun, Alev Şeyda. "Ahmet Cevat Emre'nin Türkçenin Dünya Dilleri Arasındaki Yeri ile İlgili Görüşleri." *ÇÜTAD*, c. 4, s. 1, 2019, ss. 35-60.

Yurdal, Mustafa Onur. "İlk Kadın Uzman, Çevirmen, Entelektüel Saray Mürebbiyesi Cumhuriyet Müzecisi Seniha Sami Moralı." *Tarih Dergisi*, s. 70, 2020, ss. 72-74.

EDEBİYAT VE DİĞER GÜZEL SANATLAR: AHMET MİTHAT'TAN TANPINAR'A



Kudret SAVAŞ

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü, Afyonkarahisar, Türkiye.

ORCID: 0000-0002- 6544-0029

E-mail: kudretsavas@gmail.com

Emine Nur BİRCAN

Yüksek Lisans Öğrencisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar, Türkiye.

ORCID: 0009-0006-5806-3815

E-mail: eminenur0209@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 25.01.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 01.02.2024

Tanıtımı Yapılan Kitap:
Çağın, Şerife. *Edebiyat ve Diğer Güzel Sanatlar: Ahmet Mithat'tan Tanpınar'a*, 2022.
ISBN: 978-625-8437-19-5

Yeni Türk Edebiyatı sahasında çeşitli araştırmaları ve çalışmaları bulunan Şerife Çağın, alanında etkin rol oynayan bir akademisyen. Çağın'ın daha önceki dönemlerde kaleme almış olduğu "Plastik (Çizgisel) Üslup ve Pitoresk (Gölgesel) Üslup Bağlamında Halit Ziya ve Tanpınar'da Kadın Tasvirleri", "Yahya Kemal'in Eserlerinde Milli Kimlik Oluşumunda Mimarinin Rolü", "Ahmet Mithat Efendi ve Güzel Sanatlar", "Halit Ziya'nın Beslendiği Güzel Sanatlar" adlı makaleler, farklı zamanlarda farklı dergilerde yayınlanmış ve oluşturdukları bütünlükle *Edebiyat ve Diğer Güzel Sanatlar* adlı eserin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Çağın'ın kitabında ele aldığı temel konu; güzel sanatların, edebiyatımızın önemli yazarlarının eserlerindeki yansımalarıdır.

Bu eserin odağında edebiyat; güzel sanatlar başlığı altında sıralanan müzik, resim, dans, mimarî gibi unsurlarla çizgisellik, pitoresk ve perspektif gibi kavramlar ve bunların edebî eserlere yansımaları vardır. Ön söz, sonuç, kaynakça ve dizin ile beraber toplam 206 sayfadan oluşan eser; Dergâh Yayınevi tarafından yayımlanmıştır.

Çalışmada, edebiyatımıza yön veren isimlerden Ahmet Mithat Efendi'nin edebî eserlerinde musikî, heykel, resim ve danstan etkilenmesi; Halit Ziya'nın, İzmir döneminde yazdığı eserlerindeki opera ve balolar, ayrıca *Aşk-ı Memnu*'da yer alan plastik ve müzikal üslup yansımaları irdelenmiştir. Ayrıca Yahya Kemal'in eserlerinin ve kişiliğinin oluşumunda mimarînin etkisi, Tanpınar'ın da Yahya Kemal gibi mimarînin etkisini, edebî eserlerine taşıması çalışmada ele alınmıştır. Eserin kilit noktasını, yazarların ve şairlerin güzel sanatlara bakışı ve eserlerinde bu unsurları kullanmaları oluşturmuştur.

Eserin ön sözünde yazar, Batılılaşmanın getirmiş olduğu



yeni düşünce dünyası ile edebiyat sahasında da bir hareketlenme olduğunu dile getirir. Bu bölümde edebiyat ve güzel sanatların aslında birbirinden kopuk alanlar olmadığını, kuvvetli ilişkilere sahip ve ortak paydada yer alan olgular olduğunu ileri süren yazara göre edebiyat ve güzel sanatlar yeni düşüncelerin edebiyata yansmasıyla, eserlerde birbirlerini tamamlayan bir bütünlük oluşturmuştur.

Güzel sanatlar içerisinde yer alan ögeler iki kategoride değerlendirilir. Bu kategoriler plastik (çizgisel) sanat adı altında; resim, heykel, mimarî, seramik; pitoresk (gölgesel) üslubun içerisinde musikî, desen, tasvirler

ve perspektiftir. Söz konusu sanatlar yazarlarımızın ve şairlerimizin dikkatini çeker, böylece sanatçıların bu alana yönelik ilgileri artar ve eserlerinde de bu olgulara yer vermeye başlarlar. Pitoresk üslup günümüzde canlı, çekici, hoş ve renkli anlamına gelmektedir fakat aslında terim belirli bir imgeyi çağrıştıracak kadar kesin bir tanıma sahip değildir. İlk kez 17. yüzyılda ortaya çıkan terim, sanat eserlerinde canlı ve çarpıcı betimlemeleri ifade etmek için kullanılır (1997: 1485). Çizgisel üslup ise, güzel sanatlarda özellikle resim ve çizimde çizginin ve bazı durumlarda iki boyutlu biçimlerin yüzey üstündeki hareketine bağlı kurgulardır (1997: 411). Başlangıçta pitoresk ve çizgisel üslubun ilk örnekleri mimarîde görülür ve gotik üsluba kapı aralar. Tanzimat Edebiyatı'nın ilk evresinde güzel sanatlara yönelik bir eğilim ortaya çıkar ve Tanzimat'ın ikinci kuşağı ve Servet-i Fünun döneminde bu eğilim ivme kazanır.

Çağın (2022) "Şüphesiz pek çok yazar ve şair diğer sanatlarla az veya çok temasta bulunmuş, hatta bu sanatlarla ilgilerini merak olmanın ötesine geçirecek uğraş haline getirmiştir" (9) der ve sanatçıların eserlerine ve yaşamlarına ayna tutan edebî yapıtlardan örnekler verir. Samipaşazade Sezaî'nin resim bilgisi kuvvetlidir ve *Sergüzeşt*'in ana karakteri Celâl ressamdır. Celâl'in davranışları ve düşünceleri bir ressam duyarlılığı ile betimlenir. Yazar, Cenap Şahabettin'in şiirlerinde ahenkten beslenmesine değinir, Safveti Ziya'nın *Salon Köşelerinde* adlı eserinde yer alan baloların ve dansların alafranga kültürünün, kültürümüze yansmasını ve edebî eserlerde bütünlüşmesini anlatır. Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerinde yer alan öğreticilik ögesi bu dalda da kendini gösterir. Ahmet Mithat'ın, eserlerinde duraklayıp güzel sanatlar üzerine bilgi vermesi gözden kaçmaz.

