

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



TURKISH STUDIES

International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic

Prof. Dr. Celal TARAKÇI

adına

YENİ TÜRK EDEBİYATININ KAYNAKLARI

CİLT - II

Editörler

Yrd. Doç. Dr. Fikret Uslucan

Yrd. Doç. Dr. Selçuk Çıkla



Turkish Studies

Türkoloji Araştırmaları

International Periodical For The Languages, Literature and History of
Turkish or Turkic

THE SERIAL OF SPECIAL VOLUMES

-YENİ TÜRK EDEBİYATININ KAYNAKLARI-

-THE SOURCES OF MODERN TURKISH LITERATURE-



Turkish Studies / Türkoloji Araştırmaları Dergisi, üç ayda bir yayınlanan uluslararası hakemli bir dergidir. *Turkish Studies / Türkoloji Araştırmaları Dergisi*'nde yayınlanan tüm yazıların, dil, bilim ve hukukî açıdan

bütün sorumluluğu yazarlarına, yayın hakları **www.turkishstudies.net**'e aittir. Yayıncının yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen herhangi bir şekilde basılamaz, çoğaltılamaz. Yayın Kurulu dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamamakta serbesttir. Gönderilen yazılar iade edilmez.

Turkish Studies EBSCO ve MLA indeksleri tarafından taranmaktadır.

ISSN: 1308-2140

Volume 4/1-II Winter 2009

Turkish Studies

*International Periodical For The Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic*

GUEST EDITORS

Fikret USLUCAN - Selçuk ÇIKLA

Editor

Mehmet Dursun ERDEM

Associate Editor

Sibel ÜST

General Coordinator

Yavuz ÜNAL

Correspondence Coordinator

Yavuz BAYRAM

Owner

Mehmet Dursun ERDEM

Manager

Selçuk ÇIKLA

Associate Manager

Fikret USLUCAN

Board of Managers

Mehmet Dursun ERDEM - Sibel ÜST - Şeyma B. KURAN - Münteha GÜL
Ahmet DEMİRTAŞ - Nurettin SAVAŞ

Consulting Board

Marcel ERDAL - Astrid MENZ - Gürer GÜLSEVİN - Leylâ KARAHAN
Atabey KILIÇ - Mehmet AYDIN
Musa DUMAN - Nurettin DEMİR - Emine YILMAZ - A. Fuat BİLKAN
Bahaeddin YEDİYILDIZ - Ali AKAR

Editorial Board

Şaban SAĞLIK - Mehmet AYDIN - D. Ali TÖKEL - Şahin KÖKTÜRK

Printmaker

Can KÖZ

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

General Coordinator of Foreign Editors

Prof. Dr. Gürer GÜLSEVİN

Representative of Foreign Country

USA	Robert DANKOFF
Germany	Marcel ERDAL-Zeki KARAKAYA
Greece	Fatih KEMİK
Austria	Sibel ÜST
Switzerland	Sibel ÜST
Japan	Yuu KURIBAYASHI
Norway-Swedish	Mehmet Dursun ERDEM
England	Sibel ÜST
Albania	Xhemile ABDÛ
Kazakhstan	Gülnar KOKUBASOVA
Kyrgyzstan	Ulanbek ALİMOV-Osman KÖSE
Azerbaijan	Eşref ORUCOV
Uzbekistan	Cabbar İŞANKUL
Halab-Aleppo (Syria)	Ahmet DEMİRTAŞ
Hungary	Bülent BAYRAM
Poland	Öztürk EMİROĞLU

Referees and Advisory Board

Prof. Dr. Gürer GÜLSEVİN	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa S. KAÇALIN	Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Marcel ERDAL	Frankfurt University
Prof. Dr. Han-woo CHOİ	Eurasia University
Prof. Dr. Bernt BRENDAMOEN	Oslo University
Prof. Dr. Robert DANKOFF	University Of Chicago
Ass. Prof. Yuu KURIBAYASHI	Okayama University
Prof. Dr. Walter ANDREVS	Washington University
Prof. Dr. Emine YILMAZ	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Fikret TURAN	Manchester University
Prof. Dr. Ahmet BURAN	Fırat Üniversitesi
Prof. Dr. Atabey KILIÇ	Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Abdurrahman GÜZEL	Başkent Üniversitesi
Prof. Dr. Tuncer GÜLENSOY	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Hayati DEVELİ	İstanbul Kültür Üniversitesi
Prof. Dr. Fikret TÜRKMEN	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Leyla KARAHAN	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Bahaeddin YEDİYILDIZ	TOOB Ekonomi Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Ali ÜNAL	Pamukkale Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet ALPARGU	Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. Metin EKİCİ	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Mukim SAĞIR	Erzincan Üniversitesi
Prof. Dr. Nedim İPEK	Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Prof. Dr. Nurettin DEMİR
Prof. Dr. Orhan KILIÇ
Prof. Dr. Saadettin GÖMEÇ
Prof. Dr. Sadettin ÖZÇELİK
Prof. Dr. Zeki KAYMAZ
Prof. Dr. Zikri TURAN
Prof. Dr. İ. Hakkı AKSOYAK
Prof. Dr. Musa DUMAN
Prof. Dr. Âbide DOĞAN
Prof. Dr. Alev SINAR UĞURLU
Prof. Dr. Bilge ERCİLASUN
Prof. Dr. Emel KEFELİ
Prof. Dr. Hasan AKAY
Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH
Prof. Dr. İsmail ÇETİŞLİ
Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK
Prof. Dr. Mustafa APAYDIN
Prof. Dr. Mustafa ÖZBALCI
Prof. Dr. Nâzım Hikmet POLAT
Prof. Dr. Nurullah ÇETİN
Prof. Dr. Nüket ESEN
Prof. Dr. Recep DUYMAZ
Prof. Dr. Songül TAŞ
Prof. Dr. Şerif AKTAŞ
Prof. Dr. Şerif Ali BOZKAPLAN
Prof. Dr. Ali Fuat BİLKAN
Prof. Dr. İlhan GENÇ
Prof. Dr. Yavuz ASLAN

Başkent Üniversitesi
Fırat Üniversitesi
Ankara Üniversitesi
Dicle Üniversitesi
Ege Üniversitesi
Sakarya Üniversitesi
Gazi Üniversitesi
İstanbul Üniversitesi
Hacettepe Üniversitesi
Uludağ Üniversitesi
Hacettepe Üniversitesi
Marmara Üniversitesi
Sakarya Üniversitesi
Erciyes Üniversitesi
Pamukkale Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Çukurova Üniversitesi
Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Niğde Üniversitesi
Ankara Üniversitesi
Boğaziçi Üniversitesi
Trakya Üniversitesi
İnönü Üniversitesi
Gazi Üniversitesi
Dokuz Eylül Üniversitesi
TOBB Ekonomi Üniversitesi
Dokuz Eylül Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi

Doç. Dr. Adem BAŞIBÜYÜK
Doç. Dr. Ahmet AKÇATAŞ
Doç. Dr. Ahmet GÜNŞEN
Doç. Dr. Alâattin KARACA
Doç. Dr. Ali AKAR
Doç. Dr. Ali İhsan KOLCU
Doç. Dr. Ali Sinan BİLGİLİ
Doç. Dr. Âlim GÜR
Doç. Dr. Alimcan İNAYET
Doç. Dr. Alparslan CEYLAN
Doç. Dr. Arif BİLGİN
Doç. Dr. Cabbar İŞANKUL
Doç. Dr. Enis ŞAHİN
Doç. Dr. Enver TÖRE
Doç. Dr. Erdoğan BOZ
Doç. Dr. Fazıl GÖKÇEK
Doç. Dr. G. Gonca GÖKALP-ALPASLAN
Doç. Dr. Hakan SAZYEK
Doç. Dr. Halûk Harun DUMAN
Doç. Dr. Hanifi VURAL
Doç. Dr. İbrahim TELLİOĞLU
Doç. Dr. İsmet EMRE

Erzincan Üniversitesi
Afyon Kocatepe Üniversitesi
Ahi Evran Üniversitesi
Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Muğla Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Selçuk Üniversitesi
Ege Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Sakarya Üniversitesi
Özbekistan Bilimler Akademisi
Sakarya Üniversitesi
Marmara Üniversitesi
Afyon Kocatepe Üniversitesi
Ege Üniversitesi
Hacettepe Üniversitesi
Kocaeli Üniversitesi
Marmara Üniversitesi
Gaziosmanpaşa Üniversitesi
Karadeniz Teknik Üniversitesi
İnönü Üniversitesi

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Doç. Dr. Kemal TİMUR
Doç. Dr. Kerime ÜSTÜNOVA
Doç. Dr. Kezban ACAR
Doç. Dr. Mehmet AYDIN
Doç. Dr. Mehmet BEŞİRLİ
Doç. Dr. Mehmet KARA
Doç. Dr. Mehmet NARLI
Doç. Dr. Mehmet ÖNAL
Doç. Dr. Menderes COŞKUN
Doç. Dr. Mustafa GENCER
Doç. Dr. Müzeyyen BUTTANRI
Doç. Dr. Nesrin T. KARACA
Doç. Dr. Nurcan TOKSOY
Doç. Dr. Nurettin ÖZTÜRK
Doç. Dr. O. Kemal TAVUKÇU
Doç. Dr. Osman GÜNDÜZ
Doç. Dr. Osman KÖSE
Doç. Dr. Osman YILDIZ
Doç. Dr. Rahim TARIM
Doç. Dr. Ramazan GÜLENDAM
Doç. Dr. S. Dilek YALÇIN-ÇELİK
Doç. Dr. Şaban SAĞLIK
Doç. Dr. Yakup ÇELİK
Doç. Dr. Yaşar AYDEMİR
Doç. Dr. Yaşar ŞENLER
Doç. Dr. Yunus BALCI
Doç. Dr. Zeki KARAKAYA
Doç. Dr. Ziya AVŞAR

Yrd. Doç. Dr. Ahmet Cüneyt ISSI
Yrd. Doç. Dr. Ahmet DEMİRTAŞ
Yrd. Doç. Dr. Ahmet TOKSOY
Yrd. Doç. Dr. Ali YILDIZ
Yrd. Doç. Dr. Alpay Doğan YILDIZ
Yrd. Doç. Dr. Aydın KIRMAN
Yrd. Doç. Dr. Bekir ÇINAR
Yrd. Doç. Dr. Bünyamin KOCAOĞLU
Yrd. Doç. Dr. Cafer ŞEN
Yrd. Doç. Dr. Cem Şems TÜMER
Yrd. Doç. Dr. Dursun Ali TÖKEL
Yrd. Doç. Dr. Ercan ALKAYA
Yrd. Doç. Dr. Erol KÖROĞLU
Yrd. Doç. Dr. Ertuğrul AYDIN
Yrd. Doç. Dr. Fikret USLUCAN
Dr. Filiz KIRAL
Yrd. Doç. Dr. Gıyasettin AYTAŞ
Yrd. Doç. Dr. Hasan KOLCU
Yrd. Doç. Dr. Hikmet KORAS
Yrd. Doç. Dr. M. Kayahan ÖZGÜL
Yrd. Doç. Dr. Mahmut SARIKAYA
Yrd. Doç. Dr. Mehmet TEMİZKAN

Bozok Üniversitesi
Uludağ Üniversitesi
Celal Bayar Üniversitesi
Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Gaziosmanpaşa Üniversitesi
Fatih Üniversitesi
Balıkesir Üniversitesi
Gazi Üniversitesi
Süleyman Demirel Üniv.
Abant İzzet Baysal Üniv.
Eskişehir Osmangazi Üniv.
Başkent Üniversitesi
Erzincan Üniversitesi
Pamukkale Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Sakarya Üniversitesi
Süleyman Demirel Üniv.
Mimar Sinan GS Üniversitesi
Süleyman Demirel Üniv.
Hacettepe Üniversitesi
Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Başkent Üniversitesi
Gazi Üniversitesi
Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Pamukkale Üniversitesi
Goethe University
Bozok Üniversitesi

Muğla Üniversitesi
Gaziantep Üniversitesi
Erzincan Üniversitesi
İstanbul Arel Üniversitesi
Gaziosmanpaşa Üniversitesi
Ordu Üniversitesi
Niğde Üniversitesi
Sakarya Üniversitesi
Uşak Üniversitesi
Erzincan Üniversitesi
Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Fırat Üniversitesi
Boğaziçi Üniversitesi
Doğu Akdeniz Üniversitesi
Erzincan Üniversitesi
Orient Institut-İstanbul
Gazi Üniversitesi
Kocaeli Üniversitesi
Niğde Üniversitesi
Gazi Üniversitesi
Ahi Evran Üniversitesi
Ege Üniversitesi

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Yrd. Doç. Dr. Mesut TEKŞAN	Çanakkale Onsekiz Mart Ü.
Yrd. Doç. Dr. Metin ARIKAN	Ege Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Mevlüt GÜLTEKİN	Niğde Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Muharrem DAYANÇ	Eskişehir Osmangazi Üniv.
Yrd. Doç. Dr. Mustafa ALTUN	Sakarya Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Mustafa ASLAN	Girne Amerikan Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Mustafa TANÇ	Ege Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Muvaffak DURANLI	Ege Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Mümtaz SARICIÇEK	Erciyes Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Münteha GÜL	Gaziosmanpaşa Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Nesime CEYHAN	Gaziosmanpaşa Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Nesrin SİS	İnönü Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Nuri SAĞLAM	İstanbul Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Ömer ÇAKIR	Çanakkale Onsekiz Mart Ü.
Yrd. Doç. Dr. Öztürk EMİROĞLU	Varşova Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Rıza OĞRAŞ	Mehmet Akif Ersoy Üniv.
Yrd. Doç. Dr. Selçuk ÇIKLA	Erzincan Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Seval Şahin GÜMÜŞ	Mimar Sinan GS Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Seyit Battal UĞURLU	Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Sezai COŞKUN	Fatih Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Şahin KÖKTÜRK	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Şeyma B. KURAN	Gaziosmanpaşa Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Şevkiye KAZAN	Mehmet Akif Ersoy Üniv.
Yrd. Doç. Dr. Tacettin ŞİMŞEK	Atatürk Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Tarık ÖZCAN	Fırat Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Yasemin MUMCU AY	Adnan Menderes Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Yavuz BAYRAM	Hitit Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Yunus AYATA	Cumhuriyet Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Zehra GÖRE	Selçuk Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Zeki ÇEVİK	Balıkesir Üniversitesi

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

EDİTÖRLERDEN...

Yeni Türk Edebiyatı, Türk edebiyatının diğer bilim dalları gibi çok geniş bir çalışma alanına sahiptir. 1860'tan bugüne, 150 yıl içinde binlerce şair ve yazar yetişmiş, bu sanatkârlar roman, hikâye, şiir, deneme, eleştiri, hatıra gibi daha birçok türde binlerce eser vermişlerdir. Diğer taraftan bazı şair ve yazarlar belli bir edebî hareketin içinde yer aldıkları gibi yüzlerce şair ve yazar da bağımsız olarak sanatlarını icra etmiştir. Binlerce sanatkârın ve eserin varlığı binlerce farklı mizaç, binlerce farklı yapıda eserle karşı karşıya olduğumuzu göstermektedir. Kısacası Tanzimat'tan sonraki edebiyat hayatımız çok renkli ve hareketli geçmiştir. Bu sebeple edebiyatımızın son 150 yıllık dilimini bir akademisyenin tam olarak bilmesi mümkün değildir. Zaten her bir akademisyen ilgi alanına göre Yeni Türk Edebiyatı'nın farklı farklı meseleleri, kişileri, eserleri, dönemleri gibi çeşitli konulara yoğunlaşmakta ve bu alanda bilinmeyenler her geçen gün azalmaktadır. **Turkish Studies**'in bu özel sayısı ile da **Yeni Türk Edebiyatının Kaynakları** konusunda önemli bir birikimin oluşması hedeflenmiştir.

Her edebî şahsiyetin ve eğilimin muhakkak ki bir geçmişi, etkilendiği bir kaynaklar zinciri vardır. Bir akademisyenin alanındaki kaynakları yeterince tanımadan ve çalışma-araştırma yöntemlerini iyice öğrenmeden başarılı olması mümkün değildir. Bu sebeple bu özel sayıda alanın kaynaklarına dikkat çekmek istedik. Aslında bu özel sayı alanın kaynakları meselesinin çok az bir kısmının tartışıldığı bir sayı olarak çıkıyor. Bundan dolayı 2010 yılının Mayıs sayısını da **Yeni Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı II** olarak çıkarmayı ve böylece eksik kalan başlık ve konularda da bilinmeyenlerin azalmasını amaçlıyoruz. Umarız bu sayılar alanımıza daha fazla bir hareketlilik getirir, yeni tartışma konuları açar, meselelere farklı bakış açılarıyla yönelmenin yollarını gösterir.

Yaklaşık 15 aydır hazırlıkları süren bu özel sayıyı, bizi yetiştiren hocalarımız **Prof. Dr. Mustafa ÖZBALCI** ve **Prof. Dr. Celâl TARAKÇI**'ya ithaf

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ediyoruz. Bu sebeple özel sayının bir cildini **PROF. DR. MUSTAFA ÖZBALCI CİLDİ** diğer cildini de **PROF. DR. CELÂL TARAKÇI CİLDİ** olarak yayınladık.

Bu özel sayının çıkarılması sürecinde katkıda bulunan;

bütün EDİTÖRLERİMİZ'e,
bütün HAKEMLERİMİZ'e
bütün YAZARLARIMIZ'a,

bize fikren ve manen destek veren HOCALARIMIZ

Prof. Dr. Hasan AKAY'a,
Prof. Dr. Şerif AKTAŞ'a,
Prof. Dr. M. Fatih ANDI'ya,
Prof. Dr. Mustafa APAYDIN'a,
Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH'a,
Prof. Dr. Nurullah ÇETİN'e,
Prof. Dr. İsmail ÇETİŞLİ'ye,
Prof. Dr. Rıza FİLİZOK'a,
Prof. Dr. Ramazan KAPLAN'a,
Prof. Dr. Nâzım H. POLAT'a,
Prof. Dr. Songül TAŞ'a,
Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK'e

teşekkürü borç biliyoruz.

Özel sayımızın ikincisinde görüşmek dileğiyle bütün meslektaşlarımıza sağlık ve esenlik dolu bir hayat dileriz.

Editörler

Yrd. Doç. Dr. Fikret USLUCAN
Yrd. Doç. Dr. Selçuk ÇIKLA
01.03.2009 - Erzincan

Turkish Studies
International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009

CONTENTS / İÇİNDEKİLER

YENİ TÜRK EDEBİYATININ KAYNAKLARI ÖZEL SAYISI I

PROF. DR. CELÂL TARAKÇI CİLDİ

1175

- I -

YENİ TÜRK EDEBİYATINDA DÖNEMLER, EĞİLİMLER, ŞAİR ve YAZARLARIN KAYNAKLARI

EDİTÖRLER

Yrd. Doç. Dr. Ahmet Cüneyt ISSI
Yrd. Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN
Yrd. Doç. Dr. Alpay Doğan YILDIZ
1177

RAMAZAN GÜLENDAM
ASIL "GARİP": ÂSAF HÂLET ÇELEBİ
THE REAL "STRANGER": ÂSAF HÂLET ÇELEBİ
1179-1201

NURETTİN ÖZTÜRK
TANZİMAT EDEBİYATI BİBLİYOGRAFYASI
THE BIBLIOGRAPHY OF TANZİMAT LITERATURE
1203-1225

YASEMİN MUMCU AY
TÜRK ŞİİRİNDE GARİP HAREKETİ
GARİP MOVEMENT IN TURKISH POETRY
1227-1276

Turkish Studies
International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009

MİTAT DURMUŞ
YAŞAMSAL VE METİNLER ARASI BAĞLAMDA
MELİH CEVDET ANDAY ŞİİRİNİN KAYNAKLARI
*THE SOURCES OF MELİH CEVDET ANDAY'S POEMS IN THE CONNECTION
BETWEEN LIFE AND INTERTEXTS*
1277-1307

ÖZTÜRK EMİROĞLU
KAYNAĞINI GELENEKTEN ALAN HİSARCILAR
HISARCILAR, WHO TAKE THEIR SOURCE FROM TRADITION
1309-1331

CAFER ŞEN
FECR-İ ÂTİ ENCÜMENİ EDEBİYATI
LITERATURE OF FOCR-İ ATİ
1333-1426

SEYİT BATTAL UĞURLU
OTOMOBİL VE BENLİK: TÜRK EDEBİYATINDA ARABA OLGUSU
AUTOMOBILE AND SELFHOOD: CAR NARRATIVES IN TURKISH LITERATURE
1427-1462

ALPAY DOĞAN YILDIZ
EDEBİYATIN KAYNAĞI OLARAK EDEBİYAT: SELİM İLERİ ROMANCILIĞI
LITERATURE AS A SOURCE OF LITERATURE: SELİM İLERİ'S NOVELS
1463-1478

SÜHEYLÂ YÜKSEL
TÜRK EDEBİYATINDA TAŞRAYA ÇIKIŞ: ALİ KEMAL'İN ROMANLARI
GOING TO PROVINCES IN TURKISH LITERATURE: THE NOVELS OF ALİ KEMAL
1479-1506

FERHAN AKGÜN
TAHSİN YÜCEL'İN BEN VE ÖTEKİ KİTABINDAKİ ÖYKÜLERİ DOKUZUNCU SENFONİ
EŞLİĞİNDE OKUMAK YA DA DOKUZUNCU SENFONİNİN RİTMİNDE ÖTEGEÇE'NİN HALLERİ
*TAHSİN YÜCEL'S SHORT STORIES IN HIS BOOK 'MYSELF AND THE OTHER' READING WITH THE 9TH
SYMPHONY OR THE CIRCUMSTANCES OF ÖTEGEÇE'S IN THE RHYTHM OF 9TH SYMPHONY*
1507-1520

Turkish Studies
*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic*
Volume 4 / 1-II Winter 2009