Servet-i Fünun döneminde hem toplumsal yaşamdaki değişimler hem de Batılılaşma olgusu, eserlere yaklaşımı farklı boyuta taşır. Döneminde iz bırakan yazar ve şairlerimizin, edebî sahada ortaya koydukları eserlerde temel atmosfer farklılaşır; plastik ve pitoresk üslup ögeleri, eserler ile

bütünleştirilir. Örneğin, Haşim'in kişiliği ve eserlerinin çizgisi, edebî sahaya yaklaşımından hareketle anlamlandırılır. Haşim; kırmızı ve sarı renkler, karanlık üzerinden eserlerini pitoresk bir üslup ile aktarır. Yahya Kemal ve Tanpınar, mimarî eserlere anlam yükleyerek toplumsal duyarlılık üzerinden Türk-Müslüman kimliğini edebî eserlerde dile getirirler.

Çağın, eserine edebiyatımızda pek çok konunun öncüsü olan Ahmet Mithat Efendi'nin, güzel sanatlar ile nasıl tanıştığından, güzel sanatların Ahmet Mithat Efendi üzerindeki etkisinden, bu etkiyi eserlerine nasıl yansıttığından bahsederek başlar. Ahmet Mithat Efendi'yi güzel sanatlara yönlendiren iki önemli şahsiyetten söz eder. İlki dönemin Bağdat valisi Mithat Paşa, ikincisi ise Osman Hamdi Bey'dir. Özellikle eserde Osman Hamdi Bey'in güzel sanatlar alanında iz bırakmasına ve kendinden sonraki kuşağa öncü olmasına dikkat çekilir. Ayrıca Hamdi Bey'in tablolarında yer alan kadın tasvirleri sahadaki çalışmalara öncü olur. Dost meclislerinde konuşulan piyano, musikî, resim konuları, Ahmet Mithat Efendi'nin fikir âleminde yeni dünyalara kapı aralar. Buradan hareketle çıkardığı *Tercüman-ı Hakikat*'te musikî hususundaki görüşlerine yer verir. Notaların millileşmesi gerektiğini ileri sürer. Ayrıca Doğu ve Batı musikîsi arasında kıyaslamalar yapar, bu iki musikinin üstün ve zayıf yönlerine değinir. Bu noktada eserde Ahmet Mithat Efendi'nin *Çingeneler* adlı romanına değinilir. Eserde yer alan başkarakter Ziba aracılığıyla zaten müziğe ilgi duyan çingenelerin sıkı bir eğitimden geçirildiğinde musikî alanında başrol oynayacakları hissettirilir. Ayrıca müziğin insan ruhunu ve bedenini etkilemesinin yanı sıra hayvanlar üzerindeki etkisine de değinilir. Yazar, bu düşüncelerine örnek olarak; keman sesine bülbüllerin pencerele gelmesini, kobra yılanlarının çığırtmalar ile dans etmesini verir.

Ahmet Mithat Efendi, Avrupa'ya yapmış olduğu geziler ve kendisinin yapmış olduğu araştırmalardan elde ettiği bilgilerle Türk Edebiyatı'na eserler kazandırır. *Paris'te Bir Türk* adlı eserinde, resim sanatına değinir. Batı ve Doğu arasına sıkışan resim sanatını, başkarakter Nasuh üzerinden –ki burada Nasuh karakterinin fikirleri, aslında Ahmet Mithat Efendi'nin fikirleridir- eleştirir, taklitten uzak Platoncu anlayışla gerçeği yansıtmak gerekliliğine değinilir. *Venüs'ün Doğuşu* adlı tablo, Ahmet Mithat Efendi için, eserlerinde kadınları tasvir ederken yönlendirici bir öge olmuştur. Çağın (2022), "Sanat tarihine baktığımızda Venüs/ Afrodit estetik bir obje olarak genellikle çıplak şekilde betimlenmiştir" (30) der ve bu hususta Ahmet Mithat Efendi'nin, eserlerindeki yabancı kadınları, Venüs'e benzettiğini söyler.

Bu noktada Ahmet Mithat Efendi'nin edebiyatımıza kazandırdığı yeni bakışın, edebiyatımızı yönlendiren bir yelken vazifesi gördüğünü ileri süren Çağın'a göre Ahmet Mithat'ın edebiyata katkılarının çeşitliliği, onun üzerine fazlaca eğilmemizi ve yazdıklarını irdelememizi gerekli kılar. Ahmet Mithat, güzel sanatlar dalında yer alan olguların çoğuna eserlerinde yer vererek, bu mesele

üzerinde de söz sahibi bir yazar olarak döneminde başrolü üstlenir.

Eserlerini güzel sanatların birikiminden besleyen bir başka isim de Halit Ziya Uşaklıgil'dir. Halit Ziya'nın edebî kişiliğinin oluşumunda, Recaizade Mahmut Ekrem ve Samipaşazade Sezai'nin etkisinden söz edilebilir. Recaizade'nin, *Talim-i Edebiyat* adlı eserinde; musiki, balo, dans, resim vb. güzel sanatlar üzerine kaleme aldığı bölümler mevcuttur ve Halit Ziya da edebiyata ilgi duymaya başladığı dönemlerde Recaizade Mahmut Ekrem'in sıkı bir takipçisidir. Halit Ziya'nın edebiyata ilk adımlarını attığı İzmir dönemi romanlarında güzel sanatların tesiri görülür. *Sefile* ve *Nedime* adlı eserlerini, İzmir'deki kültürün ve toplumunun etkisiyle samimi bir havada kaleme alır. Uşaklıgil, bu eserleri kaleme alırken, sosyokültürel ortamın uyumundan hareket ederek insanları ayırıştırılmaz, bütüncül bir yaklaşım geliştirir. İzmir gibi kozmopolit bir coğrafyayı yazmasının da etkisiyle güzel sanatlar alanında yer alan; balo, resim, dans ve musikiye ait unsurları eserlerinde bolca kullanır.

Halit Ziya deyince aklımıza gelen iki önemli roman vardır. Bunlar: *Aşk-ı Memnu*'yla *Mai ve Siyah*'tır. Bu iki eserde de plastik ve müzikal üslup göze çarpar. *Aşk-ı Memnu*'da yer alan Nihal karakterinin piyona çalışması, Adnan Bey'in tahta oymacılığına olan merakı dolayısıyla ölen eşi, kızı ve Bihter'in portrelerini yapma çabası ve hepsinin bir şekilde yarım, bitirilmemiş kalması aslında plastik üsluba bir örnektir. *Mai ve Siyah*'ın başkarakteri Ahmet Cemil'in şiir üzerine düşünceleri, Halit Ziya'nın şiir üzerine düşünceleriyle iç içe geçer. Eserde geçen "bahr, feryat, perviz" gibi kelimeler ile Halit Ziya musikî sanatını taklit etmeye çalışır. Yine bu eserdeki Lamia'nın piyona çalışmaları, *Aşk-ı Memnu*'daki Nihal'in piyona çalışmalarını çağırıştırır.

Halit Ziya'nın, roman ve hikâyelerinde geçen karakter, olay, mekân tasvirlerinin esere yansımaları, kendinden önceki dönemlere göre farklılık arz eder. Halit Ziya, özellikle eserlerindeki kadın tasvirlerinde natüralizmin ve realizmin etkisindedir ve bu durum dikkat çekici bir noktaya evrilir. Genellikle eserlerindeki kadınların tasvirlerini aynaya yansıyan görüntüleri ile yaparken *Aşk-ı Memnu*'da kandil ışığı kullanılmıştır. Bihter kandil ışığı karşısında; Behlül'e olan ilgisini, Adnan Bey ile yaşadığı evliliği, ruhunu sorgular. Burada düşüncelerin belirsizliğiyle kandil ışığı yardımıyla ortaya çıkan görüntünün belirsizliği, plastik üslubun edebî eserde kullanımına bir örnek oluşturur. Halit Ziya, eserlerinde kadını bir bütün olarak tasvir eder. Gerçekçi bir üslup ile kadınları tasvir eden Halit Ziya, kıyafet tasvirlerini ve kumaşların kadın kahramanların vücutlarıyla bütünleşen kıvrımlarını da belirgin şekilde ve hareket hissi verecek biçimde pitoresk üslubu kullanarak yansıtır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in edebiyatımıza kazandırdığı eserlerin mahiyetini incelediğimizde, yazarın Edebiyat-ı Cedide dönemine yön veren ve dönem sanatçıları arasında iz bırakan bir şahsiyet olduğu açığa çıkar. Eserlerine yansıttığı güzel sanatları mahir bir şekilde ele almayı başarmıştır. Eserlerini bugün de okuduğumuzda bu eserlerde yer alan teknikler ve

tasvirler, kendilerini etkileyici bir biçimde ortaya koymaya devam eder. Güzel sanatların değişik türlerine eserlerinde yer veren bir başka yazar da Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Tanpınar'ın eserleri güzel sanatlar açısından incelendiğinde, yazarın eserlerinde daha çok kadın tasvirlerine değindiği ve bunu yaparken kadınların çehrelerine odaklandığı ortaya çıkar. Çağın (2022) "... hayal gücünü soyutlamadan alan, her an değişmeye meyyal, görünenin arkasına geçmek isteyen, çağrışımlara açık güzellik..."lere yer verdiğine (101) değinerek Tanpınar'ın edebî eserlerindeki tasvir düşüncesini özetler. Tanpınar'ın tasvirleri insan merkezli olmakla kalmaz, mekânı da insanla bütünleştirip tasvirlerini taçlandırır. Örneğin; *Huzur* romanında, Mümtaz bir gece Boğaz kenarında Nuran'ı düşünür ve Boğaz ile Nuran'ı bir bütün olarak ele alır. Burada Tanpınar'ın sıkça başvurduğu bir yol olan kadın çehresinin tasviri görülür. Mümtaz, Nuran'ın yüzünü Boğaz'ın suyunun derinliklerine benzetir. Ayrıca yine burada Mümtaz, Nuran'ı kendi dünyasında tasvir ederken, ışık ve renk unsurlarının çağrışımı ile zihnindekileri betimler. Tanpınar'ın eserlerinde kullanmış olduğu güzel sanat unsurları, Halit Ziya'nın eserlerinde olduğu gibi kimi zaman, plastik kimi zaman ise pitoresk bir üslupla ortaya çıkar. Çağın'ın da eserinin üçüncü bölümünde sıkça değindiği gibi ikisinin de tasvir noktasında yaklaşımları ayrıdır. Halit Ziya tasvirlerde kadın bütünlüğüne odaklanırken Tanpınar kadınların çehrelerine ve kadın tasvirlerini mekân ile özdeşleştirmeye odaklanır. Ayrıca Tanpınar'ın Ahmet Haşim gibi renk ve ışık imgelerini yine kadınları tasvir ederken kullanması Tanpınar'la Haşim'in ortak bir paydasıdır. Ahmet Haşim'in simbolist bir şair olması, şiirlerinde lirizm, musikî ve ahenk unsurlarının bulunması, bu duyguların şiirlerinde derin bir şekilde hissedilmesi, şairin güzel sanatlara kuvvetli biçimde ilgili duyduğunu gösterir. Çağın, Ahmet Haşim'in güzel sanatlar ile ilişkisini açıkladığı bölümde, Haşim'in şiir estetiğinde pitoresk tekniğini nasıl kullandığına ve şiirlerindeki düzensizlik, asimetrik, tamamlanmamışlık olgularına değinir. Bu olguların kaynağının da fazlaca etkilendiği Japon sanat tarihçisi Okakura Kakuza olduğunu belirtir. Japon tarihçinin, çay odalarının mimarisi hakkındaki betimlemeleri, manzara ve estetiği bir bütün olarak anlamlandırması, Haşim'in ilgisini çeker ve şaire ilham verir. Ayrıca Haşim, Japon sanat tarihçisi dışında Avrupa'da bir ekol oluşturan Ruskin Gotik'ten de etkilenecek şiirlerinde değişkenlik ve çeşitlilik unsurlarına da yer verir. Haşim, şiire ilgili düşüncelerini açıkladığı *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar* başlıklı yazısında bu iki isme de yer vererek kendi görüşlerini ortaya koyar. Haşim'in şiirlerinde mekânları akşam saatleri ve mehtaplı geceler eşliğinde yansıması, şiirlerindeki imgelerin gölgesel bir üslup ile ifade edilmesine kapı aralar. Şiirlerdeki mekânların zaman ile paralelliğine renk imgesini de katarak güzel sanatlar ile bütünlük sağlar. Haşim, güzel sanatlar ile edebî eserler arasında kurduğu ilişkiyi şiirlerindeki betimlemelere yansıtır ve güzel

sanatlarla hüzün, melankoli gibi duyguları etkin bir üslupla birleştirir. Ayrıca Çağın, Haşim'e ayırdığı bölümde şairin saat olgusuna bakışına ve şiirlerinde saate nasıl yer verdiğine de değinir. şiirlerinde ışık imgesinin Haşim için önemli olduğu görülür. Akşam ve fecir vakitlerinin şiirlerinde işlenmesi, saat ve zaman kavramı noktasında Haşim'in şiirlerini etkiler. Haşim'in; mimarî, dans, imgeler evreni ile şiirlerini vücuda getirmesi dolayısıyla güzel sanatlar üzerinde değerli çalışmalarının bulunması, gelecek nesle iz bırakacak eserler/düşünceler bırakması, kendisinden sonraki kuşağa örneklik teşkil eder.

Yahya Kemal Beyatlı, düşünce dünyasıyla güzel sanatlar arasında bir köprü kurmayı başaran isimlerden biridir. Güzel sanatlar, Yahya Kemal'in, kimliğini bulmasında, ze dönüşünde bir yol haritası görevi üstlenir. Genel olarak İstanbul mimarîsinden etkilenen Yahya Kemal, Türk tarihini ve Türk coğrafyasını İstanbul ile özdeşleştirerek mimarîden yararlanır. Yahya Kemal, benlik ve sosyokültürel düzen hakkındaki düşüncelerinin evrilmesiyle, mimarîdeki millî bilincin yozlaşması, mimarînin estetik ve kültürel açıdan değerinin korunması ile ilgili düşüncelerini şiirlerinde dile getirir.