ÖZCAN BAYRAK

YAHYA KEMAL'İN ŞİİRİNİN KAYNAKLARI

THE RESOURCES OF YAHYA KEMAL'S POEM

1521-1542

SAİD COŞAR

KARİKATÜRİSTLERİN 'GARİP' TEPKİSİ

"THE STRANGE" REACTION OF THE CARICATURISTS

1543-1587

EBRU KAVAS

CUMHURİYET SONRASI TÜRK TİYATROSUNDA

HALK ANLATI GELENEĞİNDEN YARARLANMA

PROFITING BY TRADITION OF PUBLIC NARRATION IN TURKISH THEATERS

IN THE PERIOD OF THE REPUBLIC

1589-1627

GÖKHAN TUNÇ

BEŞ HECECİLER'İN ŞİİRLERİNE KAYNAK OLARAK ANADOLU KÖYLERİ

THE ANATOLIAN VILLAGES AS THE SOURCE OF THE FIVE SYLLABICS' POEMS

1629-1643

KUBİLAY ÜNSAL

ALEV ALATLI VE GOGOL'UN İZİNDE

-Rusya Örneğiyle Türkiye'ye Bakış-

ALEV ALATLI AND TRACKING DOWN GOGOL

-Looking at Turkey With Russia Sample-

1645-1652

HÜMEYRA YUVA

TÜRK ŞİİRİNDE ZAMAN TEMİNİN DEĞİŞİMİ

THE ALTERATION IN THE THEME OF TIME IN TURKISH POETRY

1653-1717

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic*

Volume 4 / 1-II Winter 2009

- II -

YENİ TÜRK EDEBİYATI VE TARİH

EDİTÖRLER

Doç. Dr. Ramazan GÜLENDAM

Yrd. Doç. Dr. Ömer ÇAKIR

1719

NURULLAH ÇETİN

SERVET-İ FÜNUN TOPLULUĞU ŞAİR VE YAZARLARINDA TARİH KONUSU

HISTORY AS A SUBJECT IN THE WORKS OF SERVET-İ FÜNUN'S WRITERS AND POETS

1721-1737

ALEV SINAR UĞURLU

TÜRK ROMANCISININ GÖZÜYLE II. DÜNYA SAVAŞI

WORLD WAR II THROUGH THE EYES OF TURKISH NOVELISTS

1739-1764

MÜZEYYEN BUTTANRI

YENİ TÜRK EDEBİYATI-TARİH İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA

TÜRK TİYATRO ESERLERİNDE GENÇ OSMAN VAK'ASI

GENÇ OSMAN-OCCURRENCE IN TURKISH PLAYS IN THE COHERENCE OF

NEW TURKISH LITERATURE AND HISTORY

1765-1806

NESİME CEYHAN

1911-1922 YILLARI ARASI TÜRK HİKAYESİNE KAYNAK: HARP

A SOURCE FOR THE TURKISH STORY BETWEEN 1911 AND 1912: WAR

1807-1822

ÖMER ÇAKIR

TANZİMAT SONRASI TÜRK EDEBİYATININ KAYNAKLARINDAN BİRİ OLARAK HARPLER I:

KIRIM HARBI (1853-1856)

AS ONE OF THE SOURCES OF TURKISH LITERATURE AFTER TANZIMAT PERIOD WARS I:

CRIMEAN WAR (1853- 1856)

1823-1874

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic*

Volume 4 / 1-II Winter 2009

MUHARREM DAYANÇ

“YENİ TÜRK EDEBİYATI” KAYNAĞI OLARAK TARİH VE TARİHİ ELEŞTİRİ
AS A SOURCE OF NEW TURKISH LITERATURE HISTORY AND HISTORICAL CRITICISM
1875-1904

İHSAN SAFİ

ABDÜLHAK HAMİD TARHAN'IN ESERLERİNDE TARİH VE HÜKÜMDARLAR
HISTORY AND THE SULTANS IN THE WORKS OF ABDÜLHAK HAMİD TARHAN
1905-1930

ABDULLAH ŞENGÜL

TÜRK TİYATROSUNDA TARİH
HISTORY IN TURKISH THEATRE
1931-1987

ŞAMİL YEŞİLYURT

NEDİM GÜRSEL'İN ROMANLARININ YENİ TARİHSELÇİ BAĞLAMDA OKUNMASI
NEW HISTORICIST CONTEXTUAL READING OF THE NOVELS OF NEDİM GÜRSEL
1989-2009

CANAN SEVİNÇ

ATATÜRK DÖNEMİ (1923-1938) TÜRK ROMANINDA MİLLÎ MÜCADELE
THE TURKISH INDEPENDENCE WAR IN THE ATATÜRK'S PERIOD'S (1923-1938) TURKISH NOVEL
2011-2040

- III -

DİNİ KAYNAKLAR ve DOĞU EDEBİYATI

EDİTÖR

Doç. Dr. Mehmet ÖNAL

2041

YUSUF ÇETİNDAG

EDEBİYATIMIZIN KAYNAKLARINDAN: DOĞU MEDENİYETİ VE METİNLERİ
THE SOURCES OF TURKISH LITERATURE: ORIENTAL CIVILIZATION AND TEXTS
2043-2088

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

KEMAL TİMUR

TANZİMAT DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA DİN DUYGUSU VE İNANÇLAR
RELIGIOUS AFFILIATION AND BELIEFS IN THE NOVELS OF THE TANZİMAT ERA
2089-2125

MURAT KACIROĞLU

BİR BUNALIMIN ANATOMİSİ: TANZİMAT ŞİİRİNDE İNANÇ KRİZLERİ
ANATOMY OF A CRISIS: BELIEF CRISES IN TANZİMAT POETRY
2127-2156

ERTAN ÖRGEN

YENİ TÜRK ŞİİRİ VE GELENEK İLİŞKİSİNDE KAYNAKLAR
RESOURCES IN NEW TURKISH POETRY AND TRADITION RELATION
2157-2178

- IV -

TÜRK TİYATROSUNUN KAYNAKLARI

EDİTÖR

Doç. Dr. Enver TÖRE
2179

ENVER TÖRE

TÜRK TİYATROSUNUN KAYNAKLARI
SOURCES OF TURKISH DRAMA/THEATRE
2181-2348

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic*
Volume 4 / 1-II Winter 2009

- V -
**FİKİR HAREKETLERİ, SİYASÎ-ASKERÎ
GELİŞMELER ve EDEBİYATIMIZ**

EDİTÖRLER

Doç. Dr. Şaban SAĞLIK
Yrd. Doç. Dr. Fikret USLUCAN
2349

HATİCE FIRAT
CUMHURİYET SONRASI (1960-1980) TÜRK ROMANLARINDA
ADNAN MENDERES VE DEMOKRAT PARTİ
ADNAN MENDERES AND DEMOCRAT PARTY IN TURKISH NOVELS
AFTER EARLY-REPUBLICAN ERA (1960-1980)
2351-2372

MACİT BALIK
TÜRK ROMANINDA 12 EYLÜL DARBESİ
12TH SEPTEMBER REVOLUTION IN TURKISH NOVEL
2373-2411

Turkish Studies
International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009

PROF. DR. CELÂL TARAKÇI CİLDİ



Prof. Dr. Celâl TARAKÇI

1941 yılında Rize'nin İyidere nahiyesine bağlı Fıçıtası köyünde doğdu. İlköğrenimini köyünde, orta öğrenimini Cılavuz İlköğretmen Okulu ile Rize İlköğretmen Okulu'nda tamamladıktan sonra Ankara Yükseköğretmen Okulu'na gönderildi. Yüksek öğretimini adı geçen okulla Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde Haziran 1965'te tamamladı. 1965-1966 öğretim yılında Urfa Lisesi Edebiyat Öğretmeni, 1966-1968 yılları arasında da Konya İmam Hatip Lisesi Edebiyat Öğretmeni olarak görev yaptı. 1968 Ekim'inde Erzurum Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yeni Türk Edebiyatı asistanlığına atandı. 1974 yılında "Muallim Naci Efendi, Hayatı ve Eserlerinin Tedkiki" isimli çalışmasıyla edebiyat doktoru oldu. 1982'de yardımcı doçent, 20 Nisan 1983 tarihinde ise "Cenab Şehabettin'de Tenkid" isimli teziyle doçent oldu.

1984 Mart'ında Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Öğretim Üyeliğine atandı. 1984-1997 yılları arasında Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Başkanlığına ek olarak, Eğitim Fakültesi Yönetim Kurulu Üyeliği (1984-1994), Eğitim Fakültesi Fakülte Kurulu Üyeliği (1984-1994), Samsun Eğitim Yüksek Okulu Müdürlüğü (1985-1988), Eğitim Fakültesi Dekan Yardımcılığı (1985-1987), Sosyal Bilimler Enstitüsü Enstitü Kurulu Üyeliği (1986-2000), Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu Üyeliği (1986-2000), Fen Edebiyat Fakültesi Fakülte Kurulu Üyeliği (1997-2000) ve Fen Edebiyat Fakültesi Yönetim Kurulu Üyeliği (1997-2000) gibi akademik ve idari görevlerde bulundu. Evli ve dört çocuk babası olan Celâl Tarakçı, Ondokuz Mayıs Üniversitesi'ndeki görevinden 2007'de emekliye ayrılmıştır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ASIL “GARİP”: ÂSAF HÂLET ÇELEBİ *

Ramazan GÜLENDAM **

ÖZET

Entelektüel açıdan Cumhuriyet Edebiyatı’nın en donanımlı şairlerinden biri olarak kabul edebileceğimiz Âsaf Hâlet Çelebi (1907-1958), hem Doğu kültüründen hem de Batı kültüründen yararlanmış ve bu nedenle, “melez” diye nitelenebilecek şiirlerini anlamak için nitelikli okur kitlesine ihtiyaç duyan bir sanatkârdır. “Hazır düşünce kalıpları”na sığmayacak eserlere imza atan Çelebi, yeterince anlaşılamamış ve değeri sonradan fark edilmiş “farklı” bir mizaçtır. Biz bu çalışmada, modern şiirimizdeki icraatlarıyla çok ses getirmiş olan Garip akımıyla aynı dönemde şiirler kaleme alan ve farklı okumalarla tekrar üzerinde durulması gereken Çelebi’yi, “gariplik” kavramı etrafında değerlendirmeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Âsaf Hâlet Çelebi, modern Türk şiiri, gariplik.

THE REAL “STRANGER”: ÂSAF HÂLET ÇELEBİ

ABSTRACT

Asaf Halet Çelebi (1907-1958) is a major figure of modern Turkish literature. He studied at Galatasaray Lisesi and worked at Osmanlı Bankası, and the state marine lines agency (*Devlet Deniz Yolları İşletmesi*), and some libraries such as İstanbul University Library. In his

* Bu yazı, 9 Ekim 2008 tarihinde, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi’nce Âsaf Hâlet Çelebi’nin ölümünün 50. yılı anısına düzenlenen “*Surrealist Mevlevî Âsaf Hâlet Çelebi*” başlıklı panelde yapılan konuşmanın genişletilmiş hâlidir.

** Doç. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, rgulendam@hotmail.com

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

youth, he was influenced by Ottoman court literature (*Divan Edebiyatı*). From 1937 onwards he used free form and adapted styles and techniques from Western poetry. His poems contain themes that harken to cultural ties to Persia and India. He brings out a new poetry style that based on knowledge and culture. Many of his poems seem to be ambiguous and a mystery formula. His has “different” style from other poets at his time. Therefore, we called him “*garip*” (stranger). In this study, we try to explain why we called him “stranger”.

Key Words: Âsaf Hâlet Çelebi, modern Turkish poetry, the term of “stranger”.

Bir zamanlar şiir matinerinde aranan ve ilgiyle dinlenen, edebiyatımızda “*kültür şairi*”, “*mistik şair*”, “*bobstil şair*” vs. gibi adlarla anılan, döneminin mizah ve hiciv dergilerinde kendisinden sıkça bahsedilen Âsaf Hâlet Çelebi’ye (1907-1958), ölümünden sonra yakın zamana kadar gereken ilgi gösterilmemiştir. Ancak, Türk edebiyatının unutulmuş değerlerinden biri kabul ettiğimiz Çelebi’ye karşı, 1980’li yıllardan ve özellikle de yoğun olarak 2000’li yılların başından itibaren vefa örneği sayılabilecek yayınların yapıldığına veya değişik programların düzenlendiğine şahit olmaktayız. Kurulduğundan beri çalışmalarıyla farklılığını hissettiren Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi’nin düzenlediği “*Sürrealist Mevlevî Âsaf Hâlet Çelebi*” başlıklı bu etkinlik de, takdirle karşılanması gereken vefa örneklerinden biridir. Bu nedenle, başta Prof. Talat Sait Halman ve yazdığı şiirlerle Âsaf Hâlet Çelebi’nin de dâhil olduğu “sahih” soy kütüğünün bir ferdi olan Hilmi Yavuz olmak üzere, bu programda emeği geçen herkese böyle bir paneli organize ettikleri teşekkür ederim.

Niçin “garip”tir Âsaf Hâlet? “Garip” sözcüğünün Türkçe sözlükteki bazı karşılıkları şunlardır: “*alışılmamış, acayip, tuhaf*”; “*yabancı, gurbette yaşayan*”; “*yadırganan, anlaşılmamış*”; “*kimsesiz, zavallı*” vs.¹ “Garip” sözcüğünün bu anlamları çerçevesinde Âsaf

¹ *Türkçe Sözlük*, 1. Cilt, TDK Yayınları, Ankara: 1988, s. 523.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Hâlet Çelebi, hem yaşamı hem de sanatı dikkate alınarak şöyle değerlendirilebilir:

**Âsaf Hâlet, “yeni”, “benzersiz” ve “taklit edilemez” şiir-
lere imza atan sahih/nitelikli bir şairdir:**

Cumhuriyet sonrası Türk şiirinin, biçim ve içerik bakımından en özgün ama en az anlaşılmış şairlerinden biri olarak bilinen Âsaf Hâlet, başlangıçta Divan şiirinden ve çok sevdiği Yahya Kemal ile Ahmet Haşim’den büyük ölçüde etkilenir; ancak, 1938’den sonra yazdığı şiirlerinde kendine özgü bir yol tutturur. Onun bu tarz şiirleri, kimi çevrelerce yadırganır ve acayip/garip karşılanır; bunların şiir olmadıkları, hiçbir anlam taşımadıkları bile iddia edilir ve alaya alınarak karikatürlere konu olur. Kimileri ise, daha o dönemde, onun bu tarz şiirlerini yeni, modern ve orijinal olarak niteleyip önemserler. Bu dönem, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’in Türk şiirindeki etkisinin devam ettiği ama bununla beraber “yeni” bir şiir anlayışının da kendisini göstermeye başladığı, ortalıkta pek çok şiir anlayışının dolaştığı bir dönemdir. İlk şiirlerini 1936’da *Varlık* dergisinde yayımlatmaya başlayan Orhan Veli, Ağustos 1937’den itibaren Oktay Rifat ile birlikte “yeni” tarzdaki şiirlerini (“İnsanlar”, “Yokuş”, “Deniz”, “Saksılar”) yine *Varlık* dergisinde (15 Eylül 1937, S: 101) yayımlatır. Âsaf Hâlet de, “yeni” kabul edilen ilk şiiri “Cüneyd”i, 18 Kasım 1938’de S.E.S. dergisinin 1. sayısında yayımlatır. Âsaf Hâlet, “yeni” tarzdaki bu şiirini, Orhan Veli ve arkadaşlarından 15 ay sonra yayımlatmasına rağmen onlardan daha önce eleştirilere maruz kalır ve “Yeni Şiir”i onlardan daha önce savunmaya başlar. Daha sonraki zamanlarda onun şiirlerine yöneltilen yoğun eleştiri ve itirazların bir kısmı da, yeni tarz şiiri ilk olarak ve ısrarla savunmasından kaynaklanmış olabilir. Hüsamettin Bozok’un da ifade ettiği gibi, Âsaf Hâlet, yazdığı “yeni” ve “garip” tarzdaki şiirleriyle ünlenmeye başladığı zaman “Kitâbe-i Seng-i Mezar” şairi Orhan Veli, henüz kendisine şöhret sağlamış olan “Tahattur” şiirini yazmamış ve şiir çevrelerince pek tanın-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

mamıştır.² Orhan Veli ve arkadaşları, *Garip'i*, yani kendilerine “yeni” ve “acayip” şiirleriyle asıl ünü sağlayacak kitabı yayımladıklarında ise tarih 1941’dir. Dolayısıyla, modern Türk şiirinde “yeni” ve “acayip” şiirleri yüzünden ilk ciddi tenkitlere hedef olan asıl “garip şair”, 1930’lu yıllarda yakın dostu Arif Dino ile birlikte gerçeküstü şiire yönelen Âsaf Hâlet’tir.

Âsaf Hâlet, Türk şiirinde “*geleceğin envanterine kuşatıcı bir yaklaşımla sahip çıkan*”³, şiirde bir atmosfer oluşturmak için sadece ‘imge’ye değil ‘ses’e de yaslanmak gerektiğinin bilincinde olan, şiirin gizli tarihine vâkıf, sadece divan şiiri ile Doğu ve Uzakdoğu kültürüne değil modern Batı şiir kültürüne de eklemlenmiş, geleceği tekrarlayıp çoğaltmak yerine onu yeniden üreten ve böylece, Hilmi Yavuz’un deyişiyle, “*sahih şiir soy kütüğü içinde yer alan*” bir şairdir. Âsaf Hâlet, şiirini, “büyük kavramlardan” veya Bremond’un deyişiyle “düzyazıdan” arındırma suretiyle “saf”laştırmıştır.

Her usta şair gibi “sıradan”ın değil “hakiki şiir”in peşinde koşan Âsaf Hâlet de, Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Necip Fazıl gibi, kendi şiir anlayışı üzerinde sistemli düşünceler üreterek, yaptığı işin hesabını verme endişesini taşımış ve şiirin “yapılan” bir şey olduğuna inanmış şairlerdendir. Bugün, şiiri çok iyi bildiği ve şiirinin kuruluşunda tesadüfe ve anlık duyarlılıklara neredeyse hiç yer vermediği daha net anlaşılan bir şair olarak Çelebi, “*Benim Gözümle Şiir Davası*” (İstanbul Dergisi, Temmuz-Aralık 1954) başlıklı altı makalesinde poetikasını ortaya koyarak kendi şiirini nasıl “yaptığını” dile getirmiş ve okuyucunun şiirinde kapalı bulacağına inandığı hususları açıklamıştır ki bu, bir hesap verme sorumluluğudur. Türk şiirinde bunu yapan şair sayısı pek de fazla değildir.

Çok farklı kültürlerden ve sanat telakkilerinden yararlanan ama şiir dışı unsurlara iltifat etmeyecek kadar kendine yeten bir şiir ortaya koyan Âsaf Hâlet, şiirleriyle kültürel kodlara dayanan yekpâre bir eser oluşturur. Bu kodlar açıldığında okuyucunun

² Hüsamettin Bozok, “Âsaf Hâlet Çelebi İçin Anılar, Anılar...”, *Yeditepe*, S: 188, Aralık 1971 (*Âsaf Hâlet Çelebi Kitabı*, Hece Yayınları, Ankara: 2003, s. 180).

³ Hilmi Yavuz, “Osman Hakan ve ‘Yol Şarkıları’”, *Okuma Notları*, Boyut Kitapları, İstanbul: 1997, s. 190.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

karşısına ağırlıklı olarak mistik motifler ve masal motifleriyle örülü soyut bir evren çıkar. Şair, bu ilmiklerle kendine özgü bir şiir dokumaya çalışmaktadır. Şiirin dokusunda, geleneksel biçim ve ahenk anlayışından farklı bir örgü dikkati çeker. Ancak şiirlerindeki bu dokuyu çok da sağlam bir poetik temele oturttuğu söylemez. Biçim ve içerik açısından şiirlerindeki sıkı örgüye ve yekpâre görüntüye rağmen, daha çok kendi şiirlerinin şifrelerini deşifre etmeye yönelik “ben” merkezli bir metin olan poetikasının örgüsünde yer yer gevşeklikler ve boşluklar göze çarpar. Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Necip Fazıl ve Orhan Veli’nin poetikalarındaki sıkı dokunun ve yekpâreliğin onunkinde olduğu söylenemez. Ayrıca bu şairlerin poetikaları şiirlerine denktir; bir anlamda şiirleri poetikalarıyla, poetikaları da şiirleriyle örtüşür. Örneğin poetikasını, “*Şiir, Mutlak Hakikat’i arama işidir.*” diyerek dinî bir temele oturtan Necip Fazıl’ın şiirleriyle poetikası birbirleriyle örtüşür. Aynı örtüşme, Orhan Veli’nin ‘dünyevîlik’ veya ‘somutluk’ temeline dayanan şiirleri ile poetikasında da görülür. Ahmet Haşim’in poetikası ve şiirleri; sembolist, empresyonist ve saf şiir anlayışının bileşkesi gibidir. Oysa Âsaf Hâlet’in poetikasında bu anlamda şiirleriyle birebir örtüşme yoktur. Daha açıkçası, her ne kadar şiir anlayışını, “*Muhakkak ki Allah’ın, arşın altında anahtarları şairlerin dilleri olan birtakım hazineleri vardır.*” hadisine dayandırsa da⁴, şiirlerinin iskeletini oluşturan mistisizm, poetikasında pek belirgin değildir. Bu bakımdan poetikası şiirlerinin gerisindedir denebilir.⁵

Çelebi, dış gerçeklikten uzakta, “*zamanın dışında ve ruhun mahbesinden sesler vermeye*”⁶ çalışarak, günlük hayatta her an karşılaşılabilecek olayları aktarma amacı olmadan, somut şiirden soyuta yönelir. Üslûbu, çağdaşı Garipçilerde görülmeyen soyut şiiri ne derece içselleştirdiğini kanıtlar. Günlük yaşamı ve küçük in-

⁴ Âsaf Hâlet Çelebi, “Benim Gözümle Şiir Davası: 1 Saf Şiir”, *Bütün Yazıları*, (Haz.: Hakan Sazyek), YKY, 2. Baskı, İstanbul: 2004, s. 146.

⁵ Âsaf Hâlet’in poetikasıyla ilgili bkz. Mehmet Narlı, “Asaf Hâlet Çelebi’nin Poetikası”, *İlmî Araştırmalar*, S: 22, Güz-2006, s. 165-186; Alaettin Karaca, “Asaf Hâlet Çelebi’ye Göre Şiir”, içinde *Âsaf Hâlet Çelebi Kitabı*, s. 73-93.

⁶ Kemal Sülker, Kemal Sülker, “Gergin Bir Ortamda Asaf Hâlet’le Söyleşi”, *Yazko Edebiyat*, S: 17, Mart-1982, s. 70 (*Âsaf Hâlet Çelebi Kitabı*, s. 230-235).

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

sanların sorunlarını yoruma gerek kalmayacak kadar açıktan veren Garipçilerin aksine o, gerçek dünyadaki izlenimlerden damıtılmış soyut şiiri ve görünenin ardındaki anlamı, ancak birtakım mistik ve alegorik tavırlarla anlaşılabilen dizeler hâlinde Türk edebiyatına kazandırır.

Şair olmanın verili olduğuna inanan Âsaf Hâlet Çelebi, *kendine özgü* bir şiir dili oluşturur. Müzikalitenin de ihmal edilmediği bu şiir dilinin en önemli yanı, çok geniş anlamlar içeren bir çağrışım dizgesine sahip olmasıdır. Kolektif şuuraltının biçimlendirdiği evrensel sembolleri (arketipleri) kullanan Âsaf Hâlet Çelebi'nin bazı şiirleri, cezbe hâlindeki eski kabile büyücülerinin, rüya gören veya hipnotize edilmiş birinin sayıklamaları şeklindedir. Ancak yakından bakıldığında, kullanılan her sözcüğün metinde ayrı bir yerinin olduğu ve sözcüklerin tek başına değil metin içindeki diğer unsurlarla kurduğu ilişkilerle değer ve anlam kazandığı görülür.⁷ Onun kelime tasarrufunda usta bir sehl-i mümteni şairi olduğu da vurgulanması gereken bir başka husustur.⁸

Âsaf Hâlet'in, Orhan Veli ve "yeni şiir"i savunan diğer sanatçılarla tek ortak noktası, klasikleşmiş şekil, vezin ve kafiye ile birlikte mecaz, istiare ve teşbih gibi edebî sanatların şiirden mümkün olduğunca çıkarılması düşüncesidir. Şiirde şaşırtıcı olanın yakalanmasına yönelik Garip şiiriyle bazı yönlerden kesişen Âsaf Hâlet şiirinin, Osmanlı-Türk şiir kültürü, Doğu ve Uzakdoğu kültürü, tasavvuf, kutsal kitaplar, masallar, tekerlemeler, çocukluk hatıraları, mitoloji ve tarih gibi aslî unsurları düşünülünce bu anlayışla farkı da rahatça görülür. Aynı dönemde şiirler yazan yenilik peşindeki diğer şairlerinkinden farklı bir anlayış ve üslûpla şiirler kaleme aldığı için Âsaf Hâlet'in yazdıkları; "acayip" ve "anlamsız" olarak nitelendirilmiş; hatta dönemin önemli eleştirmenlerinden Nurullah Ataç tarafından "*bal gibi eski zevkin devamı*"⁹ olarak tanımlanmıştır. Buna rağmen onun şiirinin yeniliğini ve orijini-

⁷ Ramazan Korkmaz – Tarık Özcan, "1950 sonrası", *Türk Edebiyatı Tarihi*, C: 4, (Ed.: Talat Sait Halman, Osman Horata vd.), TC Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 84-85.

⁸ Can Bahadır Yüce, "Çelebi İçin...", *Âsaf Hâlet Çelebi Kitabı*, s. 143.

⁹ Salah Bırsel, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3. Baskı, Ankara: 1983, s. 90.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

nallığını fark eden çağdaşları da vardır. Gerek Türk-İslâm kültür ve medeniyetinden gerekse diğer pek çok kültür ve medeniyetten izler taşıyan ve böylece anlaşılması için derin bir kültürel altyapı gerektiren bu şiirler, gündelik hayatı veya siyasî ve toplumsal meseleleri dile getiren diğer yeni şairlerin eserlerinden kolaylıkla ayrılırlar. Yahya Kemal’i beğendiğini ve Ahmet Haşim’i “pek çok” sevdiğini belirten şair, “şiirde vuzuh” meselesi ve “anlamdan çok sezgiye önem verme” gibi poetikadaki kimi ilkeler dışında, şiirinde bu şairlerle pek benzerlik göstermez. Onun mistisizm anlayışı da, Necip Fazıl’ınkinden farklı, “*estetik bir mistisizm*”dir. Bu yüzden o, Hilmi Yavuz’un ifadesiyle, “*ender bulunur* (bir) *edebiyatçı*”¹⁰ ve “*tekil bir şair*”dir.¹¹ Onun şiiri için, “*tek kişilik bir kadro hareketi*” nitelemesini yapmak da mümkündür.¹²

Özellikle II. Meşrutiyet’ten beri, Mehmet Akif ve Necip Fazıl gibi birkaç istisnayı bir tarafa koyarsak, edebiyatımızda referans olarak genellikle Batı’yı esas alan ‘yeni/modern şiir’in, sadece Batı’yı taklit etmeyip orijinali kendi geleneğimizin veya genel anlamda Doğu’nun kaynaklarında arayan gerçek öncülerinden biri olan Âsaf Hâlet, taklit de edilemez. Kendisinden sonra gelen İkinci Yeniler, onun beslendiği kültür ve felsefe kaynaklarına gidemedikleri gibi Âsaf Hâlet’in bu çetin yenilik yolunu da izleyememişlerdir. Çünkü Doğu ve Batı’ya açılmak büyük bir kültürel birikim ister. Batı bile artık şiirde ve romanda kendi kaynakları ile yetinmez. Nitekim şuurlarına bağlı, sürrealizmden izler taşıyan, masalımsı ve anlamca kapalı şiirleriyle zamanının çok ilerisinde deneyişler yapan Çelebi, aynı iddiayı taşıyan İkinci Yeni şairleri tarafından bile tanınıp izlenememiştir.

“*Sanatkârın müşahhas (concret) malzeme ile inşa edeceği şiir âlemi bizim kafamızda mücerred (abstrait) hayallere yol açar.*” fikrini savunan şair, acizliğin ve şuur karışıklığının bir göstergesi saydığı

¹⁰ Hilmi Yavuz, “Âsaf Hâlet Çelebi: Ender Bulunur Edebiyatçı”, *Yeni Gündem*, 18 Ağustos 1986.

¹¹ Hilmi Yavuz’un, Bilal Kırımlı’ya gönderdiği 1 Mart 1993 tarihli mektuptan aktaran Bilal Kırımlı, *Âsaf Hâlet Çelebi*, Şule Yayınları, İstanbul: 2000, s. 105.

¹² Ertuğrul Aydın, “Asaf Hâlet Çelebi’de Saf Şiir Serüveni”, *Âsaf Hâlet Çelebi Kitabı*, s. 106.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

“teşbih”in şiirde gereksizliğini iddia eder. Şair, ayrıca, şiirlerinde “keder” gibi soyut kavramları kullanmaktan ve bilhassa sıfatlardan kaçındığını da ifade etmektedir.¹³ Bu yönüyle nesneyi ön plana çıkaran ve somut görüntüler içeren bir şiir anlayışını benimseyen Garipçilere benziyor gibi görünse de uygulamaya bakıldığında onlara hiç benzemez. Çünkü Garipçilerin görüntü dünyasının prensipleri, “verili akıl” tarafından belirlenmiştir ve nesnenin metafizikle bağı koparılmıştır. Onların şiiri, görülenin müşahhas planı üzerine inşa edildiğinden, onlara göre, görünenin arka planında “görünmeyen” hiçbir şey yoktur. Onlar, nesneyi her türlü bağdan azade kılarlar. Ancak bu yaklaşım, Türk şiirinde “yeni” değildir. Tâ Tanzimat döneminde Şinasi’nin dünyaya ve nesneye bakışı da buna yakındır zaten. Şu farkla ki, Tanzimatçılar bu işi yaparken ciddi idiler; Garipçiler ise, alaycı bir tavır takınıyorlardı. Dünyanın boşluğuna gülen ve dünyayı duyularının aracılığıyla değerlendiren bu nesil, Prof. Dr. Ramazan Korkmaz’ın ifadesiyle, her türlü metafizik bağla ilişkisini kesmiş Batı’nın aylak adamıdır.¹⁴ Aslında onların bu alaycı ve içten içe gülen tavırlarının altında, bilinçli bir şekilde eskilerin dikkatini çekme ve fark edilme niyeti vardır. Oysa Âsaf Hâlet, “yeni” şiirler yazarken bu niyeti ve tavrı taşımadığı gibi, metafizikle bağlarını koparmış bir görüntü dünyasını esas alan Garipçilerin şiir anlayışı yerine, tıpkı çok beğendiğini söylediği Ahmet Haşim gibi, içsel öğeler içeren bir estetiği benimsemiştir. Şiiri, “sadelik” ve “âdilik” noktasında düşündükleri için Garipçilerden uzak duran şair, şiirini gösterişli imgelerin baskısından kurtararak da Haşim’den ayrılır. O, kendisinden önce şiirler yazan Yahya Kemal, Tanpınar ve Necip Fazıl gibi şairlerin biçimlendirdiği entelektüel birikime sahip şiir anlayışını benimsemiştir; ama onlardan farklı bir şiir ortaya koymayı da becermiştir.

Hiçbir şiir akımının ‘sürekli’ etkisi altında kalmadan veya İslâm tasavvufu, Hristiyanlık, Musevilik, Hint felsefesi ve Budizm gibi değişik kaynaklardan -özellikle de dinlerden- yararlanarak kendine özgü şiirler yazabilen ve taklit edilmesi oldukça zor bir şair olan Âsaf Hâlet, Cumhuriyet dönemindeki mistik şiir anla-

¹³ Âsaf Hâlet Çelebi, “Benim Gözümlle Şiir Davası: 4 Mücerret Şiir”, *Bütün Yazıları*, s. 161-164.

¹⁴ Ramazan Korkmaz – Tarık Özcan, “Cumhuriyet Dönemi: Şiir 1950 sonrası”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, C: 4, s. 63-64.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yışında da yenilik gerçekleştirebilen bir sanatçıdır. O, geleneksel temaları, eski (Doğulu) nazım biçimleri içerisinde işleme geleneğini kırarak Doğulu, hatta Uzakdoğulu bir dünyayı Batılı biçimlerle sunmuş ve bu yönüyle de kendinden öncekilerden ayrılmıştır.¹⁵ Ahmet İnam’ın deyişiyle, “Cumhuriyet döneminde şiirini biçimce eskiye dönmeden yazabilen tek mistik şair”¹⁶ olan Âsaf Hâlet, yer yer empresyonist ama çoğunlukla realiteyi mistisizmle karıştıran sürrealist söyleyişleriyle bir yandan kimi Batılı şairlerle yakınlık kurarken diğer yandan Doğulu mutasavvıf şairlerden beslenmeyi de ihmal etmeyen yenilikçi bir şairdir. Bu yönüyle Âsaf Hâlet, birçok sanatçının geçmişinden ve Doğu kültüründen kopuk bir kültürle yetişmeyi tercih ettiği bir dönemde ısrarla bu değerlere bağlı kalarak özgünlüğü yakalamış farklı bir kişiliktir. O, yıkmadan ve inkâr etmeden de “yeni” olunabileceğini bir kez daha göstermiştir.

Masalı, rüyası, hülyası, ütopyası, kısaca kendine özgü dünyası olan insan çok azdır. Sanatçılar, özellikle de şairler, bu nâdir insanlardandır. Âsaf Hâlet Çelebi, kendine özgü bir dünyası ve masalı olan şairler arasında özel bir yere sahiptir. Evrensel temalarda bile “kendi masalını söyleme” becerisine sahip olan şair, yaşadığı dünyayı, oldukça renkli geçen çocukluğundan hatırladıklarını, kitaplardan öğrendiklerini, çevresinde gördüklerini bu masal dünyasında değiştirip yepyeni ifadeler hâlinde şiirleştirmesini bilmiştir. Gelenekten yararlanmanın, yerli malzemeden hareketle evrensele yönelmenin ve kendini inkâr etmeden, hatta çocukluğunu bile kullanarak “çağdaş” olmanın yolunu Âsaf Hâlet, kendince bulmuş ve oldukça da ustalıkla uygulamıştır. O, sanatın, “belli ve bilinen yolları değil de yeni ve bilinmeyen yolları keşfederek bir şey söylemek” olduğunun bilincindedir. Özgünlüğü de buradan gelir.

Bir İstanbul çocuğunun son bir asırda geçirdiği değişimi, kendi köklerine ve dünyasına bağlı kalarak, orijinal bir ifade terci-

¹⁵ Hakan Sazyek, “Cumhuriyet Dönemi: Şiir 1920-1950”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, C: 4, (Ed.: Talat Sait Halman, Osman Horata vd.), TC Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 41.

¹⁶ Ahmet İnam, “Türk Şiirinde Mistik Yönelimler”, *Yeni Dergi*, S: 111, Aralık-1973, s. 28.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

hiyle eserlerine taşıyan Âsaf Hâlet, geleneksel ve modern edebiyatla kurduğu ilişki sonucunda bir “yeniden üretim” gerçekleştirmişti; ancak bu, sadece estetik bir yararlanma değildir. Metinler arası bağlamında öne çıkan bu yararlanmanın, “yapı” ve “bağlam” düzlemleri vardır ki bunlar, ayrı bir çalışmanın konusudur.

Olağanüstülükler (irrasyonallite) dünyasında gezinen Âsaf Hâlet, Âdem Peygamber’den öncesine ve sonrasına, Asur ve Eski Mısır günleriyle Cüneyd-i Bağdadî ve Hallac-ı Mansur gibi şahsiyetlerin maceralarına kadar her şeyi yeni baştan yaşar. Böylece “saadet zirvesi”ne (Nirvana’ya) erer, ama “o anda bile içim rahat değildir” der; ulaştığı muvazene, istikrarsızdır ve “ruhun(un) en gizli yerinde bile bir endişe kalmıştır”. Bu da onu gerçek mutasavvıflardan ayırır.

Bugüne kadar onun, ne şiiri ne de düşüncesi asla damar tıkanıklığına uğramamıştır/uğratılamamıştır. Onun şiiri, I. Yenilerin veya toplumcu gerçekçilerin şiirinin aksine, bir çırpıda tüketilemeyecek bir değer taşıdığındandır ki, onu bugün bile büyük şair olarak anıyoruz. Orhan Veli ve arkadaşları 1940’lı yıllarda adlarını daha çok duyurmalarına rağmen, Çelebi, “yeni şiir” yolunda onlardan daha kalıcı olmuştur.

Âsaf Hâlet, hem yaşarken hem ölümünde hem de ölümünden sonra ihmal edilmiş, görmezden gelinmiş, dışlanmaya çalışılmış, neredeyse “yalnız” yaşamış ve “yalnız” ölmüş bir “garip”tir:

Sekseni aşkın şiiri, hacimli bir kitap oluşturan yazıları, denemeleri ve 13 adet inceleme kitabıyla fikir ve sanat hayatımızda ciddi bir yer edinmesi gerekirken ilgisizlik kurbanı olmuş ve yeni nesillere tanıtılamamış bu “garip” ve “muzdarip” şair hakkında ilk kapsamlı çalışmaya imza atan Mustafa Miyasoğlu, onun görmezden gelinmesinin ve dışlanmasının sebeplerine de işaret eden şu dikkat çekici değerlendirmede bulunur: “Âsaf Hâlet, yeniliği gariplikte görmeyen ve ‘sanatta eskimeyen şey’e tâlip olan ve bu tavrını bütün eserlerinde (...) ortaya koyan bir şairdir. Yaşadığı hayatı ve dünyayı mistik temâyüllarla ifade ederken İslâm kültürünün süzgecinden geçiriyor ve tasavvufun kaynaklarından edindiği ihaslara da şiirinde önemli bir yer veriyordu. Bu anlamda onun dile getirdiği hayret ve doğurduğu

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

şaşkınlık, geçici ve bir çeşit sun’i tuhaflık değil, varlık ve yaratılış hikmetimize bağlı, büyük velilerin bakışında ifadeye kavuşan hayret ve şaşkınlıktır.”¹⁷ Garipçilerin ve toplumsal gerçekçi şairlerin yazdıkları gibi dışa dönük ve somut konularda yazılan şiirleri, genellikle rahat anlarız; ama onlar anlaşıldıkça çoğunlukla tükenirler; içe dönük şiirler ise, anlaşıldıkça derinleşirler. Böyle bir şiiri okuyan, değişik bir iklim teneffüs ettiğinin farkına varır; ondan ruhunun ihtiyaç duyduklarını alır. Sanatkâr antenleriyle bu gerçeği yakaladığı için “hâlis” ve “sahih” bir şair olan Çelebi, hangi sebeple gözlerini iç dünyasına çevirdiğini şöyle açıklar: “Asıl sanatkâr bir büyücü, bir şarlatan, bir gözbağcı değil, kendi varlığı bizzat mucize olan bir velidir. Ruhumuzun sükûn ve istiyaklarını onun maddî vasıtalarla gizlediği şeylerin ilerisinde, kendisinin baş döndürücü varlığının içinde, başkayı, yabancıyı unutarak dinlendiririz. Orada gösteriştən uzak, taklitten sıyrılmış, görenekten, alâdelikten ayrılmış kendi hakikî ve yüksek varlığımızı buluruz.”¹⁸ Son dönemde yaşadığımız dramatik yüzyıllar, aydınlarımızın ve sanatkârlarımızın gözlerini dışa çevirmelerine sebep olmuştur. Nasıl olur da bu elemli hayattan kurtuluruz diye düşünmüşler ve dünyamızı değiştirmenin, elemli hayatımızdan kurtulmanın yollarını göstermeye çalışmışlardır. Ama bu gayretlerin çoğunda, insanın dış dünyasını, şuurunun ve mantalitesinin düzenlediği unutulmuş ve “iç dünya” ihmal edilmiştir. Şuur ve mantaliteyi ele almak için dikkati önce insanın iç dünyasına çevirip, o karmakarışık âlemi tahlil etmek gerektiği, pozitivist bir yaklaşımla hep göz ardı edilmiştir. Oysa elemli ve buhranlı hayatımız orada yatmaktadır. İşte insanın bütün tavır ve davranışlarının köklerinin bulunduğu bu âlemi projektörünün altına alabilecek pek az aydınımız, sanatkârimiz ve fikir adamımız yetişmiştir. Bunların birisi de şüphesiz Âsaf Hâlet’tir. Âsaf Hâlet’in yaşadığı dönemde Orhan Veli ve daha pek çokları Doğu’ya bir çarpı çekerek, yüzlerini tamamen Batı’ya çevirmişlerdir. Âsaf Hâlet ise Doğu’daki zirveleri, hatta Uzakdoğu’dakileri bile gözden kaçırma-

¹⁷ Mustafa Miyasoğlu, *Âsaf Hâlet Çelebi*, MEB Yayınları, İstanbul: 1994, s. 11-12.

¹⁸ Âsaf Hâlet Çelebi, “Sanatta Eskimeyen Şey”, *İstanbul*, S: 8, Haziran-1954. (Bütün Yazıları, s. 136).

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

maya çalışmış; bu nedenle de kınanmış, dışlanmış ve görmezden gelinmiştir.¹⁹

Âsaf Hâlet'in kitapları, 1940 ve 1950'li yıllarda yazarın sağlığında birer ikişer kez basılmış, aradan geçen yaklaşık elli yıl içinde ise hiç baskısı yapılmamıştır. Yıllardır sahaflarda ve kitap müzayedelerinde nadiren bulunabilen, kütüphane depolarının tozlu raflarında unutulmaya mahkûm edilen bu eserler, ancak 1990'lı yılların sonundan itibaren Yapı Kredi ve Hece gibi kimi yayınevlerinin dikkatini çekmiştir.

Âsaf Hâlet ile ilgili ilk kapsamlı çalışmayı, Semih Güngör takma adıyla 1986'da yayımlayan Mustafa Miyasoğlu, 18.02.2004'te yani şairin ölümünden 45 yıl sonra Hece Yayınları'ndan çıkan *Âsaf Hâlet Çelebi Kitabı*'nın yayımından hemen sonra, şöyle der: "*Bugün Âsaf Hâlet'le ilgili yazılar yazıldığına bakmayın, onunla ilgili tanıtma kitabı yayımlandığında, kitaplarımızı yayınladığımız Suffe Yayınevi'ne tek kitap siparişi gelmedi.*"²⁰

"*Mevcudu tükenmiş bir neslin son ferdi*" olan Çelebi, Haldun Taner'in ifadesiyle, "*yolunu şaşırmış bir derviş gibi onu çok yadırgayan hoyrat bir çevrenin içinde bir gün bile sızlanmadan, kimseyi bir an töhmetlendirmeden olgun bir müsamaha ile sessiz sedasız yaşa(mış)*"²¹ ve cenaze töreni de tam bir garibe yakışır şekilde olmuştur. 16 Ekim 1958 Perşembe günü, şairin cenaze törenine katılanları ve oradaki havayı İbrahim Minnetoğlu'ndan okuyalım: "*Bir iki şair, hikâyeci, fıkracı, üç beş dost, akraba, Beylerbeyi halkından birkaç hayırsesver. İşte hepsi bu... (...) Ne çelenk, ne bando ve mızıka... Sessiz bir gidiş bu... Gösterişsiz, sapsade... Fakirce, kimsesizce, öksüzce...*"²²

Neticede Âsaf Hâlet, Beşir Ayvazoğlu'nun da değindiği gibi, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin en önemli isimlerinden biri olduğu hâlde unutulmuş, daha doğrusu unutturulmuştur. Aslında yaşarken de, Garip akımının çıkardığı gürültü ve toz duman ara-

¹⁹ Mehmet Niyazi, "Âsaf Hâlet Çelebi", *Zaman*, 21.03.2005.

²⁰ Mustafa Miyasoğlu, "Âsaf Hâlet Çelebi ile bir duyarlılığın sözcüleri", *Vakit*, 18.02.2004.

²¹ Haldun Taner, "Âsaf Hâlet Çelebi İçin", *Yeditepe*, S: 166, 15 Kasım 1958 (*Âsaf Hâlet Çelebi Kitabı*, s. 187-189).

²² İbrahim Minnetoğlu, "Âsaf Hâlet Çelebi İçin", *Yeditepe*, S: 166, 15 Kasım 1958 (*Âsaf Hâlet Çelebi Kitabı*, s. 194-195).

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

sında pek fark edilmemiş ve asıl o “garip” kalmıştır.²³ Garip’in yıkıcılığı ve ortada dolaşan birçok şiir anlayışı içinde onun dikkatle ve yeterince değerlendirilemediğini söylemek de mümkündür.

Kendi devrinden duyduğu memnuniyetsizlikten dolayı masallarda yaşayan ama ruh ikliminde ayağı yere basan bu birikimli şairden, yetişen nesillerin alacakları çok şey var. Onu ihmal, ona zarar vermez; nasıl olsa bir şiiri, mensur bir parçası günün birinde zekice bir göze çarpar; fakat bu arada yetişen nesiller çok şey kaybederler. Yalnız şundan emin olalım ki, nicelikten çok niteliğiyle göz dolduran Âsaf Hâlet okurları her zaman olmuştur ve olacaktır.