Edebiyat da tıpkı toplum gibi gelişen bir olgudur. Her yeni dönemde edebiyatın içeriğinde yeni bir ışık, yeni bir kan görülebilir. şerife Çağın'ın tanıtımış olduğu eserlerde, Batılılaşma hareketleri ile ilk önce topluma sonra edebiyatımıza yansayan güzel sanatların edebî eserlerde nasıl yer aldığı irdelenmiştir. Yedi bölümden oluşan eser, edebî sahada yer alan kült isimlerin ve eserlerinin güzel sanatlarla ilişkilerini incelemektedir. Güzel sanatların eserlere yansiyışı edebiyatımıza renk katmıştır. Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerinde güzel sanatlar teorik ve pratik bir mecrada daha basit bir çizgi üzerinde ilerlerken Uşaklıgil'in, Tanpınar'ın, Yahya Kemal'in, Haşim'in eserlerinde yetkin bir üslupla kullanıldığı görülür. Halit Ziya'nın romanlarında yer alan musikî ve plastik slup, Tanpınar ve Yahya Kemal'in güzel sanatlara mimarî merkezli yaklaşımı, Haşim'in şiirlerindeki imgelerin, renklerin ve musikînin ahengi edebî eserleri zenginleştirir, onlara yeni bir boyut katar. Güzel sanatlar, edebiyata yeni bir soluk getirmiş, yazarlarımız ve şairlerimiz eserlerindeki olayları, duyguları ve karakterleri anlatırken güzel sanatlardan yararlanmışlardır.

KAYNAKÇA

Çağın, Şerife. *Edebiyat ve Güzel Sanatlar: Ahmet Mithat'tan Tanpınar'a*. 2022.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, I. Cilt, 1997.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi III. Cilt, 1997.

CUMHURİYETİN YÜZÜNCÜ YILINA ARMAĞAN EDİLEN KÜLLİYAT:
ANKETLER/SORUŞTIRMALAR IŞIĞINDA TÜRK EDEBİYATININ İÇ
100'Ü
(TAHLİL-METİN-AÇIKLAMA)

A PRESENT TO THE CENTENNIAL ANNIVERSARY OF THE REPUBLIC:
SURVEYS/THE INSIDE 100 OF TURKISH LITERATURE IN THE LIGHT OF INVESTIGATIONS
(ANALYSIS-TEXT-EXPLANATION)



Tuba KAPUCU

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Yüksek Lisans Öğrencisi,
Karabük Üniversitesi, Yeni
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Karabük, Türkiye.

ORCID: 0000-0001-9023-692X

E-mail: 2228241303@ogrenci.karabuk.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 15.03.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 03.04.2024

Tanıtımı Yapılan Kitaplar:
Atay, Selçuk. *Anketler/Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü İnsan*, c. I, 2024.
ISBN: 978-625-98997-6-3
Atay, Selçuk. *Anketler/Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü Dönem*, c. II, 2024.
ISBN: 978-625-98997-7-0
Atay, Selçuk. *Anketler/Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü Eser*, c. III, 2024.
ISBN: 978-625-98997-8-7
Atay, Selçuk. *Anketler/Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü Düşünce*, c. IV, 2024.
ISBN: 978-625-98997-9-4
Atay, Selçuk. *Anketler/Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü Dil ve Poetika*, c. V, 2024.
ISBN: 78-625-98997-4-9

Öz

Belirli araştırma çerçevesinde, şahsiyetlerin düşünce, fikir ve eğilimlerini tespit amacıyla hazırlanmış soruların, belirli bir düzen içinde yöneltilmesiyle bilgi toplamayı amaçlayan araştırma yöntemidir, anket. Fransızca "enquête" sözcüğünden dilimize girmiş olan sözcük; Auguste Scheler'in dikkat çektiği üzere Latince "inquistia" sözcüğünden türetilen enquête, yakın anlam olarak düşünülen "inquisition" (sorgulama) sözcüğünden çok daha fazla bir kullanım alanına sahiptir ve enquête de bu sorgulama fiilinin anlam alanından doğmuştur. Yeniden yazımın unsurlarından olan anketler; döneminin gelişim süreçlerini, sıkıntılarını, sorunlarını, edebî eserlerin dışarıda kalan bazı yönlerini, sanatkârların da edebî eserlerde görünmeyen yüzlerini ortaya çıkarmaktadır. Hayatın içerisindeki hemen her konuda yapılabilen anketler, Türk edebiyatı sahasında 1897 yılından itibaren görülmeye başlanmıştır. Başlangıçta mesafeli durulan sonrasında ise gazete, dergi gibi süreli yayınların vazgeçilmez ve ilgi çekici bir türü haline gelen anketler; dönemin şahsiyetlerine yöneltilen sorular karşısında onların duygularını, düşüncelerini, kabulleniş ve reddedişlerini hatta bilinmeyen pek çok yönlerini yansıtmaktadır.

Çalışmada edebiyat araştırmalarında kaynak teşkil edecek, yeni Türk devletinin kuruluş yıllarını içine almayı hedefleyen ve Cumhuriyetimizin yüzüncü yılından hareketle içinde yüz anket bulunan, Doç. Dr. Selçuk Atay' tarafından tematik bir tasnifle beş cilt hâlinde kitaplaştırılmış olan Anketler/Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü (Tahlil-Metin-Açıklama) başlıklı eser tanıtılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Anketler, Türk edebiyatı, eser.

Abstract

Survey is a research method that aims to collect information by asking questions in a certain order in order to determine the thoughts, ideas and tendencies of individuals within the framework of a certain research. The word entered our language from the French word "enquête"; As Auguste Scheler pointed out, enquête, derived from the Latin word "inquistia", has a much wider usage area than the word "inquisition", which is considered to be a close meaning, and enquête was born from the semantic field of this verb to question. Surveys, which are among the elements of rewriting; It reveals the development processes, troubles and problems of the period, some aspects of literary works that are left out, and the faces of artists that are not visible in literary works. Surveys, which can be conducted on almost every subject in life, began to appear in the field of Turkish literature since 1897. Surveys, which were initially kept at a distance, later became an indispensable and interesting type of periodicals such as newspapers and magazines; It reflects their feelings, thoughts, acceptance and rejection, and even many unknown aspects of the figures of the period in the face of questions asked.

In the study, Assoc. Dr. The work titled "Inner 100 of Turkish Literature in the Light of Surveys/Investigations" (Analysis-Text-Explanation), which was published in five volumes with a thematic classification by Selçuk Atay, will be introduced.

Keywords: Surveys, Turkish literature, work.



Eser; I. Cilt "İnsan" editörlüğünü Prof. Dr. İbrahim Tüzer'in, II. Cilt "Dönem" editörlüğünü Prof. Dr. Beyhan Kanter'in, III. Cilt "Eser" editörlüğünü Prof. Dr. Ramazan Korkmaz'ın, IV. Cilt "Düşünce" editörlüğünü Prof. Dr. İbrahim Şahin'in, V. Cilt "Dil ve Poetika" editörlüğünü Prof. Dr. Fatih Kanter'in üstlendiği ve Ihlamur Akademi Yayınları'ndan cumhuriyetimizin 100. yılında, yeni Türk edebiyatı sahasının uzmanlık alanı içerisinde hazırlanmış kapsamlı bir kaynaktır.

Müellifinin "...yüz yıllık 'Cumhuriyet' fidanını kanlarıyla sulayanların aziz hatırasına bir şey yaptım diyememenin mahcubiyetiyle hazırlanmış bir kitap..." olarak nitelendirdiği çalışma bu anlamda mütevazı kabul edilemeyecek bir hacme sahiptir. Niçin *Anketler/ Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü* başlığı tercih edilmiştir?

İçeriğinin Millî Mücadele yıllarından başlayarak 1980'li yılların başına kadar olan anketlerin oluşturduğu çalışma belirli bir tarih alanını kapsamaktadır. İlk olarak 1897 tarihinde görülmüş olmasına rağmen kitaplaştığı, bir makaleye konu olduğu için çalışmaya dâhil edilmeyen anketlerden sonra 1918 yılından itibaren alınan anketler 1980'li yılların ortalarına kadar getirilmiştir. Elbette bir edebî tür olarak anket o tarihten sonra ortadan kalkmaz veya değersiz görülmez. Nitekim bu tarihlerden sonra teknolojik imkânların artması neticesinde anketlere ve o anketler hakkındaki incelemelere ulaşımın kolaylaşması sebebiyle belirli tarih sonrasındaki anketler çalışmaya dâhil edilmemiştir. Türk edebiyatının cumhuriyet yıllarındaki gelişim süreçlerinin, sıkıntılarının, sorunlarının, edebî eserlerin dışında kalan bazı yönlerinin, sanatkârların da edebî eserlerde görünmeyen yüzlerinin bu anketler vasıtasıyla ortaya çıkarılması dolayısıyla çalışmanın adı *Anketler/ Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü* olarak düşünülmüş ayrıca başlıkta kullanılan rakamla, cumhuriyetimizin yüzüncü yılına ve kitapta bulunan 100¹ ankete (son cildin içindeki 'karikatür anketi' ile anket sayısı 101 olmaktadır fakat bu anket tür ve tematik olarak diğer anketlerden farklı olduğu için 100+1 şeklinde düşünülmüştür.) işaret edilmektedir. '1920'li yıllardan itibaren yayımlanmış Akşam, Anadolu, Bugün, Cumhuriyet, Haber, İkdam, Kurun, Milliyet, Son Posta, Ulus, Tan gibi onlarca gazetenin gün gün yayımını; diğer tarafta Akbaba, Büyük Doğu, Dost, Edebiyat Dünyası, Kaynak, Muhit, Papirüs, Pazar Postası, Servet-i Fünûn, Türk Dili, Varlık, Yeditepe, Yeni Adam, Yeni Edebiyat, Yücel gibi yüzlerce derginin milyonlarca sayfa tutan tüm sayılarını gözden geçirerek

¹ Bu 100 anket içerisinde 1928 Harf Devrimi öncesi olduğu için Osmanlıca yazılmış beş anket ilk kez Selçuk Atay tarafından tercüme edilerek kitaba dâhil edilmiştir.

hazırlanmış olan' eser, İstanbul ve Ankara kütüphaneleri arasında yoğun ve uzun uğraşlar neticesinde vücuda getirilmiştir. Selçuk Atay'ın ifadesiyle seneler süren bu çalışmayı sabırla tamamlayabilmesinin tek motivasyonunun "işte bu aziz hatırıya bir şey yapıyor olmanın sevinci ve nisyan mezarlığında kalan onlarca sanatkâra ulaşmanın mutluluğu" olduğu ifade edilmiştir.

Çalışmaya dâhil edilen ve edilmeyen anketler nasıl tespit edilmiştir?

"Anketlerde bir neslin, bir şahsın hayatını; sanat telakkilerini, edebî şahsiyetini, kendinden evvel ve sonraki edebî nesiller hakkındaki fikirlerini, eserlerinin hususiyetlerini görmek mümkündür."

Sehâp Nafiz

Anketler/Soruşturmalar ekseninde bakıldığında öncelikle şimdye kadar başlı başına bir edebî tür mahiyetinde bulunan anketler üzerine müstakil bir çalışmanın edebiyatımızda bulunmaması dikkat çekicidir. Anket adının anıldığı bazı çalışmaların bir süre sonra meselenin röportaj başlığı altında devam ettirildiği görülmekteyken mezkûr çalışmada anketin ne olduğu ortaya konulmuş, anket ve röportaj arasındaki karışıklık giderilmiştir. Anketin ne olduğuna dair tespitlerin yapıldığı; başlığı "anket" olmasına rağmen anket türünün özelliklerini göstermeyen, çoğu zaman röportaj ve mülakat niteliğinde değerlendirilmesi gereken yazılar bu çalışmanın dışında tutulmuştur. Aynı konu hakkında her isme aynı soru sorulmuş olsa bile anketlerin gazetede yayımlanan şekli ile yüz yüze gerçekleştirildiğindeki hususiyetlerinin farklılık gösterdiği hatta sanatkârın cevaplarının kimi zaman farklı konuları da içermiş olmasına rağmen diğer sanatkârlara da aynı soruların sorulup sorulmadığının tespitiyle uygun olanlar çalışmaya dâhil edilmiştir.

Zaman içerisinde kitaplaşmış olan, "küçük bir gayretle ulaşılabilmenin mümkün" olduğu anketler bu çalışmaya dâhil edilmeyerek okuyucunun ulaşması daha zor olan, unutulmaya yüz tutmuş anketler çalışmanın içerisine alınmıştır. Kitabın Takdim² bölümünde daha ayrıntılı bahsedilmiş olan bazı sebepler dolayısıyla esere dâhil edilmeyen çalışmaların kaynakçaları da birinci cildin başında zikredilmiştir.