Âsaf Hâlet, yaşadığı çağ ve çevrede kendisini çoğu zaman “yabancı” ve “garip” hissetmiş ve eserlerinde de bu duruma tepkisini kendi üslûbunca ortaya koymuştur:

Âsaf Hâlet’in şiiri, bir “kaçış”tan ziyade entelektüel bir “karşı koyuş” ve bir “direnme”dir. Bilgiden yola çıkılarak, bilgiden “yapılan” bir şiir ortaya koyan Âsaf Hâlet, günün sosyal ve siyasî meselelerini değil, tarihsel ve kültürel konuları ele alırken, aslında içinde bulunduğu zamanın kokuşmuşluğuna tepkisini ortaya koymuş ve şiirini “eskimeyen şeyler” üzerine kurmuştur.

“Batı kültürüne gidişe entelektüel tepkileri olan”²⁴ Âsaf Hâlet’in “Nurusiyâh” şiirinde geçen “annenin susuşu”nun ve “babanın küşüşü”nün çağa bir gönderme ve bir tepki olarak da okunabileceğini ifade eden Mustafa Apaydın, “bu yüzyılda artık mistik duyular, arayışlar ve buluşları yaşama pratiği ortadan kalkmıştır. Çağın mistik duyarlıklara uzak, her şeyi maddeleştiren anlayışı, mistik duyarlıkların yaşanmasına ket vurmuştur. (...) Âsaf Hâlet Çelebi’nin ağıdı, yanlış çağda, yanlış insanlar arasında yabancılaştırmanın dramını yaşıyor

²³ Beşir Ayvazoğlu, “Unutulmuş Bir Şair: Âsaf Hâlet”, *Türkiye*, 6 Eylül 1993.

²⁴ Hakan Sazyek, “Cumhuriyet Dönemi: Şiir 1920-1950”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, C: 4, s. 40.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

olmaktan dolayıdır belki de.”²⁵ diyerek “zamansız bahçeleri kucaklayan” ve yaşadığı çağda başka bir zamanı yaşayan bu “garip” şairin huzursuzluğuna dikkat çeker.

Âsaf Hâlet, hâl, hareket ve tavırlarıyla, giyim kuşamı ve konuşmalarıyla da farklılığını hissettirmiş ve çevresindekilerce “acayip”, “tuhaf” ve “garip” karşılanmıştır:

“*Om Mani Padme Hum*” gibi kimi şiirlerinin yanı sıra şiir okuyuşu, tostoparlık vücudu, aşağı sarkan upuzun bıyıkları, yakasından hiç eksik etmediği çiçeği, dar ve paçaları kısa pantolonlarıyla zamanın mizah dergilerinin vazgeçilmez malzemesi olan, ‘ultra-modern’ veya ‘bobstil şair’ diye anılan Âsaf Hâlet’i, Haldun Taner şu sözlerle anlatır: “Yakasına çiçek takıp kökünü mendil cebine yerleştirdiği küçük bir şişenin suyu ile beslemesi, kocaman bir gülsüz gezmeyen Oscar Wilde’ın dandyliğini anımsatıyordu. Şiirlerini okuyuşundaki -için için belki kendinin de alayını çıkardığı- aşırı önem ve her şiirin havasına göre ayrı bir kişiliğe bürünüş yeteneği, çoğu kimsede bir hafiflik etkisi bırakıyordu. Âsaf Hâlet, böylece ciddiye alınmaktan çok, insanı bohem renkliliği ile gülümseten bir çağrışım oluyordu.”²⁶

Âsaf Hâlet Çelebi’nin, yaşam, konuşma ve giyim tarzı ile fikirleri kadar şiirlerinin çoğunun ve bu şiirleri topladığı kitapların adı da o dönem için çok “garip”tir: *He* (1942), *Lâmelif* (1945) ve *Om Mani Padme Hum* (1953).

Tavırları ve tekellüflü lisanıyla hâlis bir Beylerbeyili olan Çelebi, siyasete de ilgi duyar. O, edebiyat tarihimizin müzmin bağımsız adayıdır. 1946’dan itibaren, yaşadığı sürece bütün seçimlere bağımsız aday olarak katılıp tek başına Tek Parti’ye muhalefet etme cesaretini ve “garip”liğini de gösterir. 1946’da yayımladığı seçim bildirisindeki demokrasi vurgusu bugün için bile dikkat çekicidir. Bu bildiride demokrasiden ne anladığını, Roosevelt’in dört şartını (1. *Sefalet ve açlık korkusu duymadan yaşamak*, 2. *Korkudan emin olmak*, 3. *Düşünce hürriyeti*, 4. *İnanç hürriyeti*) hatırlatarak

²⁵ Mustafa Apaydın, “Âsaf Hâlet Çelebi’nin Nurusiyyâh Şiirine Bir Bakış”, *İlmî Araştırmalar*, S: 12, 2001, s. 29.

²⁶ Haldun Taner, “Beylerbeyili Şair”, *Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil*, Cem Yayınları, İstanbul: 1979, s. 46-47.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

açıklayan Çelebi, hiç dinleyicisi olmasa bile, meydanlarda yüksekçe bir yere çıkıp uzun uzadıya nutuklar söyler. Bu “garip” adam, seçilemeyeceğini bilir ama bu, onun için belki seçim atmosferinden yararlanarak siyasî fikirlerini yüksek sesle ifade etme vesilesi, belki de bir oyundur. Böylelikle, dört yılda bir, Haldun Taner’in ifadesiyle, “Hyde Park hatipleri gibi ileri geri konuşup içini de boşaltmış olur.” Tabî ki, onun bu tavrı da mizah dergilerine malzeme olur. Ramiz’in bir karikatüründe, Çömez, Çelebi’ye “Neden milletvekili olmak istiyorsunuz?” diye sorar. Aldığı cevap pek hoştur: “Şiirlerim, inşadlarım, kıyafetimle senelerden beri milletin yüzünü güldürmüş bir şairim. Meclis’te de neşe ve şetaret havası yaratmak ülkümdür!”

O da, tüm bu alaylara, alayla karşılık verir ve bu alaycı yaklaşımları hiç önemsemez: “Beni ciddiye almıyorlar, ben de kimseyi ciddiye almıyorum, almak istesem de gücüm yetmez buna.”²⁷ Giyinişyle, konuşmasıyla, davranışlarıyla ve şiirleriyle ne yenilere ne de eskilere benzeyen, bilinçli olarak çevresindekilerin dikkatini çekmeyi ve onları şaşırtmayı isteyen şair, belki de böylece, toplumu kendisi alaya alıyordu.²⁸ Mizah dünyasına bilerek malzeme vererek, biraz da Melamimeşrep kişiliğinin bir gereği olarak, hem kendisiyle hem de etrafıyla dalga geçen şairin, bu zekice meydan okuyuşunu ve protestosunu, ne yazık ki onunla alay edenler anlayamamış; kendileri onun acı ve alaylı tebessümüne muhatap olmuşlardır.²⁹

Aslında, tıpkı kendisinden önce Tanpınar’a -her ne kadar ilk başlarda kendisine takılmak isteyen arkadaşlarının ona yakıştırdığı bir sıfat olsa da- “Kırtipil” lakabını takarak yaptıkları gibi, Âsaf Hâlet de bir “bobstil dandy” olarak tanıtılmış ve böylece gülünüp geçilecek, zavallı ve gayri ciddi bir adam imajı uyandırılarak onun muhtemel tesirlerinin önüne geçilmiştir.³⁰

²⁷ Hüsametdin Bozok, “Âsaf Hâlet Çelebi İçin Anılar, Anılar...”.

²⁸ Yaşar Tellidede, “Asaf Hâlet Çelebi İçin”, *Yeditepe*, S: 166, 15 Kasım 1958 (Âsaf Hâlet Çelebi Kitabı, s. 197).

²⁹ M. Selim Gökçe, “Karikatür ve Edebiyat: Âsaf Hâlet Çelebi Karikatürleri Üzerine Bir Deneme”, *Türk Edebiyatı*, S: 410, Aralık-2007, s. 34.

³⁰ Beşir Ayvazoğlu, “Devam ederek değişmek”, *Aksiyon*, 24 Ocak 1997.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Âsaf Hâlet'in yazdığı şiirler, yazıldıkları devirde "anlaşılmaz ve anlamsız" diye nitelendirilmiş, belki de "anlaşılmak istenmemiş" ve böylece "garip" kalmışlardır:

Âsaf Hâlet'le aynı dönemde şiirler yazan Birinci Yeniler ve toplumcu gerçekçiler, 1950'ye kadar, özellikle de ironi ve humor bağlamında, "retorik" şiir örnekleri vermişlerdir. "Lirik" bir şair olan Âsaf Hâlet'in şiiri ise, bunların aksine, "nitelikli" bir okuru ön varsayar. Geniş bir şiir birikimine veya kültürel altyapıya sahip olmayanlar onun şiirinden çok şey anlayamazlar. Onun şiirini hakkıyla anlamak için okurun, en az onun kadar geniş ve derin bir donanıma sahip olması gerekir. Mehmet Kaplan onun şiirini, *"Varlığın derinliğine inen ve insanı asırlardan beri gelişen ve tarih ve medeniyetin içinde ele alınan kültür şiiri"* olarak görür.³¹ Onun şiirleri "anlamsız değil, "anlamı öteleyen" ve bu yüzden de anlaşılması zor şiirlerdir. Âsaf Hâlet, kendi ruh hâllerini anlattığı şiirlerinde bile, masal ve tasavvuftan yararlanır. Sadece İslam tasavvufu değil, Uzakdoğu mistisizmi ve diğer ilahî dinlerin mistisizminden de yararlanır. Hayata ironik olarak baktığı şiirlerinde dahi, dinlediği masalların hayal dünyasında oluşturduğu izler görülür. Bunun farkında olmayanların onu anlaması mümkün müdür?

Kemal Sülker *Anılara Yolculuk* adlı hatıra kitabında, değeri bilinmemiş Âsaf Hâlet Çelebi'nin kendine göre bir portresini çizer. Bu, biraz da mahzun, bir soytarıyı çağrıştıran, tuhaf kılıklı, tutuk bir insanın tasviridir: *"Ulunay'ın (Ref'i Cevad) yanında, tombul yankalı, sarı pantolonlu, beyaz iskarpınli, mavi gömleği üstünde ekose kumaştan bol düğmeli yeleği olan biri..."* Sülker, Çelebi'nin, o sıralardaki toplumsal kaynaşmalardan habersiz olduğuna, bunlarla ilgilenmediğine üzülmeye vurur. *"Âsaf Hâlet Çelebi ustaca yazılmış bir anlamsızlığın şiiri içinde yitip gitti."* yorumunda da bulunur. Bu tavır, müzmin bir hastalığımızın yansımasıdır: Kendimiz için içinde çıkamamışsak, bir şiire, bir hikâyeye, bir romana gönül rahatlığıyla 'anlamsızlık' damgasını vururuz. Anlamsız bulduğumuz bir edebî çaba için yan okumalarla beslenmeye bir türlü ihtiyaç duymayız.

³¹ Mehmet Kaplan, *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, İstanbul: 1978, s. 167.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Yeni tarz şiirleriyle en çok yadırgandığı zamanlarda bile Âsaf Hâlet, Nurullah Ataç tarafından “eskinin devamı” olmakla itham edilir.³² Çünkü onun masal dünyasını kavrayamayanlar, ondaki deyiş ve şekil yeniliğinin yanında, özdeki yeniliği fark edemezler veya etmek istemezler. Ama aslında Ataç, hakiki manasıyla Batılı sanatı savunduğu için, bu özde değişmeyen nitelikleri ve masalın gerisindeki temel unsurların farkındadır. Bu yüzden olsa gerek, Âsaf Hâlet’i iyi teşhis edebilmek için, onunla karşılaştığında, sık sık Allah’a inanıp inanmadığını, hatta niçin inandığını uzun uzun sorar; bu sorularla Âsaf Hâlet’in iç dünyasını keşfetmeye çalışır.

Âsaf Hâlet Çelebi, hem aydın hem de entelektüel olmanın keşişim noktasında ortaya çıkar. Ne yazık ki onun değerini hakıyla fark edebilecek pek kimse yoktur etrafında. Ömrünün son demlerini bir kütüphane memuru olarak geçirmiş ve yazar-çizer çevresinin bohem hayatı, onu bir türlü içine sindirememiştir. Oğuz Atay ve Tanpınar’a yaptıkları gibi, onu da yok saymışlardır. Ötekileştirilmesini bir yana bırakın, âdeta yalnız yaşamıştır. Gelenek-selleşen ve değerlerimiz konusunda başımızı öne eğdiren bu ilkel tutumumuz veya Hilmi Yavuz’un deyişiyle “*duygusal maluliyetimiz*”³³ yüzünden küs kaybettiğimiz değerlerimizden biridir Âsaf Hâlet. Gömmeden ve üzerinden bunca yıl geçmeden kıymetini anlayamadığımız bir değer.

Hep onun özgünlüğünden bahsediyoruz; peki, acaba onu “nev’-i şahsına münhasır” bir şair yapan, şiirlerinde anlaşılması zor veya yabancı birtakım kelimeler kullanması veya serbest tarzda vezinsiz, kafiyesiz ve edebî sanatlardan mümkün olduğunca arındırılmış şiirler kaleme alması mıdır? Bu saydığımız özellikleri, şiirde ondan önce kullanan başka şairlerin olduğu bilindiğine göre, onu “özgün” kılan özellikler bunlar değildir. Onun alâmet-i fârikası, Hilmi Yavuz’un deyişiyle, “*Batı düşüncesinin, ‘hayatta en hakiki mürşit ilimdir’ özdeyişinde ifadesini bulan pozitivist ve entellektüalist zihniyetinin, Türk insanına yegâne alternatif olarak daya-*

³² Salah Birsell, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, s. 90.

³³ Hilmi Yavuz, “‘Kırtıpil’ mi, değil mi? Evet, ‘Hangi Tanpınar?’ (1)”, *Zaman*, 23.01.2008.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

*tıldığı bir dönemde*³⁴ iç huzuru bulmak veya “iç insan” a yönelmek için Budizm, tasavvuf ve Hristiyanlık başta olmak üzere mistik ve dinî limanlara sığınmasıdır. “*Düşünme / Arzu et sade / Bak böcekler de öyle yapıyor*” veya “*Bir de rakı şişesinde balık olsam*” diyen, geleceği ve manevî değerleri hiçe sayarak Andre Gide’nin *Dünya Nimetleri* kitabını kendilerine rehber edinen Orhan Veli ve diğer “yeni şiir” savunucularının aksine “*akıl kadar, insanı onun duygularının (da) yaptığını bil(en), akıl kadar, arketipsel duyarlıkları (hatta irrasyonalliteyi!) (da) öne çıkar(an), insanın sadece akıldan ibaret olmadığını dile getir(en), bunun için Doğu’ya, tasavvufa, Budizme ve yabancı dinlerine yüzünü dön(en), kolektif hafızadaki arketipleri gömüldükleri zihinden ayıkla(yan) ve bu arketipleri, bir duyarlık için şiirsel işaret (poetical sign) olarak kullan(an)*”, kısacası işareti, sadece Batı’dan değil Doğu’dan alan³⁵ Âsaf Hâlet, onun bu “farklı” yaklaşımına sıcak bakmayan kimi çevrelerce acaip ve “garip” karşılanmış; anlamsız şiirler yazmakla itham edilerek alay edilmiş, dışlanmaya çalışılmış; ancak bir dönem bu kampanyada başarılı olursa bile onun bugünlere gelmesine engel olunamamıştır. Aslında Âsaf Hâlet, ne tam bir mistik ne de kafasındaki tüm endişe, şüphe ve sorulara tatmin edici cevaplar bulmuş “mutmain” bir mutasavvıftır. O, yaşam tarzı bakımından diğer “yeni” şairlerden çok da farklı olmayan bir Cumhuriyet aydınıdır. Âsaf Hâlet Çelebi, geleneksel bir kimliğe sahip olmasına karşın modern hayatın gereklerini yerine getirmekten geri kalmamış ve şiirde daima yeniliğin peşinde olmuştur. Cumhuriyet’in getirdiği yaşam tarzı ile pratikte kesinlikle bir çatışma yaşamayan şairin, bir kültür olarak bile mistisizm ile ilgilenmesi başta kimilerince o dönemin edebî otoritesi sayılan Nurullah Ataç olmak üzere bazılarını rahatsız etmiştir.

O, hakkında yapılan birçok eleştirilere ve itirazlara rağmen hiç çekinmeden şiirlerinde tasavvuf ile mistisizmi harmanlayarak kendine özgü bir düşünce dünyası kurmuş, Can Bahadır Yüce’nin deyişiyle, “*modern insanı gürültüyle değil, dinginlikle ve sessizce “kutsal” a çağıran bir havaridir. Kimilerinin bilinçsizce kimilerinin de baskın ideolojiyle suç ortaklığı yaparak Çelebi’yi yok saymaya çalışmaları*”nın altında yatan sebeplerden biri de budur. “*Şiirin bir tür ‘oyun’ oldu-*

³⁴ Hilmi Yavuz’un, Bilal Kırmırlı’ya gönderdiği 1 Mart 1993 tarihli mektuptan aktaran Bilal Kırmırlı, *Âsaf Hâlet Çelebi*, s. 96-97.

³⁵ Hilmi Yavuz’dan aktaran Bilal Kırmırlı, *Âsaf Hâlet Çelebi*, s. 97.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ğunu bilen bir geleneğe eklemelenen, onu ‘oyun’ sayan bir şairin”, şiire “tapan” ve “şiiri bir mücadele, bir ‘kavga’ sanan şairlerce doğru algılanması beklenemez. Mistisizmi hastalık olarak gören, tapınma nesnesini şaşırmış, kendinden önceki şairlere sevgiyle bakmayı unutmuş bir algılayış biçiminin, Çelebi’yi yalnızca şiir tekniği bağlamında yüceltmesine de kuşkuyla bakmak gerek.”³⁶ Âsaf Hâlet’in şiirini küçümseyenler, uzun süre onun beslendiği kaynakları da görmediler veya görmek ve göstermek istemediler.

Onun şiirlerine “anlamsızlık” yakıştırmasında bulunarak bu şiirlerde gariplik ve acayıpliğin güzellik duygusuna galip geldiğini iddia eden³⁷ ya da öncelikle “garip” diye niteledikleri giyim kuşamını, alışkanlıklarını ve davranışlarını hatırlayan edebiyatçılarımız, onu neden uzun süre görmezden geldiler veya unutulmaya terk ettiler acaba? Yüzlerini Batı’ya dönmüşken Doğu kültüründen ve özellikle de tasavvuftan beslendiği veya “şablon mistisizm”in dışına çıktığı için mi, yoksa “yirminci asır” diye böbürlen en yarı münevverlere yaranamadığı için mi bilerek dışladılar onu? Oysa sadece dikkat çekmek için ve tepkisel bir içgüdüyle eskiye karşı çıkıp onu yok etmeye kalkışan ama “rakı şişesinde balık olmak” anlayışından öteye gidemeyenler, “yenilik” adına hep öne çıkarılmışlardır. Ne var ki, Âsaf Hâlet, tıpkı aynı kaderi paylaştığı Tanpınar ve Oğuz Atay gibi, maruz kaldığı “görülmemeye” haksızlığına rağmen hâlâ şiirleriyle karşımızda duruyor. Onun şiirlerini çözümledikçe onu “geri”de bırakarak kendileri “ileri”ye çıkan ve rahat hareket eden müteşairlerin foyaları da iyice ortaya çıkmaktadır.

Âsaf Hâlet, ömrü boyunca maddî sıkıntı ve endişelerden kurtulamamış bir küçük “garip” memurdur:

Hilmi Yavuz’un, kelimelerin çağrışım gücünden faydalanarak Âsaf Hâlet’e atıfta bulunduğu “sebezsiz hüznü’dü hocası âh sefalet’in”³⁸ dizesinde de vurgulandığı gibi, “garip ve mahzun

³⁶ Can Bahadır Yüce, “Çelebi İçin...”, *Âsaf Hâlet Çelebi Kitabı*, s. 143.

³⁷ Mehmet Kaplan, *Edebiyatımızın İçinden*, s. 170.

³⁸ Hilmi Yavuz, *Çöl Şiirleri*, Varlık Yayınları, İstanbul: 1996, s. 14.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

adam" Çelebi, neredeyse tüm hayatı boyunca işsizlik, açlık ve ölüm korkusu içinde yaşar ve Tek Parti döneminin bin çeşit baskısı altında bunalır. O, ebedî öğrenme tutkusunun dışında, hayatı boyunca geçim derdinden başka bir şey düşünmemiş, bir lokma bir hırkayla yetinmeyi mizaç hâline getirmiş³⁹, ihtirassız bir "garip"tir. Kemal Sülker *Anılara Yolculuk*'ta, onun giderek 'küçük adam'a dönüşeceği endişesini dile getirir.

Melih Cevdet Anday, anılarını kaleme aldığı *Akan Zaman, Duran Zaman*'da Çelebi'yi anlatırken onun "*Beyazıt Kitaplığı'nda küçük bir memur*" olduğundan bahseder. Bu küçük memur, daha çok gençken bile gecenin geç saatlerinde bir bakanın evine eline kolunu sallayarak girip çıkabilen Anday'ın karşısında ezilip büzülecek; tıpkı az önce müdürünün yanındayken kaygılara kapıldığı gibi, hep işiyle, para kazandığı, ekmek parasını çıkardığı göreviyle ilgili sorunlarından bahsedecektir ona.

Çelebi'nin ömrü, devlet denizyollarında ve başka küçük memuriyetlerde itilip kakılmakla geçtiğinden o da şiiriyle var olma yolunu seçer. Sürekli maddî sorunlarla boğuşup bir türlü maddî refaha kavuşamayan Çelebi, o dönemin pek çok aydını gibi, aynı zamanda manevî buhran içine de düşmüştür. Çelebi bu buhrandan kurtulmak için, çocukluğunda babasının vasıtasıyla tanıştığı tasavvufa ve Uzakdoğu mistisizmine yönelir; ancak ömrünün sonuna kadar ne manevî ne de maddî endişelerden kurtulur.