Çalışmanın merkez noktası arşivlerdeki süreli yayınlardır. Bu yayınlar incelendiğinde kimisi zamanımıza göre komik addedilebilecek, kimi de aradan uzun yıllar geçmesine rağmen hâlâ aydınlatılmayı bekleyen yüzlerce anketin varlığı söz konusu olsa da Atay'ın seçimi doğrudan edebiyatın ilgi alanına giren ve sanatkârların, eleştirmenlerin cevaplandıkları anketlerden yana olmuştur. İncelemeler sonucundaki ayıklama ve seçim işlemleriyle; edebî eserin, devrin edebî zihniyetinin veya sanatkârın biyografisine ya da sanatkârlığına ve sanat anlayışına herhangi bir şekilde katkı sağlama kriterleri ile- 'kriterlerin elbette yer yer sübjektif özellikler göstermesi mümkündür'- 150 kadar elemeye tabi

² Kitap tanıtımında "Takdim" bölümündeki yazarın ifadelerinden yararlanılmıştır.

tutulmuş anket, bu kriterler sebebiyle yüze indirilmiştir. 'Çalışmaya dâhil edilmeme kriterinin yalnızca bu üç ölçütle sınırlandırılması bilimsel bir tasnife uygun olmadığı için aynı konu etrafında veya aynı sanatkârlar etrafında toplandığı tespit edilen kimi anketler de en kapsamlısı alınmak suretiyle tasnife tabi tutuldu' ifadeleriyle çalışmanın nasıl ortaya çıktığı belirtilmiştir.

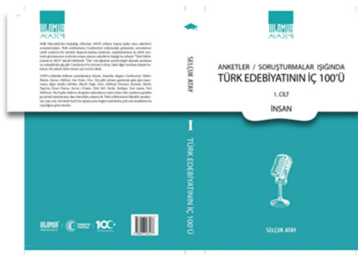
1920'li yıllardan itibaren yaklaşık yetmiş yıllık bir süreyi kapsayan çalışmanın üzerinde durulması gereken' başlıca özelliklerini şu şekilde ifade edebilir:

"...ilk hususun dil olması gerektiği" düşüncesiyle çalışmanın merkezine "dil" alınmıştır ki Osmanlı Türkçesi ve özellikle 1940'lı yılların sonuna kadar olan metinlerin günümüz dil kullanımına göre ağır bir dilinin olduğu görülmektedir. Osmanlı Türkçesi ile kaleme alınan anketlerin aktarımı yapılırken okuma rahatlığı düşünülerek tam transkripsiyonu verilmemiş, Türk Dil Kurumunun Osmanlı Türkçesine ait sözcüklerden önerdiği yazım şekli varsa o kullanılmış, eğer yoksa gelenekselleşmiş yazım şekillerinin kullanımı esas alınmıştır.

Anketlerin orijinal dili muhafaza edilerek okuma konforuna zarar vermeden anlaşılmasına kolaylık sağlamak adına anlamının bilinmediği düşünülen sözcüklerin günümüz karşılıkları köşeli parantez içinde [] verilmiştir. Aynı sözcüğün farklı farklı yazımının tercih edildiği yerlerde bu kullanım eğer sanatkarların 'üsluplarının bir parçası' ise aynen muhafaza edilmiş; yoksa ki günümüz Türkçesi imlası esas alınmıştır.

Anketlerin yapıldıkları devirlerdeki okuyucuların, sanatkârların 'hissettiği ruhu yakalayabilmek adına' korunarak esere dahil edilen 'sanatkârların kendi el yazıları, resimleri ve imzaları' hatta çizdikleri karikatürler göze çarpmaktadır.

Birkaç işlevi bünyesinde toplamış olan dipnotların önemini vurgulamak yerinde olacaktır. Atay'ın ifadesiyle 'Öncelikle anketin yapıldığı dönemde anlaşılması güç olmayan ama bugünün okuyucusu tarafından bilinemeyeceği düşünülen yerlere dipnotlar verilerek buradaki anlam kapalılığının önüne geçilmek istenmiştir. Bu dipnotlardaki açıklamaların metnin anlaşılmasına katkı sağlaması temel ölçüttür, aksi hâlde dipnot verme gereği duyulmamıştır. Dipnotlardaki ikinci husus anketler etrafında söylenen diğer sözlere, tartışmalara vb. dairdir. Anketlerin devam ettiği veya etkisinin sürdüğü dönemde kendisi doğrudan ankete katılmayan yazarların gazetelerdeki köşelerden fikirlerini beyan ettikleri veya gerekli gördükleri yerlerde cevap verdikleri sıklıkla görülen bir durumdur. Kimi zaman karşılıklı atışmalara kadar giden bu gibi anketle ilgili ancak anket cevapları dışındaki hususlar da tespit edilerek dipnotlarda işaret edilmiştir. Dipnotlardaki bir diğer hususiyet ankete cevap veren yazarların bu cevaplarına dairdir. Verilen cevaplarda hatırlamaların veya tahminlerin olduğu kısımlarda yapılan yanıtlar bu dipnotlarla' düzenlenmiş ayrıca 'üzerinde durulan konuyla ilgili çalışmalar varsa o çalışmalara da dipnotlarda temas edildiğidir. Bir bilginin düzenlenmesi veya genişletilmesi için yapılan çalışmaların yer aldığı



bu dipnotlar, daha çok o konuyla ilgili araştırma yapacak araştırmacıların veya konuya ilgi duyan okuyucuların ilk olarak başvuracakları kaynakları işaret etmek gayesi' neticesinde okuyucunun istifadesine sunulmuştur.

1.Cilt: Sanatkârların Birey Olarak Görünürlüğü: "İnsan"

"İnsan" alt başlıklı birinci cildin editörlüğü Prof. Dr. İbrahim Tüzer tarafından yapılmıştır. Kitap: "Takdim, İçindekiler, Sanatın ve Sanatkârın Yaşayan Bir Varlık Olarak Görünür Kılındığı Tür: Tahkikat/Anket/Soruşturma Üzerine Kısa Bir Değerlendirme, Yazar-Anket Tablosu, Anket Metinleri ve Dizin" şeklinde 625 sayfadan oluşmaktadır. Cilt; "Sanatkâr ve Hâlleri", "Sanatkâr ve Aşkı" başlıkları etrafında 21 anketin yer aldığı iki ana bölümden oluşmaktadır.

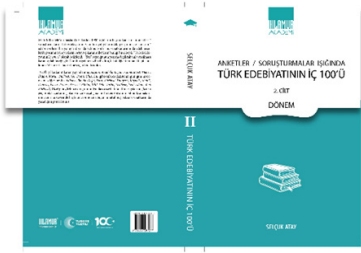
"Sanatın ve Sanatkârın Yaşayan Bir Varlık Olarak Görünür Kılındığı Tür: Tahkikat/Anket/Soruşturma Üzerine Kısa Bir Değerlendirme" yazısıyla süreli yayınlar ve edebî eserin ontik yapısı; samimi, yalın ve doğal bir edebî tür olarak anketin gelişim aşamaları; Batılı bir dikkat olarak Türk matbuatında anketin değerlendirilmesi yapılmıştır. Tür hakkında ilk kez yazılan bu metin başlı başına bir kaynak niteliğindedir.