Sonuç olarak şunlar söylenebilir: Bir zamanlar görmezden gelinen ve hatta bazılarınca horlanan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserleri, yıllar sonra en çok satan ve okunan kitaplar arasına girdi; acaba Âsaf Hâlet de bu kadarı paylaşır mı? Tanpınar ve Âsaf Hâlet gibi kütüphanelerin depolarında yeni nesille tanışmayı bekleyen daha birçok değerli edebiyatçımız var. Umarım hepsi de kısa sürede yeniden keşfedilirler. Edebiyat ve kültür dünyamız kadar, sanal hayata kilitlenen genç kuşakların da buna çok ihtiyacı var. Kaliteli bir yazar veya şair olmanın yolu, kendinden önceki değerleri özümsemek ve onlara eklemlenmekten geçer. Yokluğa

³⁹ Kemal Sülker, "Gergin Bir Ortamda Asaf Hâlet'le Söyleşi".

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

doğru hızla koşmak, kışkırtıcı ve cazip gelebilir; ama iyi bir son değildir.

Âsaf Hâlet, bir şiirinde (“*Adımı Unuttum*”), adını dahi unuttuğunu söylüyor. O böyle söylese de, biz sevimli şairimizin hüznü sesini unutmamalı ve onu “*zamansız bahçelerinde*” kucaklamalıyız. O, eserleriyle kalıcılığı için muhteşem soluğuyla hep aramızda dolaşmalı. Bu dilek ve temennilerle, “*gömenler beni / göv-demi gömerler / ben başka yerdeyim*” (“*Cüneyd*”)⁴⁰ diyen şairi rahmetle anıyorum.

KAYNAKÇA

- ANDAY, Melih Cevdet, *Akan Zaman, Duran Zaman-I*, Adam Yayınları, İstanbul: 1994.
- APAYDIN, Mustafa, “Âsaf Hâlet Çelebi’nin Nurusiyyât Şiirine Bir Bakış”, *İlmî Araştırmalar*, S: 12, 2001, s. 17-29.
- AYDIN, Ertuğrul, “Asaf Hâlet Çelebi’de Saf Şiir Serüveni”, içinde *Âsaf Hâlet Çelebi Kitabı*, Hece Yayınları, Ankara: 2003, s. 94-106.
- AYVAZOĞLU, Beşir, “Devam ederek değişmek”, *Aksiyon*, 24 Ocak 1997.
- AYVAZOĞLU, Beşir, “Unutulmuş Bir Şair: Âsaf Hâlet”, *Türkiye*, 6 Eylül 1993.
- BİRSEL, Salah, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3. Baskı, Ankara: 1983.
- BOZOK, Hüsamettin, “Âsaf Hâlet Çelebi İçin Anılar, Anılar...”, *Yeditepe*, S: 188, Aralık 1971 (*Âsaf Hâlet Çelebi Kitabı*, Hece Yayınları, Ankara: 2003, s. 178-181).
- ÇELEBİ, Âsaf Hâlet, *Bütün Şiirleri*, YKY, 4. Baskı, İstanbul: 2006.

⁴⁰ Âsaf Hâlet Çelebi, *Bütün Şiirleri*, YKY, 4. Baskı, İstanbul: 2006, s. 9.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- ÇELEBİ, Âsaf Hâlet, *Bütün Yazıları*, (Haz.: Hakan Sazyek), YKY, 2. Baskı, İstanbul: 2004.
- DOĞAN, Mehmet Can, *A'dan Z'ye Asaf Hâlet Çelebi*, YKY, İstanbul: 2003.
- GÖKÇE, M. Selim, "Karikatür ve Edebiyat: Âsaf Hâlet Çelebi Karikatürleri Üzerine Bir Deneme", *Türk Edebiyatı*, S: 410, Aralık-2007, s. 34.
- İNAM, Ahmet, "Türk Şiirinde Mistik Yönelimler", *Yeni Dergi*, S: 111, Aralık-1973, s. 28.
- KAPLAN, Mehmet, *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, İstanbul: 1978.
- KARACA, Alâettin, "Asaf Hâlet Çelebi'ye Göre Şiir", içinde *Âsaf Hâlet Çelebi Kitabı*, Hece Yayınları, Ankara: 2003, s. 73-93.
- KIRIMLI, Bilal, *Âsaf Hâlet Çelebi*, Şûle Yayınları, İstanbul: 2000, s. 105.
- KORKMAZ, Ramazan-Özcan, Tarık, "Cumhuriyet Dönemi: Şiir 1950 sonrası", *Türk Edebiyatı Tarihi*, C: 4, (Ed.: Talat Sait Halman, Osman Horata vd.), TC Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 63-124.
- Mehmet Niyazi, "Âsaf Hâlet Çelebi", *Zaman*, 21.03.2005.
- MİNNETOĞLU, İbrahim, "Âsaf Hâlet Çelebi İçin", *Yeditepe*, S: 166, 15 Kasım 1958 (*Âsaf Hâlet Çelebi Kitabı*, Hece Yayınları, Ankara: 2003, s. 194-195).
- MİYASOĞLU, Mustafa, "Âsaf Hâlet Çelebi ile bir duyarlılığın sözcüleri", *Vakit*, 18.02.2004.
- MİYASOĞLU, Mustafa, *Âsaf Hâlet Çelebi*, MEB Yayınları, İstanbul: 1994.
- NARLI, Mehmet, "Asaf Halet Çelebi'nin Poetikası", *İlmî Araştırmalar*, S: 22, Güz-2006, s. 165-186.
- SAZYEK, Hakan, "Cumhuriyet Dönemi: Şiir 1920-1950", *Türk Edebiyatı Tarihi*, C: 4, (Ed.: Talat Sait Halman, Osman Horata vd.), TC Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 21-47.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

-
- SÜLKER, Kemal, "Gergin Bir Ortamda Asaf Hâlet'le Söyleşi", *Yazko Edebiyat*, S: 17, Mart-1982, s. 70 (*Âsaf Hâlet Çelebi Kitabı*, Hece Yayınları, Ankara: 2003, s. 230-235).
- SÜLKER, Kemal, *Anılara Yolculuk*, Yazko Yayınları, İstanbul: 1983.
- TANER, Haldun, "Âsaf Hâlet Çelebi İçin", *Yeditepe*, S: 166, 15 Kasım 1958 (*Âsaf Hâlet Çelebi Kitabı*, Hece Yayınları, Ankara: 2003, s. 187-189).
- TANER, Haldun, "Beylerbeyili Şair", *Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil*, Cem Yayınları, İstanbul: 1979, s. 46-47.
- TELLİDEDE, Yaşar, "Asaf Hâlet Çelebi İçin", *Yeditepe*, S: 166, 15 Kasım 1958 (*Âsaf Hâlet Çelebi Kitabı*, Hece Yayınları, Ankara: 2003, s. 196-197).
- Türkçe Sözlük*, 1. Cilt, TDK Yayınları, Ankara: 1988.
- YAVUZ, Hilmi, "'Kırtıpıl' mı, değil mi? Evet, 'Hangi Tanpınar?' (1)", *Zaman*, 23.01.2008.
- YAVUZ, Hilmi, "Âsaf Hâlet Çelebi: Ender Bulunur Edebiyatçı", *Yeni Gündem*, 18 Ağustos 1986.
- YAVUZ, Hilmi, "Osman Hakan ve 'Yol Şarkıları'", *Okuma Notları*, Boyut Kitapları, İstanbul: 1997, s. 190.
- YAVUZ, Hilmi, *Çöl Şiirleri*, Varlık Yayınları, İstanbul: 1996.
- YÜCE, Can Bahadır, "Çelebi İçin...", içinde *Âsaf Hâlet Çelebi Kitabı*, Hece Yayınları, Ankara: 2003, s. 142-144.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

TANZİMAT EDEBİYATI BİBLİYOGRAFYASI

Nurettin ÖZTÜRK*

ÖZET

Türk tarihinde, Asya'dan batıya göç ve İslamlaşma sürecinden sonra en verimli ve en çok incelemeye konu olmuş dönem Tanzimat'tır. Osmanlı Devletinin dağılma devri sayılan Tanzimat'ın yansıması olan Tanzimat kaynakları da geniş ve dağınık bir durumdadır. Buna bağlı olarak son Türk imparatorluğunun tasfiyesine ilişkin verimler ve incelemelerin tam ve eksiksiz bir listesini çıkarmak zordur. Bu çalışmada bibliyografik panorama, doğrudan özgün yapıtlar ve bunlar üzerindeki incelemeler yerine, bibliyografik adremlere öncelik verilerek sergilenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Türk edebiyatı, Tanzimat, bibliyografya, katalog, Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal, Hamit, Ekrem, Sezai

THE BIBLIOGRAPHY OF TANZİMAT LITERATURE

ABSTRACT

In Turkish history, after the migration from Asia to the west and the Islamization process, Tanzimat is the most productive and the studied period. Tanzimat period resources which are the reflections of Tanzimat that assumed the this separation term of the Ottoman Empire are extensive and dispersed. Therefore, it's difficult to make an entire and complete list of works and studies related to the this elimination of Turkish Empire. In this study, bibliographic panorama is tried to be shown by

* Doç. Dr., Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü, nozturk@pau.edu.tr

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

giving precedence to the bibliographic addresses instead of directly original works and analysis on them.

Keywords: Turkish literature, Tanzimat, bibliography, catalog, Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal, Hamit, Ekrem, Sezai

GİRİŞ

Terim, Kavram, Geçmiş, Tür ve Yöntemler

“Bibliyografya” sözlük açısından birleşik addır. *Biblos* Grekçe kutsal metin, kitap, risale ve *graffein* de yazmak-çizmek anlamına gelir. Bibliyografya terimi, kavram olarak belli bir kitabın künyesini araştırıp ortaya koyma anlamında *kitapbilgisi* ve kitapbilgisinin nasıl elde edileceğinin yollarını öğreten yöntem olarak *kitapbilimi* anlamlarını kapsar.

Kitaplıklar ve raflarda bulunan kitapların listesine, *dizibilgisi* karşılığı *katalog* denmektedir. Bu çalışmada, her iki terimi yani *bibliyografya* ve *katalogu* ortaklaşa karşılamak üzere *kaynakbilgisi* terimi yeğlenmiştir. Hem edebiyat/literatürü karşılayan *yazın* terimini ve hem de bütün yazılı verimleri kapsadığı için *yazım* terimi yeğlenmiş bazen *tablo*, bazen de *listeyi* karşılayan *dizelge* terimi *yazım* ile birleştirilerek *bibliyografya* yerine *yazımdizelgesi*; benzer biçimde, basılı kitabı karşılayan *yayın* ve istinsah/kopya ile çoğaltılan bütün verimleri kapsayan *yayın* terimi ile yine *dizelge* birleştirilerek *katalog* yerine *yayımdizelgesi* terimi kullanılmıştır¹.

¹ Yazımdizelgesi terimi daha önce ayrıyazımlı biçimde bir çalışmada kullanılmıştır: Türker Acaroğlu, “Prof. Dr. Berke Vardar’ın Yayın Dizelgesi”, *Dilbilim*, 1993, Sayı:X, ss. 19-38 Türk olmayan incelemecilerin Türkçeyi terim yönünden geliştirme görevi yoktur. Türk incelemecilerin ise konularını elden geldiğince Türkçe terimlerle anlatmaları, terimler Türkçe değil ise onların Türkçelerini bulmaya çalışmaları, içinde oldukları ve oluşuna katkıda bulundukları bilim çevrenine doğal borçlarıdır. Yarın Türkçe dünyanın ötekidili (lingua franca) olduğunda, eskiden Arapça-Farsçayı veya Grekçe-Latinceyi, şimdilerse ise İngilizce-Almanca-Fransızca’yı terim kaynağı olarak gösterenlerin duyarsızlığı daha belirgin olarak ortaya çıkacaktır. Gökalp’in “Her sözün ararsan vardır

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009

Kaynakdizelgesi bir toplu sayım-döküm çalışmasıdır. Belirli bir konuda sayım-döküm yapmak, nereden gelip nereye gidildiğini gösteren bir harita çıkarılmasını sağlar.

Bu türden çalışmalarda sergilenen birikim araştırmacıların yolunu aydınlatır ve yönünü çizer. Aynı zamanda yazımdizelgeleri aracılığıyla türlerin gelişimi, yazıcılık grafiği ve yazarların ölümlerinin ardından karşılaştıkları ilgi ve haklarında yapılan incelemelerin sıklık ve yoğunluğu da izlenebilir.

Araştırmacılar yazımdizelgeleri sayesinde yeni araştırma konuları bulabileceği gibi, bütünce/evren ve örneklem kitlesi hakkında bilgi sahibi de olurlar. Böylece çalışmalarının yatay ve dikey ekseninde sınırlarını çizmeleri kolaylaşır.

Dış alemi zihinde yeniden kurgulamak için de bu aleme ilişkin sayım-döküm verilerine gereksinim vardır.

Avrupa’da ilk kaynakdizelgeleri XV. yüzyıl sonuna doğru patristik/klerikal/ruhban yazılarının listesi biçiminde ortaya çıkmıştır. Bu türden ilk yapıt Benedikten rahibi Trithemius (1462-1516)’un 1494’te yayınladığı **Liber de scriptoribus ecclesiasticis**’tir.

Bibliyografya terimini tarihte ilk defa 1633 yılında, Fransa’nın güçlü kardinali Mazarin’in kütüphanecisi G. Naudé kullanmıştır. Bu dönemden sonra kaynakdizelgeleri hızla yaygınlaşarak uluslarüstü birikimin, bir ulusal dilin veya güncel bilim dallarının alanyazınını listeleyecek biçimde gelişmişlerdir.

İbn Nedim’in ölmeden üç yıl önce 987’de bitirdiği **Fihrist (El-Fihrist fi ahbarü’l-ulemai’l-musannıfın min’el-kudamai ve’l-muhaddisin ve esmai kütübihim)**, Hicret’in üç yüz yılı içinde Arapçada verilen yapıtların bir dizelgesini içerir. Bu yapıtın adı sonradan Arap ve Fars dillerinde yazılan benzerlerinin aynı zamanda tür adı da olmuştur. Bu *fihriste* ek/zeyl yazma geleneği, Türkler arasında da sürmüştür. Taşköprülüzade ve Katip Çelebi’nin aşağıda anılan kaynakdizelgelerinin ilk örneği İbn Ne-

Türkçesi” önerisi ile “*Türkçeleşmiş Türkçedir*” yargısı arasındaki çelişkiyi bile bile göremeyenler dili yalnız konuşma, inanç ve şiir dili olarak düşünmektedirler. Bu durumda *terimler* açısından “*kökü hariçte olan ati*” yetiştirmeye katkıda bulunmaktadır...

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

dim'in yapıtıdır. Adı geçen iki Osmanlı-Türk bilgin ve düşünürünün yapıtları da kendi "zeyl" geleneklerine öncü olmuştur.

Bursa'da 1495'te doğup İstanbul'da 1561'de ölen Taşköprülüzade İsamettin Ahmet'in **Miftahü's-Saade ve Misbahü's-Siyade fi Mevzuatü'l-Ulum**² adıyla Arapça yazıp oğlu Kemalettin Mehmet'in eklemelerle Türkçeye çevirdiği³, Katip Çelebi'nin de temel kaynağı olan yapıt, ilk Osmanlı kaynak dizelgesi sayılabilir. İsamettin Ahmet'in Osmanlı coğrafyasındaki bilginlerin yaşam, yapıt ve durumlarını değerlendirdiği öbür yapıt⁴ ile birlikte bu bilgilik (ansiklopedik) yapıt, *tabakat ve teracim-i ahval* türü içinde yer alır. Divan edebiyatındaki tezkirelerin bir benzeri olan bu türden yapıtlarda yaşamöyküsü (biyografisi) verilen kişinin önemli yapıtları da sıralanır ve üzerinde birkaç söz söylenir.

Katip Çelebi, Fluegel tarafından Latinceye çevrilmesine karşın⁵, ne yazık ki bugüne değin Türkçe'ye çevrilmemiş bulunan **Keşfü'z-Zünun an esamî'il-kütüb ve'l-fünun**⁶ adlı derlemesinde

² M. Tayyib Gökbilgin, "Taşköprüzâde ve İlmî Görüşleri I-II", **İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi**, İstanbul 1975, C.VI, cüz: 1-2, ss.127-138; İstanbul 1976, C.VI, cüz: 3-4, ss. 169-182; İlhan Kutluer, "Fârâbî'den Taşköprüzâde'ye: Uygarlık, Din ve Bilim", **Akademik Araştırmalar Dergisi**, (Osmanlı Özel Sayısı), 2000, Yıl: 2, S: 4-5, ss. 13-30.

³ Taşköprizade, **Mevzuatü'l-Ulum**, Dersaadet, İkdâm Matbaası, 1895 ve Taşköprizade, **Mevzuatü'l-Ulum**, (sadeleştiren Mümin Çevik), İstanbul Üçdal Neşriyat, 1975; Yazar hk. bkz. Münir Aktepe, "Taşköprizade", **İslam Ansiklopedisi**, İstanbul MEB Yayınları, 1974, C.XII/1, ss. 42-44.

⁴ Taşköprizade, **Şakaiku'n-Numaniye fi Ulemai'd-Devleti'l-Osmaniye**, (Çev. Muharrem Tan), İstanbul İz Yayıncılık, 2007; Ahmet Suphi Fura'tın İÜEF Yayınları arasında (İst. 1985) çıkan Arapça yayımına dayalı bu başarılı Türkçeleştirme, baskı, dil ve içerik yönünden bilimsel titizliği ile de dikkat çekmektedir.

⁵ **Lexicon bibliographicum et encyclopaedicum ad codicum Vindobonensium Parisiensium et Berolinensis fidem primū edidit Latine vertit et commentario indicibusque instruxit Gustavus Fluegel**, Arapça metinle birlikte Latincesi: Gustav Lebrecht Fluegel, Leipzig, Büyük Britanya ve İrlanda Doğu Dilleri Çeviri Fonu Yayını, 1835-1858, 7 Cilt.

⁶ Yapıtı Türkiye'de de Hasan Ali Yücel Maarif Vekilliği döneminde Arapça olarak yayınlattır: Katip Çelebi, **Keşf-El-Zunun** (Haz.: Şerefettin Yaltkaya, Kilisli Rifat Bilge), İstanbul, Maarif Vekaleti/Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Cilt: 1-2, 1941, 1. bs., (C. I: 1971, 2. bs.; 1972, 2. bs); Yapıtın bilim ve kültür yaşamı açısından önemi üzerinde bkz. İlhan Kutluer, "Kâtip Çelebi ve Bilimler: Keşfü'z-zunûn'un Mukaddimesinde "el-İlm" Kavramı", **M.Ü. İlahiyat Fakültesi**

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

okuduğu kitapların bir dizelgesini verir. Yalnız İstanbul odaklı Türk bilim ve düşün yaşamında değil Arapça yazan bilginler arasında da temel başvuru yapıtı sayılan ve pek çok yapıta örnek olan bu kitap 15.000'e yakın yazma yapıt üzerine bilgileri içerir. Böylece XVII. yüzyılda ilk kez, Osmanlı-Türk düşünce ve bilim yaşamının değerlendirmeli ve açıklamalı bir kaynakdizelgesi ortaya çıkmıştır. Katip Çelebi, geleneksel yaşamöyküsü türünün dışına çıkarak kendi okuduğu, üzerinde görüş oluşturduğu yapıtları betimler. Bu yapıtlarla ilgili değerlendirmelerde bulunur. **Keşfü'z-Zünun** bu yönüyle bir "*okuduğum kitaplar*" kitabıdır.

Bu türden kitaplar ve ekleri (zeyl-supplement) günümüze değin yazılmıştır. Örneğin Bursalı Mehmet Tahir'in **Osmanlı Müellifleri**, Mehmet Süreyya'nın **Sicill-i Osmani** gibi derlemeleri de aynı zamanda geçen dönemlerin sayım-dökümünü gözler önüne seren birer kaynakdizelgesidir.

Tanzimat'tan sonra özellikle Ebüzziya Tevfik'in yalnızca düzyazılı bölümünü yayımlayabildiği **Nümune-i Edebiyat-ı Osmaniye**⁷si kaynakdizelgesi alanında önemli bir örnektir. Böylece tezkere-yaşamöyküsü-seçki karışımı derlemelerde de yazarların yapıtlarının dizelgesi verilmeye başlanır.

Görüldüğü gibi XX. yüzyıla değin İslam ülkelerinde yazılan kaynakdizelgeleri katıksız, tektürden yapıtlar değil girişik, tümleşik yapıtlar yani "*bio-bibliographie*" lerdir.

Eksiksiz kaynakdizelgeleri şimdiye değin özellikle kütüphaneçiler tarafından oluşturulmuştur. Bu bağlamda Abdülhak Hamit, Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Ömer Seyfettin, Süleyman Nazif, Faik Ali Ozansoy ve Ziya Gökalp kaynak dizelgelerini birlikte hazırlayan İsmet Binark ve Nejat Sefercioğlu saygı ve değerbilir-

Dergisi, S: 18 (2000), ss. 79-99; M. Reşidoğlu, "*Bizde Ansiklopedi ve Keşfü'z-Zünun*", **Bilgi Dergisi** Kâtip Çelebi Özel Sayısı, XI, Kasım 1957, S: 128.

⁷ Ebüzziya Tevfik, **Nümune-i Edebiyat**, İst., Ceb Kütüphanesi: 6, Mihran Matb., 1296, 1. bs., 512+7 ss. (küçük boy); Ebüzziya Tevfik, **Nümune-i Edebiyat-ı Osmaniye**, İstanbul Matbaa-i Ebüzziya, 1329; 6. ve sonuncu bs., 544 ss. (Resimli, orta boy); İç kapak notu: "*Sekizinci asr-ı hicriden zamanımıza kadar en meşhur üdebamızın asarını cami ve her biri hakkında mülahazat-ı edebiyeyi şamildir.*"

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

likle anılmalıdır⁸. Bu iki kütüphaneciden sonra anılması gereken kaynakdizer, Milli Kütüphane Başkanı olarak başarılı işler yapmış ve görevi onurla ardılı Altınay Sernikli Hanım'a bırakmış olan saygın bilim adamı Dr. Müjgan Cunbur'dur. Cunbur Türk dili, yazını ve ekinine sevgisinin ve bağlılığının somutlaşmış ürünleri olan kaynakdizelgeleri hazırlamıştır. Doğrudan yapıtları bulup dizelge oluşturmak yerine konuyla ilgili daha önce hazırlanan kaynakdizelgelerinden yararlanarak dizelgelerini oluşturan Cunbur, tam olgunluğa varmış olmadığını düşünmekle birlikte, olası eksikliklerin gelecekte giderilmesi umudu ve ilgililere yardımcı olması dileğiyle Yahya Kemal, Ömer Seyfettin, Ahmet Haşim gibi Türk yazınının büyük adları üzerinde kaynakdizelgeleri oluşturmuş veya yeniden düzenlemiştir⁹.