İlk cildin bölümleri sanatkârların gündelik hayatları, aşk ve kadın konusundaki fikirleri gibi daha çok bir "insan" olarak sanatkârı gören anketler etrafında toplanmıştır. Gündelik yaşamlarında sanatkârların ümitlerinden, muharrirlerin ne kazandığına, genç olmak isteyip istememelerinden en çok nelere gülüp nelere sinirlendiklerine hatta ne yiyip içtiklerinden ediplerin sanatkârların himayesi hakkında düşündüklerine, sosyal güvencelerinin nasıl olması gerektiğinden yaşamları ve eserlerini nasıl yarattıklarına yer verilirken; sanatkârların aşk ile düşünceleri; çıplak ve müstehcenliğin ne olduğundan sanatkârların kadına nasıl baktığına, aşka dair düşüncelerden karı-koca ilişkisine, evlat sevgisine oradan da kocaları evden soğutan şeylerin neler olduğuna dair birinci cildin tamamındaki anketler düşünüldüğünde 'sanatkârın zihin yapısı ortaya konulmaktadır.

2. Cilt: Değişim ve Gelişimin Yaşandığı Ân: "Dönem"

"Dönem" alt başlığını taşımakta olan ikinci cildin editörlüğünü Prof. Dr. Beyhan Kanter üstlenmiştir. Takdim, İçindekiler, Yazar ve Anket tablosu ile Dizin tasnifinden oluşan 608 sayfalık eser içinde tek bir bölüm halinde 18 anket bulunmaktadır.

Edebiyat/sanat hayatının ve edebî meselelerin anketin yapıldığı dönemde nasıl ele alındığına, o dönemdeki bu konularda yaşanan gelişmelere yer verilmiştir. Edebiyatımızın içinde bulunduğu durumun ve ediplerimizin birbirleri hakkındaki



olduğuna ve Türk edebiyatının en büyük eksikliğine en büyük sorununa dair geniş sorgulamaların yapıldığı görülmektedir. 'O dönemde yayımlanan edebî eserlerle birlikte düşünüldüğünde araştırmacılara hayli kaynak sağlayacak bu bilgilerin yanı sıra günümüz okuyucusunun, devrin estetik anlayışlarını oldukça içlerden müşahede edecekleri' mahiyette bir bölümdür.

3. Cilt: Sanatkârın Ehemmiyeti ve Şâheseri: "Eser"

İki ana bölümden oluşan "Eser" alt başlığını taşıyan üçüncü cilt, Prof. Dr. Ramazan Korkmaz editörlüğünde hazırlanmıştır. İkinci ciltteki tasnif yapısıyla aynı biçimde hazırlanan 525 sayfalık çalışma; "Sanatkâr ve Kıymeti" başlığıyla 10 anketin, "Sanatkâr ve Eseri" başlığıyla 17 anketin yer aldığı iki bölümden oluşmaktadır.



on anketi içermektedir. Bu anketler; muhtevaları bakımından sanatkârların ve aydınların, sanatkâr ve kıymetini ortaya koyan 'hayli ufuk açıcı' tespitlerini barındırmaktadır.

"Sanatkâr ve Eseri" başlıklı ikinci bölüm ise belirtildiği üzere 17 anketin bulunduğu hacimli bir çalışmadır. Anketin yapıldığı dönemde yayımlanan, yayıma hazırlanan eserlerle sanatkârların gelecek yıllar hakkındaki planlarını içermektedir. O dönemde edebiyat dünyasına henüz yeni yeni adım atan Attilâ İlhan, Behçet Kemal gibi isimlerin oldukça samimi olarak verdikleri biyografik bilgiler edebiyat tarihlerine önemli kaynaklar sunmaktadır. Bu bölümün mahiyetlerini anlamak adına içeriğinde; İntihal Dedikodusu Etrafında,

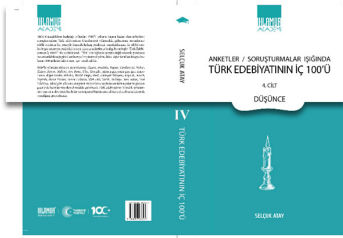
fikirlerinin ifade edildiği, ne okunacağı, en çok okunan kitabın hangisi olduğu, niçin kitap okunmadığı; en kuvvetli şair, romancı ve hikâyecimizin kim olduğu, Batı'nın sahip olduğu gibi bir edebiyat akademisinin gerekli olup olmadığı, önceki nesillerle gündemde var olan neslin arasındaki sanata bakışı hatta yeni bir edebî zümrenin varlığının sorgulandığı anketler yanında; o günün edebiyatının varlığına ve ne hâlde

İlk bölümü "Sanatkâr ve Kıymeti" başlığı altında Türk edebiyatı içerisinde önem arz eden Namık Kemal'in nasıl tanındığı, şair Mehmet Âkif için memleketin fikir ve edebiyat adamlarının neler dedikleri, Tevfik Fikret'in heykelinin mi dikilmesi yoksa eserinin mi yakılması gerektiği, yine Tevfik Fikret, Yahya Kemal, Orhan Veli Kanık, Nâzım Hikmet, Abdülhak Hamit ve Kemal Tahir için denilenler üzerine yapılan

Tiyatromuz Hakkında Bir Anket, Tiyatro Anketi, Gençler Diyorlar ki, Şair ve Romancılarımız Bu Sene Bize Ne Okutacaklar?, En Çok Sevdiğiniz ve Tekrar Tekrar Okuduğunuz Beş Kitap?, Hangi Eserlerimizi Garp Dillerine Çevirmeliyiz?, Yeni Adam'ın Tiyatro Anketi, Çocuklara Ne Gibi Masallar ve Hikâyeler Okutmalı?, İlk Adım: Genç Nesil Yazarları Arasında Açtığımız Resimli Anket, Varlık'ın Tiyatro Anketi, Yeditepe'nin Tiyatro Anketi, On Şaire Dört Soru, Türk Tiyatro Müzesi Anketi, Sinemada Yazın Uyarlamaları, İlk Adım: Tiyatro Sanatkârları Arasında Resimli Anket (içeriğinde 'Münir Özkul ve Haldun Taner gibi isimlerin tiyatro hakkındaki tespitleri okuyucuya sunulmuştur), Devlet Ana (yalnızca bir eser üzerine yapılan anket de bu cildin içerisinde Türk edebiyat tarihinde alanında tek olan dikkat çekici bir çalışma olmuştur ki 'Devlet Anayı tekrar düşünmeye sevk edeceği muhakkaktır.') başlıklı çok farklı muhtevalarda kaleme alınmış anketler yer almaktadır.

4. Cilt: Sanatkârların Fikri Derinlikleri: "Düşünce"

Bu ciltteki anketlerin tematik eğiliminin fikrî olması dolayısıyla eser "Düşünce" alt başlığını taşımaktadır. Editörlüğünü Prof. Dr. İbrahim Şahin üstlendiği tek bölümden ve 529 sayfadan oluşan çalışma diğer üç ciltte olduğu gibi tasarlanmış, sanatkârlara yöneltilen 15 ankete yer verilmiştir.