Cumhuriyet döneminde hazırlanan kaynakdizelgelerinin dizelgesi, Cumhuriyet'in 50. yılında yayınlanmıştır¹⁰.

Kaynakdizelgesi Açısından Tanzimat Dönemi

Hiç kuşkusuz Tanzimat hem Türk tarihinin hem de XIX. yüzyıl Osmanlı tarihinin en önemli dönemidir.

Çağdaş Türk tarihçilerinden İlber Ortaylı'nın "*imparatorluğun en uzun yüzyılı*"¹¹ olarak nitelediği XIX. yüzyıl Türkiye'sini incelemenin önemini, bu yüzyılı "*İlim ve tarih bakımından henüz çö-*

⁸ Bkz. Akder Necati, "*Ziya Gökalp Bibliyografyası Hakkında Bir Kaç Söz*", İsmet Binark-Nejat Sefercioğlu, **Ziya Gökalp Bibliyografyası** içinde, Ank. TKAE Yayınları, 1971, ss. V-XI

⁹ Müjgan Cunbur, "*Ömer Seyfettin Bibliyografyası*", **Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin** içinde, Ank. AKM Yayınları, 1985, ss. 113-180; Müjgan Cunbur, "*Ahmet Haşim Bibliyografyası*", **Doğumunun Yüzüncü Yılında Ahmet Haşim** içinde, Ank. AKM Yayınları, 1992, ss. 35-88; Müjgan Cunbur, "*Yahya Kemal Beyatlı Bibliyografyası*", **Doğumunun Yüzüncü Yılında Yahya Kemal Beyatlı** içinde, Ank. AKM Yayınları, 1994, ss. 89-210.

¹⁰ Filiz Başbuoğlu-Sema Akıncı, F.Gülser Tuncer, İsmet Baydur, **Cumhuriyet Döneminde Bibliyografyaların Bibliyografyaları**, Ank. Milli Kütüphane Bibliyografya Enstitüsü Yayını, 1973.

¹¹ İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, İst. Hil Yayınları, 1987; 7 bölümden oluşan bu yapıt da Tanzimat kaynakları arasında kısa sürede klasikleşmiş ve kanonik bir nitelik kazanmıştır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

zülmemiş bir kördüğüm, bütün bir tarih" sözleriyle betimleyen toplumbilimci ve düşünür Fındıkoğlu şöyle anlatır:

"Tanzimata müessir olan amilleri, ayrı bir içtimaî yapıya sahip uzak bir cemiyetin nizam ve ideolojisinde değil, bizzat Tanzimat'ın cereyan ettiği memlekette -mesela Tanzimattan önceki siyasî ve içtimaî nizamsızlığı anlatan Koçi Bey layihasında tasvir edilen vakialarda- aramak daha doğrudur. O zaman Tanzimatın kendine mahsus karakterlere, içtimaî bir psikolojiye malik bir hadise olduğu, bu hadise üzerine bir başka memleketin geçirdiği içtimai bir istihaleden tesirler gelmişse buna ancak dolayısıyla ve ikinci elden maruz kaldığı görülür.(...)

İlim ve tarih bakımından henüz çözülmemiş bir kördüğüm, bütün bir tarih olan ondokuzuncu asır Türkiyesi mevzuu, gerçekten canlı bir fikir faaliyetinin planını teşkil edebilir.(...)

Yapılacak güzel bir iş var: Dünya vaziyeti dolayısıyla Avrupadan dönen ve Avrupada kendilerine hangi reel ihtiyaçların tesiri altında yüklendiği anlaşılmayan tahsil planları mucibince her nedense Sümeroloji, Akkadoloji, Hungaroloji, Sinoloji...ilah. gibi nesnelerle uğraşan veya uğraştırılan Türk gençlerini, sistemli surette XIX ncu asır Türkiyesini eşmeğe sevk etmek..."¹²

Tanzimat dönemi üzerinde kalan ve değişen, solan ve yesheren oluşumlara bağlı olarak ilgililer ve araştırmacılar yandaş veya karşıt olmak üzere iki uzlaşmaz kesime bölünmüşlerdir. "Yaşasın" ve "kahrolsun"¹³ düzeyine değin inen bu tutumlar arasında bilimsel

¹² Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu, **Fransız İhtilali ve Tanzimat**, İst. "İş" Türkiye Felsefî, Harsî ve İçtimaî Araştırmalar Merkezi Kitapları, 1942, ss. 102-104.

¹³ Erol Güngör, "Tanzimat Üzerine Birkaç Not", **Dünden Bugünden Tarih- Kültür-Milliyetçilik** içinde, İst. Ötüken Yayınevi, 1986, ss. 20-28; Kâzım Yetiş, "Tanzimat Karşısındaki Tavrıların Tasnifi Konusunda Bir Deneme", **Tanzimat'ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu Bildirileri, Ank. 31 Ekim-3 Kasım 1989**, Ank. TTK Yayınları, 1994, ss. 107-134; ayrıca bkz.: Halil İncalcık, "Tanzimat'ın Uygulanması ve Sosyal Tepkileri", **Belleten**, Ank. TTK Yayınları, 1964, C.XXVII-XXVIII, S:109-112, ss. 623-690, Bu yazı şuralarda yeniden yayınlanmıştır: Halil İncalcık, **Osmanlı İmparatorluğu: Toplum ve Ekonomi**, İst. Eren Yayınları, 1993, ss. 361-424; Halil İncalcık, "Tanzimat'ın Uygulanması ve Sosyal Tepkileri", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, İst. İletişim Yayınları, 1985, C.VI, ss. 1536-1544; Musa Çadırcı, "Tanzimat'ın Uygulanması ve Karşılaşılan Güçlükler (1840-1856)", **Mustafa Reşid Paşa ve Dönemi Semineri Bildirileri, Ank. 13-14 Mart 1985**, Ank. TTK Yayınları, 1987, ss. 97-105; Musa Çadırcı, "Tanzimat'ın Uygulanmasında Karşılaşılan Bazı

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ve nesnel bir genelgeçer yargıya ulaşılması zordur. O yüzden anılan dönemin farklı yönleri, adeta tarih açısından birbiriyle hiç ilgisi olmayan iki ayrı dönem gibi ele alınmıştır. Kimileri çağdaş Türkiye'nin temellerini ve iyi, doğru, güzel ne varsa her şeyi bu dönemde bulurken kimileri de bütün fenalık ve felaketlerin, dolandırıcı ve yıkıcı tuzak ve düzenlerin başlangıcını Tanzimat'ta bulmuşlardır.

Tanzimat ve onu izleyen dönemlerin nesnel bir biçimde tanınması ve tanımlanması için kaynakların yansız biçimde belirlenip dizilmesi gerekir. Kamusal belleğin eksiksiz işlemesi için bütün verilerin elde ve ulaşılabilir olması zorunludur. Bu olmazsa özel belleklerin tuzaklarla karşılaşması kaçınılmazdır. Eksiksiz yakın bir dizelgeden yararlanılarak geçmişin anlıkta yeniden kurulması daha kusursuz gerçekleşebilir. Tarihsel akıştaki kopuş ve sürekliliği belirlemenin yolu da bilimsel birikimin ortaya konulmasından geçer.

Tanzimat dönemi çok-alanlı bir inceleme ve araştırma evrenidir. Çeşitli bilim dalları ve çalışma alanları açısından zengin

Güçlükler", Tanzimat'ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu Bildirileri, Ank. 31 Ekim-3 Kasım 1989, Ank. TTK Yayınları, 1994, s. 295-300; Diğer tepkiler için: Niyazi Berkes, Türkiye'de Çağdaşlaşma, İst. Doğu-Batı Yayınları, 1978, s. 265; Reşat Kaynar, Mustafa Reşid Paşa ve Tanzimat, Ank. 1985, TTK Yayınları, ss. 185-198 (Bu kitap için bkz.: Hilmi Ziya Ülken, "Tanzimat ve Büyük Reşid Paşa", Türk Dili Dergisi, 1 Aralık 1954, S: XXXIX, s. 135-140); Abdurrahman Şeref Efendi, Tarih Musahabeleri, (sad. Enver Koray), Ank. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1985, ss. 48-60; Nejat Göyünç, "Tanzimat'a Yöneltilen Eleştiriler", Mustafa Reşid Paşa ve Dönemi Semineri Bildirileri, Ank. 13-14 Mart 1985, Ank. TTK Yayınları, 1987, ss. 105-112; Enver Ziya Karal, Osmanlı Tarihi: Nizam-ı Cedid ve Tanzimat Devirleri (1789-1856), Ank. TTK Yayınları, 1988, C.V, ss. 185-191; Orhan Koloğlu, "Tanzimat'ın Yankıları", Tarih ve Toplum Dergisi, Kasım 1989, S: 71, ss. 12/268-15/271; İhsan Süreyya Sırma, Tanzimat'ın Götürdükleri, İst. Beyan Yayınları, 1991 (Bu kitap konuya İslâm düşmanı Tağutî bir rejimin kurulması biçiminde bakar); Bilâl Eryılmaz, Tanzimat ve Yönetimde Modernleşme, İst. İşaret Yayınları, 1992, ss. 123-134; Toplu değerlendirme için: A. Turan Alkan, "Osmanlı Tarihi: Bir İnanç Alanı", Türkiye Günlüğü Dergisi, Yaz 1990, S:11, ss. 4-10; Kongar Emre, "Tanzimat Aydını: Peygamber mi, Hain mi?", Milliyet Sanat Dergisi, Aralık 1986, S: 157, ss 6-7; Emre Kongar, "Tanzimat Ne Getirdi, Ne Götürdü?", Hürriyet Gösteri Eki, (108), Kasım 1989, S:108, ss. 11-12

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

başlangıçlar ve veriler içeren bu dönem üzerinde farklı kaynak dizelgeleri yapılmış ve yapılmaya devam edilmektedir.

GENEL KAYNAKLARA TOPLU BİR BAKIŞ

Tanzimat dönemi üzerine yazılmış ve yayımlanmış yapıtlar arasında bugün de farkını ve değerini korumayı sürdüren, bir bakıma yazarları kadar onları bir araya getirerek makale yazdırıp yayımlayan Maarif Vekili Hasan Ali Yücel'in de yapıtı sayılabilecek, Tanzimat kaynak dizelgesinin başında anılmayı ve yer almayı başka bütün çalışmalardan daha fazla hak eden **Tanzimat I**¹⁴ adlı kitabın içindeki makalelerin tam listesi, araştırmacıların kendilerinden önceki ufku görmeleri ve sınırlılıkları belirlerken daha kapsamlı düşünceleri amacıyla aşağıda öncelikle verilmiştir.

TANZİMAT I (YÜZÜNCÜ YILDÖNÜMÜ MÜNASEBETİYLE), İSTANBUL, MAARİF BASİMEVİ, 1940.

Yücel Hasan-Ali, "(Sunuş)", ss. v-vii.

Ongunsu A. Hamit, "Tanzimat ve Amillerine Umumi Bir Bakış", ss. 1-12.

Karal Enver Ziya, "Tanzimattan Evvel Garplılaşıma Hareketleri", ss. 13-30.

Abadan Yavuz, "Tanzimat Fermanının Tahlili", ss. 31-58.

Arsal Sadri Maksudi, "Teokratik Devlet ve Laik Devlet", ss. 59-95.

Okandan Recai Galip, "Amme Hukukumuzda Tanzimat Devri", ss. 97-128.

Tacan Necati, "Tanzimat ve Ordu", ss. 129-137.

¹⁴ Tanzimat'ın 150. yılında da pek çok çalışma ve inceleme yapıldı. Ancak günümüzde de bu büyük çalışma aşılamamıştır. **Tanzimat-I** üzerindeki birkaç değerlendirmeyi burada anmakta yarar vardır: Niyazi Berkes, "Tanzimat", **Teokrasi ve Laiklik** içinde, İst. Adam Yayınları, 1984, ss. 203-208; Mete Tunçay, *Tanzimat-1*, **Tarih ve Toplum**, Kasım 1989, S:71, s. 64/320

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Velidedeoğlu Hıfzı Veldet “Kanunlaştırma Hareketleri ve Tanzimat”, ss. 139-209.

Belgesay Mustafa Reşit, “Tanzimat ve Adliye Teşkilatı”, ss. 211-220.

Taner Tahir, “Tanzimat Devrinde Ceza Hukuku”, ss. 221-232.

Baban Şükrü, “Tanzimat ve Para”, ss. 233-262.

Suvla Refii Şükrü, “Tanzimat Devrinde İstikrazlar”, ss. 263-288.

Tengirşenk Yusuf Kemal, “Tanzimat Devrinde Osmanlı Devletinin Harici Ticaret Siyaseti”, ss. 289-320.

Barkan Ömer Lütfi, “Türk Toprak Hukuku Tarihinde Tanzimat”, ss. 321-421.

Sarc Ömer Celal, “Tanzimat ve Sanayiimiz”, ss. 423-440.

Antel Sadrettin Celal, “Tanzimat Maarifi”, ss. 441-462.

Yaltkaya Şerafeddin, “Tanzimat’tan Evvel ve Sonra Medreseler”, ss. 463-467.

Gökdoğan N -Kerim Erim, Fahir Yeniçay, Tarık Artel, “Tanzimat ve Müspet İlimler”, ss. 469-510.

Akyol İbrahim Hakkı, “Tanzimat Devrinde Bizde Coğrafya ve Jeoloji”, ss. 511-571.

Yinanç Mükrimin Halil, “Tanzimattan Meşrutiyete Kadar Bizde Tarihçilik”, ss. 573-595.

Tarlan Ali Nihat, “Tanzimat Edebiyatında Hakiki Müceddit”, ss. 597-617.

Fındıkoğlu Ziyaeddin Fahri, “Tanzimat’ta İçtimai Hayat”, ss. 619-659.

Bilsel Cemil, “Tanzimatın Harici siyaseti”, ss. 661-722.

Baysun Cavit, “Mustafa Reşit Paşa”, ss. 723-746.

Siyavuşgil Sabri Esat, “Tanzimat’ın Fransız Efkar-ı Umümiyyesinde Uyandırdığı Akisler”, ss. 747-756.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Ülken Hilmi Ziya, *"Tanzimat'tan Sonra Fikir Hareketleri"*, ss. 757-775.

Sungu İhsan, *"Tanzimat ve Yeni Osmanlılar"*, ss. 777-857.

Özdem Ragıp, *"Tanzimattan Beri Yazı Dilimiz"*, ss. 859-931.

Ünver Süheyl, *"Osmanlı Tababeti ve Tanzimat Hakkında Yeni Notlar"*, ss. 933-966.

Uludağ Osman Şevki, *"Tanzimat ve Hekimlik"*, ss. 967-977.

Unat Faik Reşit-Selim Nüzhet Gerçek, *"Tanzimat Devri İçin Bir Bibliyografya:Türkçe ve Yabancı Dilden Kitaplar"*, ss. 979-990.

Tanzimat'ın 150 yılı dolayısıyla da bazı toplantılar yapılmış, ansiklopediler ve özel sayılar yayınlanmıştır.¹⁵

1935'ten beri çıkan Türkiye Bibliyografyası Türkiye'de basılan bütün kitap, broşür, harita, atlas, gazete ve dergilerin *kitapbilgisini* içeren kaynakdizelgesidir. Milli Kütüphane tarafından çıkarılan Türkiye Makaleler Bibliyografyası ve Seyfettin Özege ile Talat Öncü yayımdizelgeleri, özellikle genel Tanzimat kaynaklarının belirlenmesinde önemli bir veri tabanıdır. Ayrıca 3 Kasım 1928 tarihinde gerçekleştirilen yazı değişikliğinden sonra Türkçede hazırlanıp basılan yazımdizelgelerinin dizelgesi Başbuğoğlu ve arkadaşlarınca çıkarılmıştır.¹⁶

Dönemi ele alan yazın dışı çalışmalar veya bunların kaynakdizelgeleri oldukça geniş bir yelpazede hatırı sayılır bir toplam oluşturur. Özellikle tarih, siyaset bilimi, bilim ve düşünce

¹⁵ Bunların en önemlileri **Tanzimattan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, İst., İletişim Yayınları, 1983-1985, C. I-VI; **150. Yılında Tanzimat**, (Ed.: H. D. Yıldız), Ank. TTK Yayınları, 1992; **Tanzimat'ın 150 Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu Bildirileri**, Ankara, 31 Ekim-3 Kasım 1989, Ankara, TTK Yayınları, 1994; **Hürriyet Gösteri Dergisi** Eki Tanzimat Özel Sayısı, Kasım 1989, S:108, **Türkiye Günlüğü Dergisi**, Özel Sayı: "150. Yılında Tanzimat'ı Yeniden Düşünmek", Kasım 1989, S:8; Yıldırım Avcı (ed), **İmparatorluktan Cumhuriyete Milli Egemenlik, Demokrasi ve İnsan Hakları Bibliyografyası 1840-1990**, Ank. TBMM Kültür Sanat ve Yayın Kurulu Başkanlığı Yayınları, 1992, C. II, ss. 1-163

¹⁶ Başbuğoğlu Filiz-Lâmia Acar-Necdet Ok, **1928-1965 Yılları Arasında Türkiye'de Basılmış Bibliyografyaların Bibliyografyası**, Ank., Unesco Türkiye Milli Komisyonu Yayınları, 1966, 270 s.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

tarihi, kadın araştırmaları ve basın alanlarında verilen yapıtlar bu kapsamdadır. XIX. yüzyıl, benzerlerine bakıldığında ne ilk ve ne de son uluslar arası ayrıcalık sözleşmesi olan, ama gümrük rejimi açısından önemli bir dönemeç oluşturan 1838 Baltalimanı Sözleşmesi ile birlikte Osmanlı topraklarında yabancı sermayenin çok cıvıllı olan yerli tüccara göre ayrıcalığının artırıldığı ve böylece bağımlılık ilişkilerinin kesinleştiği bir dönemdir. Merkez-çevre kuramına göre emperyalizm ve bağlı ülkelerin tam veya yarı sömürgeleşmeleri çerçevesinde iktisat tarihine yaklaşan Yavuz-Kurmuş-Pamuk üçlüsü iktisat tarihi alanında önemli bir yazımdizelgesi ortaya koymuşlardır.¹⁷ Ataöv'ün yazımdizelgesi de aynı çerçevede değerlendirilebilir.¹⁸ Toska ve arkadaşları, cinsiyetçi bakışın ötesinde kadın emeğinin yazın ve ekin alanındaki yaratıcılığının dö-kümünü ortaya çıkarmaktadırlar.¹⁹

Bilim tarihçisi olarak alanına katkılarda bulunan Kazancıgil, yazımdizelgesi alanında da önemli çalışmalar yapmaktadır.²⁰

Basın dünyası açısından da Tanzimat bir başlangıçtır. Pek çok yazın türünün ve iletişim kanalının ilk örneklerine Tanzimat'tan itibaren rastlanmaya başlanır. Türk basını ve bu arada gazete, dergi gibi süreli yayınlar da Tanzimat'la birlikte doğar. Türk basın tarihi üzerine kısa, yararlı, ancak güncellenme ve yenilenme gereksimi olan bir yazımdizelgesi Kaynardağ tarafından hazır-

¹⁷ Yavuz Erdal-Orhan Kurmuş-Şevket Pamuk, "19. YY. Türkiye İktisat Tarihi Kaynakları: Bir Bibliyografya Denemesi." **Orta Doğu Teknik Üniversitesi Gelişme Dergisi**, 1979-1980, Özel Sayı, ss. 329-371.

¹⁸ Türkkaya Ataöv, "Osmanlı İmparatorluğunun Yarı Sömürgeleşmesi: Bibliyografya", **AÜSBF Dergisi**, 1969, C. XXIV/2, ss. 53-98

¹⁹ Toska Zehra-Serpil Çakır-Tülay Gençtürk-Sevim Yılmaz-Selmin Kurç-Gökçen Art-Aynur Demirdirek (Kadın Eserleri Kütüphanesi Bibliyografya Oluşturma Komisyonu), **İstanbul Kütüphanelerindeki Eski Harfli Türkçe Kadın Dergileri Bibliyografyası (1869-1927)**, İst. Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı-Metis Yayınları, 1992 ve **Kadın Konulu Kitaplar Bibliyografyası 1729-2002**, İst. Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı-İletişim Yayınları, 2006

²⁰ Kazancıgil Aykut-Vural Solok, **Türk Bilim Tarihi Bibliyografyası (1850-1981): (Kitaplar-Monografiler-Tezler-Süreli Yayınlar-Makaleler)**, İst. İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1981

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

lanmıştır.²¹ İlk yıllıklar da bu arada merkez ve taşra örgütlenmelerinin, mülki idarenin ve yerel yönetimlerin kurulmaya başlanmasıyla birlikte Tanzimat'tan sonra yayımlanmaya başlanır. Bu konuda öncülüğü Reşit Paşa yapmıştır.

Tanzimat dönemini içinden yaşayarak anlatan tarihçilerin yapıtları araştırmacılar tarafından mutlaka edinilmeli ve kullanılmalıdır. Bunların başında hiç kuşkusuz Ahmet Cevdet Paşa gelmektedir. Paşa'nın **Tezakir** ve **Maruzat**'ı, canlı tanıklığı yanında soğukkanlı değerlendirmeleri, ilginç ve derin sezişli belirlemeleri ve arşivlik değeri ile çok zengin bilgiler içerir. Mahmut Celalettin Paşa'nın **Mir'at-ı Hakikat**'i ve Mustafa Nuri Paşa'nın **Netayicü'l-Vukuat**'ı da benzer bir niteliktedir. Gerçekte Tanzimat döneminde çok zengin ve geniş bir "*Paşalar Külliyyatı*" bulunmaktadır. Aşağıda bu paşaların listesi dönem yazarları listesi içinde verilecektir.

Mordtman²², Engelhardt²³, Ubicini²⁴, Ebüzziya Tevfik²⁵, Ali Rıza-Mehmet Galip²⁶, İnal²⁷, ve Pakalın²⁸'ın yapıtları Tanzimat dö-

²¹ Arslan Kaynardağ, "*Türk Basın Tarihi İçin Yazılmış Türkçe Kitaplar Bibliyografyası*", **Kitap Belleten**, Aralık 1960, C. I; No: 2, ss. 9-10

²² Andreas David Mordtmann, **İstanbul ve Yeni Osmanlılar**, (Çev.: Gertraude Songu-Haberman), İst. Pera Yayıncılık, 1999

²³ Edouard Philippe Engelhardt, **Türkiye ve Tanzimat: Devlet-i Osmaniye'nin Tarih-i Islahatı** (Çeviren: Ali Reşad), İstanbul, Mürettibin-i Osmaniye Matbaası, Ulum-ı İhtimaiye ve Tarihiye Kütüphanesi, 1328; Edouard Engelhardt, **Türkiye ve Tanzimat**, (çev.: Ayda Düz), İstanbul, Milliyet Yayınları, 1976; Değerlendirmesi: Mehmet Ali Kılıçbay, "*Avrupalı Gözüyle Tanzimat [Ed. Engelhard'ın Kitabı Üzerine]*", **Tarih ve Toplum**, Kasım, 1989, S:71, ss 63-64

²⁴ Ubicini M. A., *Lettres sur La Turquie*, Paris, Chez Guillaumin Librairie, 1851; **Türkiye 1850 (Tanzimat-Ulema-Basın)**, (Çev Cemal Karaağaçlı), İstanbul, Tercüman Gazetesi, 1001 Temel Eser: 63, ty, C. I

²⁵ Ebüzziya Tevfik, **Yeni Osmanlılar Tarihi**, (haz. Şemsettin Kutlu), İst. Hürriyet Yayınları, 1973; Ebüzziya Tevfik, **Yeni Osmanlılar Tarihi**, (haz. Ziyad Ebüzziya), İst. Kervan Yayınları, 1973, C. I-II, 1974, C. III; Ebüzziya Tevfik, **Yeni Osmanlılar Tarihi**, (haz. Ziyad Ebüzziya), İst. Pegasus Yayınları, 2006

²⁶ Ali Rıza-Mehmed Galib, **Geçen Asırda Devlet Adamlarımız (XIII Asr-ı Hicride Osmanlı Ricali)**, (haz Fahri Çetin Derin), İstanbul Tercüman 1001 Temel Eser: 108, ty, C I-II

²⁷ İnal İbnülemin Mahmud Kemal, **Osmanlı Devrinde Son Sadrazamlar**, İstanbul, MEB Yayınları, 1969

²⁸ Mehmed Zeki Pakalın, **Tanzimat Maliye Nazırları**, İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1939-1940, C I-II; Mehmed Zeki Pakalın, **Son Sadrazamlar ve Son Başvekiller**,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

neminde yaşayan devlet adamları, gazeteci ve yazarlarının biyografileri için birincil kaynaklardır.

Hilmi Ziya Ülken²⁹, Niyazi Berkes³⁰, Halil İnalcık³¹, Çetin Özek³², Bernard Lewis³³, Roderick Davison³⁴, Stanford ve Ezel-Kural Shaw³⁵, Yuriy Aşatoviç Petrosyan³⁶, Şerif Mardin³⁷, ve Mümtazer Türköne³⁸'nin çalışmaları, bir yanıyla Tanzimat döne-

İst. Ahmet İhsan Matbaası, 1940-1948, C. I-V, 502+494+441+431+889 s.; Mehmed Zeki Pakalın, Mahmud Nedim Paşa, İst. Ahmet Sait Matbaası, 1940; Mehmed Zeki Pakalın, Ahmed Vefik Paşa, İst., Ahmet Sait Matbaası, 1942.

²⁹ Hilmi Ziya Ülken, Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi, İst. Ülken Yayınları, 1979; Hilmi Ziya Ülken, Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü, İst. Ülken Yayınları, 1997, ss. 325-350; Bazı eksiklerine karşılık şu çalışma çok başarılı bir Ülken kaynak dizelgesi içerir: Ayhan Vergili, Hilmi Ziya Ülken Kitabı, İst. Kitabevi, 2006, ss. XLVI-LXIV ve ss. 1-144

³⁰ Niyazi Berkes, Türkiye'de Çağdaşlaşma, İst. Doğu-Batı Yayınları, 1978 ("Secularism" bağlamında Türk çağdaşlaşma sürecini ele alan bu kitap yazarın Cumhuriyet'in 50. yılına armağan olarak hazırladığı ve özellikle **Türk Düşününde Batı Sorunu** ve **İki Yüzyıldır Niçin Bocalıyoruz** adlı çalışmalarına dayanan bir anıt çalışmadır.)

³¹ Konu üzerinde 13. dipnotta anılanlar ile birlikte çok sayıda ve değerli makale dışında özellikle bkz: Halil İnalcık, **Tanzimat/Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu**, İstanbul, Phoenix Yayınevi, 2006

³² Çetin Özek, **Devlet ve Din**, İst. ada Yayınları, 1981 (Kitap laikliğin hukuksal ve sosyo-ekonomik bağlamda gelişimine bağlı olarak Türkiye'de çağdaşlaşmayı ele alır)

³³ Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, (Çev. Metin Kıratlı), Ank. TTK Yayınları, 1984

³⁴ Roderick Davison, **Osmanlı İmparatorluğunda Reform 1856-1876**, (Çev.: Osman Akinhay), İst. Papirüs Yayınları, 1997, C. I-II; Kitabın tanıtım ve değerlendirmesi İnalcık tarafından yapılmıştır: Halil İnalcık, "R. H. Davison, *Reform in the Ottoman Empire 1856-1876*", **Belleten**, Ank. TTK Yayınları, 1964, C. XXVIII, ss. 791-793

³⁵ Shaw Stanford-Ezel-Kural Shaw, **Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye**, (Çev.: M. Harmancı), İst., e Yayınları, 1982-1983, C I-II

³⁶ Yuriy Aşatoviç Petrosyan, **Sovyet Gözüyle Jöntürkler**, (Çev.: Mazlum Beyhan-Ayşe Hacıhasanoğlu), Ank. Bilgi Yayınları, 1974 (ilk 4 bölüm ve özellikle Rusça olanları açısından kaynaklar: ss. 337-348)

³⁷ Özellikle doktora tezi: Şerif Mardin, **The Genesis of Young Ottoman Thought, A Study in Modernization of Turkish Political Ideas**, Princeton, PU Press, 1962, Türkçesi: Şerif Mardin, **Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1996

³⁸ Mümtazer Türköne, **Siyasi İdeoloji Olarak İslamcılığın Doğuşu**, İst. İletişim Yayınları, 1991, Mümtazer Türköne, **Osmanlı Siyasal Düşüncesinde**

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

mini değişik bakış açılarıyla değerlendirirken bir yandan da hem otantik kaynaklara başvurmaları, hem de değişik bilim dallarının donanımı ışığında anılan oluşturma ışık tutmaları bakımından konu ile ilgili vazgeçilmez başvuru kaynakları arasında sayılmalıdırlar.

Devlet matbaasının kurulduğu 1828'den abece değişikliğinin yapıldığı 1928 yılına değin geçen yüz yıllık dönemde çıkan 43 politika, 2 yazın, 1 tiyatro ile ilgili, 3 magazin, 2 mizah, 2 çocuk, 2 kadın, 2 tarım, 1 tıp, 1 hukuk, 1 ticaret ve 1 adet de askerlikle ilgili olmak üzere 61 süreli yayının boyutunu, adedini, yayın tarihini ve yayın aralığını, baskı biçimini, yayınlayanı, yazı işleri bilgilerini, ilişkili süreli yayınları ve hangi sayısının hangi İstanbul kütüphanesinde olduğunu konusuna ve yazıldığı dile göre belirten Duman'ın çalışması³⁹, vazgeçilmez bir kaynaktır.

Harf Devrimine değin basılan telif felsefe yapıtlarının açıklamalı dizelgesi Alper tarafından hazırlanmıştır⁴⁰. Bu çalışma Beşir Fuat, Ahmet Mithat, Ahmet Cevdet Paşa, Fatma Aliye gibi Tanzimat dönemi yazarlarının felsefi mesaisi açısından gözardı edilmemesi gereken önemli bir çalışmadır.

Benzer biçimde, ancak daha geniş kapsamlı bir çalışma da Bolay ve Köz tarafından gerçekleştirilmiştir. Taşköprülüzade, Katip Çelebi ve Bursalı Mehmet Tahir üçlüsüne, yani klasik Türk kaynaklı eserlerin en büyük üç adına adanan ve on iki yıllık bir çalışmanın ürünü olan bu yapıt; Tanzimat'tan günümüze değin oluşan Türk düşünce birikimini kitap, makale ve yüksek lisans-doktora-doçentlik tezlerini dizerek sergilemektedir. Çalışma, Prof. Dr. Süleyman Hayri Bolay başkanlığında otuz dolayında akademisyen-

Tanzimat'ın Kurumsal Kökenleri ve Mehmet Sadık Rıfat Paşa, Ank. Basılmamış Doçentlik Sunuş Çalışması, 1993

³⁹ Hasan Duman, **İstanbul Kütüphaneleri Arap Harfli Süreli Yayınlar Toplu Kataloğu 1828-1928**, Önsöz: E. İhsanoğlu, İslam Konferansı Teşkilatı İslam Tarih Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi Yayını, 1986; ve Hasan Duman, **Başlangıcından Harf Devrimine Kadar Osmanlı-Türk Süreli Yayınları ve Gazeteler Bibliyografyası ve Toplu Kataloğu 1828-1928**, Ank. Enformasyon ve Dokümantasyon Hizmetleri Vakfı Yayınları, 2000, C. I-II-III (Önceki çalışmanın genişletilmiş basımı)

⁴⁰ Ömer Mahir Alper, **Açıklamalı Felsefe Eserleri Bibliyografyası –Arap Harfli Türkçe Basmalar-**, İstanbul Kitabevi, 2004

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

nin emeği ile hazırlanmıştır⁴¹. Koşut doğrultuda, Ahmet Mithat ve Ahmet Cevdet Paşa gibi Tanzimat yazarlarının başta din ve ahlak olmak üzere çeşitli konulardaki görüşlerinin yüksek lisans veya doktora tezi düzeyinde ele alındığı çalışmalar için de Erünsal ve arkadaşlarının yazımdizelgesi mutlaka elde bulunmalıdır⁴².

Tanzimat dönemi, yazın açısından daha adından başlayarak tartışmalı bir alan görünümündedir.⁴³

Tanzimat yazınına ilişkin ilk derli toplu dizelge Akyüz⁴⁴ tarafından oluşturulmuştur. Önce makale, ardından çeşitli baskılarıyla kitap olarak çıkan bu çalışmanın son baskılarında yazın tarihi ve yazın eleştirisi bölümlerinin ve buna ilişkin kaynak dizelgelerinin çıkarılmış olmasının nedeni anlaşılamamaktadır. Gereksiz görüldüğü için mi, bilgince görülüp halk düzeyine indirilmeye çalışıldığı için mi, yoksa öğrencilere basit bir ders kitabı olarak sunulmak eğilimiyle mi yapıldığı belli olmayan bu işlem yüzünden kitap yararlılığını belli ölçüde yitirmiştir. Bu kanonikleşmiş/klasik yapıt dışında dönem üzerinde en kapsamlı ve özlü değerlendirme Okay⁴⁵ tarafından yapılmıştır. Öte yandan Tanzimat dönemi yazınının değişik adlar altında konu alan çeşitli çalışmalar da bulunmaktadır. Popüler ve derse yönelik olan bu çalışmalar arasında Göçgün, Kolcu ve Tuncer'inkiler anılmalıdır. Ne var ki Akyüz'den sonra o kapsamda bir çalışma yapılamadığı da eklenmelidir. Çiftlikçi'nin çalışması tahlili niteliği ile göz doldururken yazarın metin içinde değişik başlıklar altında üç kez yinelediği gibi gelişigüzel bir sıralama olarak dikkati çekmektedir. Yine de dizelgenin dağı-

⁴¹ Bolay Süleyman Hayri-İsmail Köz, **Türkiye'de Düşünce Yayınları Kaynakça Taraması (1839-2007)**, Ank. Kültür Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Yayınları, 2007

⁴² İsmail E. Erünsal-Fatih Çardaklı, Mustafa Birol Ülker, **İlahiyat Fakülteleri Tezler Kataloğu-I (1953-2000)**, İstanbul TDV İSAM Yayınları, 2008

⁴³ bkz. Ömer Faruk Akün, "Tanzimat Edebiyatı Sözü Ne Dereceye Kadar Doğrudur?I-II", **Kubbealtı Akademi Mecmûası**, Nisan 1977, Yıl:6, Sayı:2 ve Temmuz 1977, Yıl:6, Sayı:3

⁴⁴ Kenan Akyüz, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri-I**, Ank. Mas Matbaacılık, 1982, ss. 195-244

⁴⁵ Orhan Okay, "Yeni Türk Edebiyatının Osmanlı Dönemi Araştırmaları Üzerine: Tespitler, Problemler ve Teklifler", **Dünden Bugüne Osmanlı Araştırmaları: Tespitler-Problemler-Teklifler**, (eds.: Ali Akyıldız, Ş. Tufan Buzpınar, Mustafa Sinanoğlu), İst. İSAM Yayınları, 2007, ss. 119-125

nık istifine rağmen yararlı bir derleme olduğu belirtilmelidir. Çalışmanın özgün biçimde bir makale olarak hazırlanmayıp yazarın alanına bağlılıkla oluşturduğu deneyimlerinin bir sonucu olduğu sezilmektedir.⁴⁶ Benzer, ancak daha düzenli bir dizelgeyi Argunşah hazırlamıştır.⁴⁷ Enginün'ün listesi, tahlili değil abece dizimli olmakla birlikte son kapsamlı derlemedir.⁴⁸

Tanzimat dönemi yazınına ilişkin kaynaklar ve kaynak dizelgesi içeren yapıtlar arasında Dilmen, Sevük, Ertaylan İbnülemin M. K. İnal, Kutlu, Kocatürk, Özkırımlı, Tanpınar, Kaplan, Bilgegil, Akün, Özön, Cevdet Kudret, Banarlı, Ahmet Kabaklı, Parlatır, Göçgün, Yetiş, Uçman, Öner toy, Enginün Kerman, Esen, Uğurcan, Önerk, Ercilasun gibi adlar, *yazın tarihi ve yazın eleştirisi* çalışmalarıyla alanı genişletip güçlendirmişlerdir.

Tezkire geleneğini sürdüren Şükrü Kurgan, Murat Uraz, Sadettin Nüzhet Ergun, Niyazi Akı, Gündüz Akıncı, Cevdet Kudret, Behçet Necatigil, Şükran Kurdakul, Şemsettin Kutlu, İhsan Işık, Mehmet Çetin, Aslan Tekin gibi seçkiciler, yazarlar sözlüğü yazarları, monograflar ve biyograflar da dönem yapıtlarının derlenip düzenlenmesi ve sonraki kuşaklara aktarılmasında önemli katkıları olan kişilerdir.

Başka bir yazınbilim dalı veya alanda yetişmekle birlikte Murat Belge (Amerikan Dili ve Edebiyatı), Berna Moran (İngiliz Dili Ve Edebiyatı), Gürsel Aytaç (Alman Dili ve Edebiyatı) gibi bilim adamları da genelde Türk yazını, özelde üzerinde durduğumuz dönem açısından onsuz olunmaz çalışmalar ortaya koyarak alanı zenginleştirmişlerdir.

Yeni Türk edebiyatında doktora yapmış olanların, bu arada alanın seçkin bilim adamlarının yapıtları, bütünlüklü bir Tanzimat yazındizelgesi için önemli kaynaklardır. Mehmet Kaplan'dan Orhan Okay'a, Birol Emil'den İsmail Parlatır'a, Ömer Fa-

⁴⁶ Ramazan Çiftlikçi, "Türk Hikaye ve Romanı Üzerine Ülkemizde Yapılan Başlıca Çalışmalar", **Türk Yurdu Dergisi** Roman Özel Sayısı, Mayıs-Haziran 2000, C. XX, S:153-154, ss. 36-44

⁴⁷ Hülya Argunşah, "Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Türk Romanı", **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, 2006, C. 4 , S:8, ss. 87-99

⁴⁸ İnci Enginün, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyete**, İst. Dergah Yayınları, 2006, ss. 827-875

ruk Akün'den Kazım Yetiş'e, Kenan Akyüz'den Olcay Önertoy'a ve Cahit Kavcar'a, Kaya Bilgegil'den Şerif Aktaş ve Celal Tarakçı'ya, İnci Enginün'den Metin Kayahan Özgül, Necat Birinci, Kazım Yetiş ve Nazım Hikmet Polat'a değin alanın İstanbul ve Ankara damarından beslenen önemli adlarının döneme ilişkin kaynak dizelgeleri yeni Türk edebiyatı araştırmacılarının yolunu aydınlatmaya devam etmektedir. Bu diziye Mithat Cemal Kuntay, Mustafa Nihat Özön, Cevdet Kudret, Fevziye Abdullah Tansel⁴⁹ Metin And⁵⁰ gibi değerli araştırmacı ve öğretmenler de eklenmelidir.

Tanzimat dönemi kaynak dizelgesi, daha önce yapılmış çalışmalara dayalı olmak zorundadır. Gerçekte alandaki boşluk nedeniyle her yeni Türk edebiyatçısı aynı zamanda bir kaynakdizer gibi çalışmaktadır. Özellikle doktora aşaması, herkesin kendi dizelgesini kendi olanaklarıyla oluşturduğu sıkıntılı bir süreçtir. Kaynak derleme sürecinde her doktoranın yüzlerce anısı oluşur. Sahaya vukufiyet de esasen bu sıkıntının çocuğudur. Çünkü örneğin Ahmet Cevdet Paşa ile ilgili bir lisans üstü çalışma veya serbest çalışma gerçekleştirecek araştırmacı zaten işin mutfığında birçok temel bilgiyi ve donanımı edinmiştir ve o arada anılanın yapıtlarından hem önemli, hem de kendi konusuna değgin yapıtları bilir, bilmelidir.

Tanzimat yazını üzerinde yapılan tezler için en son kaynak olarak Çeri⁵¹'nin dizelgesine bakılabilir. Bu dizelge, dikkatli bir tarama ve sorgulama yoluyla en az üç katına çıkarılabilir. Türkiye tez veri tabanları arasında bağlantı, bir-örneklilik ve güncelleme ortamı oluşmadığı için tez katalogları ne yazık ki hiçbir zaman tam ve eksiksiz olamamaktadır. Varlığı bilinen, hatta bir nüshası elinde bulunan alandaşlarımız, bu tez veya tezlerin hiçbir adreste yer almadığını şaşkınlıkla görmektedir. Alandaşların tezlerinden bazen yüksek lisans, bazen doktora tezlerinin, gerçek veya sanal hiçbir

⁴⁹ Ahmet Bican Ercilasun. "Fevziye Abdullah Tansel Bibliyografyası", *Türk Kültürü*, Ocak 1976, C. XIV, S: 159, ss. 63-64

⁵⁰ Metin And. "Yakın Çağ Türk Tiyatrosu Üzerine Makaleler Bibliyografyası", *Oyun*, Ocak 1964, S:6, ss. 28-29.

⁵¹ Bahriye Çeri, "Türkiye Üniversitelerinde Yeni Türk Edebiyatı Alanında Yapılmış Yüksek Lisans ve Doktora Tezlerinin Konularına Göre Sınıflandırılmış Bibliyografyası", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 2006, C. 4, S:7, ss. 603-704

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

dizelgede yer almadığına da tanık olunmaktadır. Oysa tezin yapıldığı enstitüde kayıtlar sağlam biçimde durmaktadır. Bu bağlamda Sosyal Bilimler Enstitüleri arasında bir bilgi akış ağına ve eşgüdüm örgütlenmesine kesinlikle büyük bir gereksinim vardır. Tez dizelgelerinde görülen başka bir eksiklik de danışman, bilim dalı, sayfa sayısı gibi ayrıntıların çoğu zaman önemsenmemesidir. Bu bilgiler içinde en önemlisi olan ve tezi bulmada öbür bütün bilgilerden daha çok işe yarayan tez numarası da ne yazık ki dizelgelerde verilmemektedir. Hazırlanacak bir tezler dizelgesinde belirtilen bütün bu ayrıntıların bulunabildiği ölçüde yer alması gerekir. Tezlerin bilim dalı yanında konusuna ve türüne göre dizilmesi de yararlı olacaktır. Çünkü bazen bir tez birden çok konuyla ilgili olabilmektedir. Bu tezlerin özet ve içindekiler sayfalarının, hazırlanacak bir yayımdizelgesinde yer alması da araştırmacılara büyük kolaylık sağlar. Bu öneriye aşırma ve bilimsel dolandırıcılık olasılıkları öne sürülerek karşı çıkmak, Tanzimat döneminde sokakların aydınlatılmasına hırsıza yardımcı olacağı ileri sürülerek karşı çıkılmasına benzemektedir. Nihayet bir kurum eliyle tez yıllığı yayınlamak ve bu yıllıkları beş yılda bir cilt haline getirmek de gerekmektedir. Toplumsal bilimler alanında örgütsel çok-örneklilik bu önerileri gerçekleştirmenin önünde ciddi bir engeldir. Çeşitli üniversitelere bağlı olarak yasayla kurulan Din Bilimleri Enstitüsü, Eğitim Bilimleri Enstitüsü gibi birimler, sosyal bilimlerin dağınkılığını daha da artırmaktadır. Bir öğretim üyesi aynı anda bu üç enstitünün üçünde de ders verebilmekte, üçünde de tez yönetebilmektedir. Bu durum hızlı bir artış eğilimi göstermektedir. Her fakültenin üzerine bir enstitü açılması, bilim kuramında bir bunalmaya ve kopukluğa mı dayanmaktadır? Bu epistemolojik soru ayrıca tartışılmalıdır.