Eserin ilk anketi Mustafa Kemal Atatürk'ün en büyük eserinin ne olduğunun sorulduğu geniş çaplı bir ankettir. Akşam gazetesinde yapılan bu ankete pek çok orijinal cevap yazan çok çeşitli katılımcı kitlesi mevcuttur. Ayrıca İstiklal Harbi sıralarında Türk edebiyatının durumu, edebiyatımızın Nobel mükâfatına layık olup olmadığı, edebiyata dair kapsamlı bir anket ve edebiyatın

bir mesuliyeti, gençlerin nasıl romanlar okuması gerektiği ve okuduklarının sorgulandığı, edebiyat ve barış ilişkisi, Türkçülük anketi; fikir, sanat ve edebiyat anketi ile sanatın din ve politika ilişkisi, ulusal sanat soruşturması, edebiyatta kuşak ve yurt dışında edebiyatımızın nasıl temsil edilmesi gerektiği, edebiyata olan ilginin nasıl artırılabilirliği ile birlikte demokrasi ve yaratma özgürlüğü soruşturması gibi pek çok konu üzerinde yapılan bu anketler gösteriyor ki 'düşünen aydınların ve sanatkârların fikirleri bugün dahi geçerliliğini ve kıymetini koruyan fikirler olarak karşımızda durmaktadır.

5. Cilt: "Dil ve Poetika"nın Estetik Yolculuğu

Prof. Dr. Fatih Kanter editörlüğündeki Dil ve Poetika alt başlıklı eser, tek bölüm halinde 19 anketle beraber bir de karikatür³ olarak düzenlenen ve aslında kitabın

3 "BAŞ'LAR VE ANKET" başlıklı "Karikatür Albümü", Türk edebiyatı sanatkârlarından Zahir Güvemli tarafından "Peyami Safa'ya göre... , Necip Fazıl'a göre... , Nurullah Ataç'a ve Orhan Veli'ye göre..." yazılılarıyla anketlerde ismi geçen şahsiyetlerin eğlenceli karikatürlerinin yapılmasıyla dikkat çekmektedir.

101'inci anketi mahiyetinde olan bir anket'in de bulunduğu bir çalışmadır. Her bir ciltte olduğu gibi Takdim, İçindekiler, Yazar ve Anket tablosu ile Dizin sonuna külliyyatın tamamını kapsayan geniş bir genel kaynakça eklenmiştir.



“Dil ve Poetika” başlıklı son cilt; dil mevzusunun sorgulandığı, harf değişiminin gerekli olup olmadığı yani Latin harflerinin kabul edilip edilmemesinin sorgulandığı, geçiş sonrası ecnebi isimlerinin yazılışının nasıl olması gerektiği, dilimizin korunması konusundaki uzman görüşlerin barındırıldığı, dil ve edebi anketleri içeren; sanat, sanat için midir yoksa cemiyet için

mi, hakiki sanatkârın nasıl olması gerektiği ile ilgili anketlerin mahiyeti çok geniştir. Beşinci cilt, sanatkârların ve aydınların dilimizin zamanımıza gelinceye kadarki süreç zarfında gösterdikleri çabalarını bir araya toplaması açısından başlıca bir kaynaktır.

Başlığa dahil edilen “poetika” içeriğinde ‘İkinci Yeni, divan edebiyatı, şiirin mahiyeti, hece ve aruz vezni gibi doğrudan şiir sanatıyla ilgili olan anketlerin yanında halk edebiyatı, hikâye, sanatta ekol ve klasikler gibi edebiyatın diğer sahaları ve meseleleri de yine bu konunun içinde değerlendirilmiştir.’

Sonuç

Selçuk Atay tarafından geniş bir arşiv taraması ile tespit edilen, tematik bir düzen içerisinde tasnif edilse de geniş bir zaman aralığını yapsayan, sanatkârların edebiyata, sanatçıya, esere vb. dair pek çok orijinal görüşü içerisinde barındıran onlarca edebî anketin gün yüzüne çıkartılmasıyla oluşturulmuş bir külliyyattır. Edebî tür olarak anket üzerine müstakil bir çalışmanın henüz edebiyatımızda olmaması ve bu şekilde bütünlüklü, hacimli bir çalışmanın bulunmuyor oluşuyla ilki teşkil etmektedir.

Edebiyat ve sanat araştırmacısının bilgiye ulaşmasını hızlandıracak olan eser; her bir cildin başına eklenmiş olan yazar, anket tablosu ve dizinlerle birlikte pek çok işlevi düşünülerek yerleştirilmiş dipnotlarla zenginleştirilerek tematik tasnifle de beş cilt halinde yeni araştırmalara zemin hazırlayacak bir kıymet arz etmektedir. Kâh güldüren kâh düşündüren ifadeleriyle sanatkârların ilginç cevaplarıyla eserlerinde göremeyeceğimiz yönlerini gözler önüne sermektedir.

Mahiyeti ve muhteviyatının ifade edilmeye çalışıldığı bu çalışma “İnsan”, “Dönem”, “Eser”, “Düşünce”, “Dil ve Poetika” başlıklarından da anlaşılacağı üzere dönemin sanatkârlarının bakış açısını bütünlüklü olarak ele alan bir değerdir. Bu kaynağın yazar için anlamı ise şu cümlelerle dile getirilmiştir:

İster telif ister tercüme, isterse yayıma hazırlama olsun her kitap peşinde bir ezeliyet ve ebediyet fikrini taşır. Cumhuriyet'in kuruluşuna şahitlik edememiş

bir ferdin hüznü, Cumhuriyet'in 200'üncü yılına da şahitlik edemeyecek bir ferdin gerçekliği içerisinde olan biri olarak uzun yıllar boyunca hazırlamaya çalıştığım bu eseri Cumhuriyetimizin 100. yılına yetiştirebilmiş olmanın mutluluğu ve gururu içerisindeyim. Ezeliyet ve ebediyeti bu şekilde sağlayabilmek hazzı hiçbir şeyle ifade edilemez. (Atay 8)

sözleriyle geçmişten geleceğe emanet edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Atay, Selçuk. Anketler/Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü İnsan. Editör İbrahim Tüzer. Ihlamur Akademi, c. I, 2024, 615 s. ISBN: 978-625-98997-6-3
- Atay, Selçuk. Anketler/Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü Dönem. Editör Beyhan Kanter. Ihlamur Akademi, c. II, 2024, 608 s. ISBN: 978-625-98997-7-0
- Atay, Selçuk. Anketler/Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü Eser. Editör Ramazan Korkmaz. Ihlamur Akademi, c. III, 2024, 525 s. ISBN: 978-625-98997-8-7
- Atay, Selçuk. Anketler/Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü Düşünce. Editör İbrahim Şahin. Ihlamur Akademi, c. IV, 2024, 522 s. ISBN: 978-625-98997-9-4
- Atay, Selçuk. Anketler/Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü Dil ve Poetika. Editör Fatih Kanter. Ihlamur Akademi, c. V, 2024, 368 s. ISBN: 78-625-98997-4-9