Tanzimat dönemi yazar ve şairlerinin kanonik bir listesi oluşturulmalıdır. Aşağıda herkesin üzerinde uzlaşabileceği genel bir liste önerisi ile birlikte sunulmaktadır:

Tek tek yapıtları toplanarak bir dizide yayınlanması gereken ve doğum-ölüm tarihleri bakımından "Tanzimat dönemi"

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

içinde yer alan yazar-paşalar⁵² doğum tarihlerine göre şöyle sıralanabilir:

Akif Paşa (1786-1847)
 Ethem Pertev Paşa (1824-1872)
 Ahmet Cevdet Paşa (1822-1895)
 Mustafa Nuri Paşa (1822-1890)
 Ahmet Vefik Paşa (1823-1891)
 Süleyman Hüsnü Paşa (1838-1892)
 Sadullah Paşa (1839-1891)

Dönem yazar şairleri ise yine doğum tarihlerine göre aşağıdadır:

İbrahim Şinasi Efendi (1826-1871)⁵³
 Abdülhamit Ziya Paşa (1829-1880)⁵⁴
 Teodor Kasap 1835-1905)
 Ali Suavi Efendi (1839-1878)⁵⁵

⁵² Suat Hızarcı, **Tanzimat Edebiyatı Antolojisi**, İst. Varlık Yayınları, 1969; “Bu kitapta Varlık Türk Klasikleri dizisinde kendilerine ayrı kitaplar ayrılan sanatçıların dışında kalan şair ve yazarların eserlerinden seçme parçalar toplanmıştır.” s. 16; Bu paşalar üzerine en önemli kaynaklar Pakalın ve İbnülemin’in kitaplarıdır. Bkz. 27-28. Dipnot.

⁵³ Burada kaynakların tümüne değinilmeyecektir. Örneğin Şinasi hakkında çıkan yayınlanan onlarca makale dışında yayınlanan bellibaşlı kitaplar şunlardır: Ahmet Rasim, **Matbuat Tarihine Medhal: İlk Büyük Muharrirlerden Şinasi**, İstanbul, Yeni Matbaa, 1927; Gündüz Akıncı, **Batıya Yönelirken Şinasi**, Ankara, AÜDTCF Yayınları: 116, Ankara, 1966; M. Kaya Bilgegil, **Şair Şinasi**, İstanbul, 1972; Hikmet Dizdaroğlu, **Şinasi**, İstanbul, Varlık Yayınları, 1982; Osman Nuri Ekiz, **Şinasi**, İstanbul, Kastaş Yayınları, 1985; İsmail Hikmet Ertaylan, **Şinasi**, İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1932; Hüseyin Seçmen, **Şinasi**, Ankara, TDK Yayınları, 1972; Murat Uraz, **Şinasi- Hayatı, Şahsiyeti ve Eserlerinden Seçme Parçalar**, İstanbul, Tefeyyüz Kitabevi, 1938; Murat Uraz, **Şinasi**, İstanbul, Türk Neşriyat Yurdu, 1955; Muzaffer Uyguner, **Şinasi**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1991; Bunlardan yalnızca Seçmen’ininki düzeni, nesnelliği ve yazımdizelgesi ile anılmaya değerdir. Ayrıca şu çalışma da son bilimsel verim olarak önemle anılmalıdır: Bedri Mermutlu, **Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi**, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi SBE, 1996 (Danışman: Prof. Dr. Ümid Yazan); aynı yazar, **Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi**, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2003

⁵⁴ Kaya Bilgegil, **Ziya Paşa Üzerinde Bir Araştırma**, Erzurum, Atatürk Üniv Ed Fak Yayınları, 1970; Önder Göçgün, **Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebi Şahsiyeti ve Bütün Şiirleri**, Ankara, KTB Yayınları, 1987

Mehmet Namık Kemal (1840-1888)⁵⁶
 Direktör Ali Bey (1844-1899)
 Ahmet Mithat Efendi (1844-1912)⁵⁷
 Ebüzziya Mehmet Tefik Bey (1848-1913)⁵⁸
 Recaizade Mahmut Ekrem (1847-1914)⁵⁹
 Muallim Naci Efendi (1850-1893)⁶⁰
 Şemsettin Sami (1850-1904)⁶¹

- ⁵⁵ İsmail Doğan, **Tanzimat'ın İki Ucu**, İst. İz Yayıncılık, 1991, ss. 404, 407-418; Hüseyin Çelik, **Ali Suavi ve Dönemi**, İst. İletişim Yayınları, 1994, ss. 751-767 ve Mehmet Erdül, **Başveren İnkılapçı Ali Suavi**, İst. Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 2000, ss. 174-180'de geniş bir yazımdizelgesi vardır.
- ⁵⁶ Şerif Hulusi, *"Namık Kemal'in Eserleri (bibliyografya)"*, **Namık Kemal Hakkında**, DTCF TDE Enstitüsü Neşriyatı:2, İstanbul, Vakıf Matbaası, 1942, ss. 303-420; Ömer Faruk Akün, *Namık Kemal'in Kitap Halindeki Eserlerinin İlk Neşirleri*, **Türkiyat Mecmuası**, C. XVIII, 1973-1975, İst. 1976, ss. 1-78; Bu kaynak, Namık Kemal yazımdizelgesi için birincil kaynaktır. Çalışma, Akün'ün o ünlü bilimsel titizliğinin, doğruyu ve gerçeği kılı kırk yararcasına ortaya çıkarma çabasının bir ürünüdür. Mustafa Can, **Namık Kemal Bibliyografyası**, Ank. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988; Selçuk Üniversitesinde yüksek lisans tezi olarak hazırlanan ve tezi yazarının kütüphaneciliğinden dolayı yapılabilen bu çalışmanın çoğunca haklı ama bazen şahsiyata kaçan, gerçekte örtülü olarak danışmana (Prof. Dr. Ö.G.) yönelen ve "keşke olmasaydı" dedirten, "iki kişilik" bir eleştirisi için bkz. Mine Mengi-Mustafa Apaydın, *"Namık Kemal Bibliyografyası Üzerine"*, **Tarih ve Toplum**, Ağustos 1990, C: 14, S:80, ss. 59-64;
- ⁵⁷ Orhan Okay, **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi**, İstanbul MEB Yayınları, 1991, ss. 409-414 ve aynı kitap, İstanbul Dergah Yayınları, 2008, ss. 473-477 ve Nüket Esen (haz. ve çevriyazı), **Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Bibliyografyası**, İstanbul Kaf Yayınları, 1999, ss. 191-215'de yazımdizelgesi vardır.
- ⁵⁸ Alim Gür, **Ebüzziya Tefik'in Hayatı, Dil, Edebiyat, Basın, Yayın ve Matbaacılığa Katkıları**, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi SBE, 1990 (Danışman: Prof. Dr. İsmail Parlatır); Alim Gür, **Ebüzziya Tefik: Hayatı, Dil, Edebiyat, Basın, Yayın ve Matbaacılığa Katkıları**, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1998, ss. 323-395'te geniş bir yazımdizelgesi vardır.
- ⁵⁹ Şu doktora tezinde ayrıntılı bir yazımdizelgesi vardır: İsmail Parlatır, **Recaizade Mahmut Ekrem**, Ank. AKM Yayınları, 1995, ss. 301-311
- ⁶⁰ Celal Tarakçı, **Muallim Naci Efendi Hayatı ve Eserlerinin Tedkiki**, Samsun, Sönmez Ofset Matbaası, 1994a, ss.605-621; Celal Tarakçı, **Muallim Naci Efendi**, Ank. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994b, ss.39-46; Abdülkadir Hayber-Hüseyin Özbay, **Muallim Naci'nin Şiirleri**, İstanbul, MEB Yayınları:2875, 1997, ss. 20-21
- ⁶¹ Agah Sırrı Levend, **Şemsettin Sami**, Ank. TDK Yayınları, 1969, ss.203-212'de Sami Özerdim'in derlediği bir yazımdizelgesi vardır

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
 and History of Turkish or Turkic
 Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Abdülhak Hamit Tarhan (1852-1937)⁶²

Samipaşazade Sezai (1859-1936)

Nabizade Nazım (1862-1893)⁶³

SONUÇ

Yukarıda da belirtildiği gibi Tanzimat dönemi belki de karışıklığı ve dağınıklığı ölçüsünde, öbür yazın dönemlerine göre en çok incelenmiş dönemdir. Dolayısıyla anılan döneme ilişkin yayın ve çalışmalar büyük bir toplam oluşturur. Bütün bu toplamı bir çalışma içinde derlemek ve göstermek çok da mümkün görünmemektedir. Bu durumun altında kurumsal dağınıklık, ortak belgelik ve iletişim ağı eksikliği, maddi zorluklar ve zaman ile örneğine pek az rastlanan ortak çalışma alışkanlığının yokluğu gibi engeller yatmaktadır. Yine de biz bu dönemi konu alan ana kaynak adreslerini yukarıda vermeye çalıştık. Bundan sonrası ortaklaşa ve uzun

⁶² Hamit ve yapıtları hakkında şu yazımdizelgeleri yetkin çalışmalardır: Ömer Faruk Akün, “*Abdülhak Hamid’in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler*”, **İÜEF TDE Dergisi**, 1967, C. XV, ss. 107-159; İsmet Binark-Nejat Sefercioğlu, **Ölümünün 34. Yıldönümü Münasebetiyle Abdülhak Hamid Tarhan Bibliyografyası**, Ankara, Milli Kütüphane Yayınları, 1971, 1x+35 ss.; İhsan Safi, **Altın Suyuna Batırılmış Bir Hayat**, İstanbul, Dergah Yayınları, 2006, bu son kaynak, yazarın doktora tezidir ve kitabın ss. 393-399 arasında geniş bir yazımdizelgesi bulunmaktadır.

⁶³ Nabizade’nin Zehra adlı romanı, Karabibik’e oranla daha çok ilgiye ve incelemeye konu olmuştur. Nabizade Nazım, **Zehra**, (tertipliye: Mustafa Nihat Özön), İst. Remzi Kitabevi, 1954, xı+188 s. Bu baskı üzerine Hikmet Dizdaroğlu, “*Yeniden Yayınlanması Vesilesiyle: ‘Zehra’ Üzerine*”, **Türk Dili**, C. IV, S:XLVI, 1 Temmuz 1955, ss. 625-627’de bir değerlendirme ve tanıtma yazısı yazmıştır. Bu yazıda Dizdaroğlu, romanın köprü/ileri roman ikilemi içinde değerlendirildiği saptamasını yapar. Sonraki incelemeler hep bu ikilem çevresinde dolaşır: Zeynep Kerman, “*Zehra*”, **Şükrü Elçin Armağanı**, Ank. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1983, ss. 211-220; İsmail Çetişli, “*Kıskançlığın Romanı Zehra*”, **Türklük Araştırmaları Dergisi**, İst. 1991, Yıl 1990, Sayı:6, ss. 45-65; Nurettin Öztürk, “*Yeni Türk Edebiyatının Öncü Romanlarından Zehra Üzerine*”, **Yeni Haran Çevresi İnsan Bilimleri Araştırmaları Dergisi**, Ağustos-Kasım 1994, S:7-8, ss. 44-57; Yavuz Demir, “*Nabizade Nazım’ın Zehra’sında İşlevsel Olmayan Roman Kişileri*”, **Akademik Açı**, Samsun, Furkan Kitabevi, 1996/1, ss. 57-63

Not: Metin altında tam künyeleri ile verildiği için, yinelememek amacıyla, gönderme adresleri ayrıca abece sırasıyla *kaynaklar* başlığı altında verilmiştir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

erimli çalışmaları beklemeye kalmaktadır. Türk tarihselliğinin kuruluşu için özel ve kamusal belleklerin yeniden kurulması ve kurgulanması, kanonik dizinlerin oluşturulması, çokluk içinde birlikte yaşama yeteneğinin güçlenmesi gibi koşullar gereklidir. Bunun için umut besleyecek gelişmeler de görülmektedir. Alanda niceliğin çalışan ve yayın-yapıt bağlamında arttığı gözlemlenmektedir. Bu artışın da niteliksel değişmelere dönüşmesi umulmaktadır..

Ekler:



Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

TÜRK ŞİİRİNDE GARİP HAREKETİ

Yasemin MUMCU AY*

ÖZET

Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat Horozcu ve Melih Cevdet Anday'ın temsilciliğini yaptığı Garip hareketi, Cumhuriyet sonrası Türk şiirinin dönüm noktalarından birini oluşturmaktadır. Garip şairlerinin verdiği örnekler, gerek şiire getirdikleri şekil özellikleri gerekse muhtevada yaptıkları radikal yeniliklerle etkisini günümüze kadar sürdürmüştür. Bu çalışmanın amacı Garip şiirinin ortaya çıktığı dönemin koşulları, temsilcilerinin etkilendiği akımlar ve kişiler, Garip şiirinin ortaya çıkışı, gelişmesi, yarattığı etkiler, aldığı olumlu ve olumsuz eleştiriler ve sonlanışı hakkında genel bir bilgi vermektir.

Anahtar Kelimeler: Garip, Cumhuriyet, şiir, yenilik

GARİP MOVEMENT IN TURKISH POETRY

ABSTRACT

The Garip movement, of which Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat Horozcu ve Melih Cevdet Anday were the representatives, constitutes one of the turning points in Turkish poetry. The examples The Garip poets gave have kept its own effects so far not only with form characteristics they brought to the poetry but also with radical innovations they made in content. The purpose of this study is to give general information about the conditions during the period in which Garip poetry appeared, trends and people that affected its representatives, appearance of Garip poetry, its

* Yrd. Doç.Dr., Adnan Menderes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, yaseminay@adu.edu.tr

development, the impacts it made, positive and negative criticism it faced and its ending.

Key Words: Garip, Republic, poetry, innovation

Giriş

Önderliğini Orhan Veli Kanık (1914-1950), Oktay Rifat Horozcu (1914-1988) ve Melih Cevdet Anday (1915-2002)'ın yaptığı Garip akımı, XX.yüzyılda Türk toplumunda yaşanan çok önemli ve çok etkili siyasal, sosyal ve kültürel olayların meydana geldiği süreçte ortaya çıkmış ve Türk şiirine getirdiği yenilik ve değişikliklerle etkisini günümüze kadar sürdürebilmiş bir edebiyat dönemidir. Garip akımının ve şiirlerinin ortaya çıkma sürecinin doğru olarak anlaşılabilmesi için, XX.yüzyıl başlarından itibaren çok canlı ve hareketli bir süreç yaşayan Türk tarihinin sosyal ve özellikle de siyasî durumu hakkında hatırlatıcı mahiyette bir bilgi vermenin gerekli olduğu açıktır.

XX.Yüzyıl Başlarında Türkiye’de Siyasî, Kültürel ve Sosyal Ortam

Türkiye Cumhuriyeti kurulmadan önce yaşanan en önemli siyasal olayların başında hiç kuşkusuz II.Meşrutiyet gelmektedir. 1908-1918 döneminin en önemli siyasal kuruluşu İttihat ve Terakki Cemiyeti’dir. 1908-1913 yılları arasında ülkede, çoğulcu yani çok partili bir rejim söz konusudur. Ancak muhalif partilerin bir araya gelerek Hürriyet ve İtilaf Fırkası’nı kurması ve güçlerinin artması üzerine İttihat ve Terakki Cemiyeti, 1913 Bâbîâli baskınından sonra muhalifleri tasfiye etme yoluna gider. Mondros Mütarekesi’yle başlayan ve Mütareke Dönemi olarak adlandırılan 1918-1922 yılları arasında gerek İstanbul’da gerekse Anadolu’da pek çok cemiyet kurulur.

23 Nisan 1920’de kurulan Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde Mustafa Kemal Paşa tarafından, kendi düşüncelerini paylaşan kişileri bir araya getirmek amacıyla Anadolu ve Rumeli Müdaafa-i Hukuk Grubu meydana getirilir. Sivas Kongresi’yle ta-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rihî misyonunu tamamlayan bu cemiyetin yerine, Mustafa Kemal Paşanın Millî Mücadelenin başından beri tasarladığı yeni reformların ve iktisadî kalkınmanın sağlanması için bir siyasal partiye ihtiyaç duyulmuş ve böylece cemiyet "Halk Fırkası" adıyla bir parti haline getirilmiştir. 1923-1945 yılları arasında bu parti, ülke yönetiminde tek başına söz sahibi olmuş, 1925 yılında çıkarılan Tahrir-i Sükûn yasasıyla muhalif tüm kanallar kapatılmıştır. Bunun sonucu olarak suskun bir toplum ve otoriter bir siyasî yapı ortaya çıkmıştır.

1930'da siyasal iktidarın icraatlarının denetlenmesi, Cumhuriyet ve çok partili sistemin gereğinin yerine getirilmesi ve toplumun siyasal eğilimlerinin belirlenmesi gibi sebeplerle Atatürk tarafından Serbest Cumhuriyet Fırkası kurulur. Ancak bu muhalefet partisinin beklenmeyen hızlı yükselişi ve kısa bir süre sonra iktidara aday olması üzerine parti feshedilir. Daha sonra da bazı parti kurma denemeleri olur; ancak hepsi iktidar partisi tarafından bir şekilde engellenir.

1930 yılından sonra CHP'nin siyasal iktidarla toplum arasında bir köprü oluşturma ve toplumsal hayat üzerinde görevlerini daha iyi bir şekilde yerine getirmesine olanak sağlayacak hal-kevleri ve halkodaları açılır. Bu dönemde yapılan bazı uygulamalar daha çok tek partili sistemi haklı göstermeye yöneliktir. CHP'nin ilkelerinin Anayasa'ya dahil edilmesi veya 1938'de Cemiyetler Kanunu'nun kabul edilmesi bunlara örnek gösterilebilir. Tek parti yönetimi, Atatürk'ün 1938'de ölümü üzerine hemen bir gün sonra İsmet İnönü'ye geçer. "İnönü, Atatürk'ten sonra gelen cumhurbaşkanı olduğu için, onun düzeyini yakalamak, en azından O'nun gölgesinde kalmamak zorundaydı. (...) Bunun için de, önceki dönemden farklı olarak yönetimi otoriter bir yapıya büründürmüştür. (...) Yönetimin otoriter bir yapıya bürünmesinin nedeni elbetteki yalnızca bu değildir: Atatürk döneminde başlayan devrimlerin yerleşmesini sağlamak ve devrim karşıtlarına karşı yapılan mücadelede güçlü ve hazırlıklı olmak kaygısı ile İkinci Dünya Savaşı'nın uzun yıllar sürmesi, diğer nedenler olarak sayılabilir."¹

¹ Hüseyin Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri*, MEB.Yay., İstanbul 2003, s. 1; Tek parti dönemi Türkiye'siyle ilgili olarak Murat Belge ise özetle şunları söylemektedir: Tek partinin 2. döneminde (1934-1946) devleti

1938-1945 yılları, Türk siyasî hayatında Millî Şef Dönemi olarak geçmektedir. Bu yıllar aynı zamanda II.Dünya Savaşı'nın başlamak üzere olduğu ve yaşandığı yıllardır. II.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte geçilen savaş ekonomisi savaşın sonuna kadar devam etmiş ve ülke savaşa girmedeği halde bütün olumsuzluklarını yaşamıştır. Genç ve çalışabilir nüfusun çoğunluğu askere alınmış ve üretim büyük miktarda düşmüştür. Düzenli bir ithalat programı uygulanmaması hammadde sıkıntısı çekilmesine, vergi gelirlerinin azalmasına neden olmuştur. Sanayi ve madencilik alanında zaten var olan geri teknoloji ve beraberinde gelen yetersiz üretim, geri kalmış tarımsal üretim, bütçe açıkları ve tüketici toplumunda bulunan askerler, ülkeyi büyük bir bunalıma sürüklemiştir. Hayat pahalılığı halkı sefaletle sürüklemiş ve hükümet bazen sert tedbirlere baş vurmak zorunda kalmıştır. Ekmek alabilmek için evindeki eşyaları satan memurlar veya halkın diğer kesimleri, bakımsızlık ve iyi beslenememekten kaynaklanan salgın hastalık ve ölümlerle de karşılaşmışlardır. Bütün bu olumsuzluklar sonucu hükümete karşı memnuniyetsizlik ve tepkiler artmıştır. Savaş yıllarında uygulanan Varlık Vergisi, Yol Vergisi, Polis Vazife ve Salâhiyet Kanunu veya basına, dinî müesseselere karşı uygulanan baskılar, halkın iktidara karşı olan güven ve sevgisini iyice zayıflatmıştır².

Garip Öncesinde Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri

Tanzimat, Türk edebiyatı için bir dönüm noktasıdır. Yeni edebî türler, yeni temalar, yeni söyleyiş şekilleri bu dönemde kendini göstermeye başlamış ve Divan edebiyatından büyük ölçüde

toplum pahasına güçlenir, muhalefet engellenir. Bu dönemde kır ve kent arasındaki farklılıklar artar. Yenilikler kentlerde kolayca yerleşirken, kır insanları zor şartlar altında hayatlarını geleneklerine göre devam ettirmeye çalışırlar. Halkın hayat koşulları iyice güçleşir. Ülke içindeki bu sıkıntılar devam ederken bire de II.Dünya Savaşı'nın getirdiği sıkıntı ve yoksulluk eklenir, hoşnutsuzluk artar. Ayrıntılı bilgi için bkz: Murat Belge "Türkiye'de Günlük Hayat", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C. 3, İletişim Yay., İstanbul, y.y.yok, s. 846.

² Ayrıntılı bilgi için bkz. Dr.Osman Akandere, **Millî Şef Dönemi Çok Partili Hayata Geçişte Rol Oynayan İç ve Dış Tesirler 1938-1945**, İz Yay., İstanbul 1998, s. 19-188.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

farklı yeni bir edebiyat ortaya çıkmıştır. İşlenen temalar, şekiller vb. farklılıklar nedeniyle Tanzimat I. ve Tanzimat II. Dönemi, Servet-i Fünûn, Fecr-i Âtî, Millî Edebiyat gibi isimlerle nitelenen dönemler, aynı zamanda o yıllarda yaşanan siyasî, sosyal ve kültürel olaylarla da yakından alakalıdır. Cemal Süreya'nın ifadesiyle "Tanzimat'tan bu yana şiirimiz hızlı ve toplumsal değişmelere paralel bir gelişme içinde olmuştur. (...) Her dönem kendi görüşüne ve çatışmalarına uygun siyasal şiiri sunmuştur."³

Bu çalışmada bizim için önemli olan Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde yaşanan değişiklik ve yeniliklerdir.

Cumhuriyetin ilanından sonra düşünce zemininde, daha önceki dönemde etkili olan bazı akımların etkisini kaybetmesi söz konusudur. Cumhuriyetin ilanından sonra, II.Meşrutiyet döneminin etkili akımları İslamcılık, milliyetçilik, sosyalizm, batıcılık ikinci plana düştü. Ancak bu dönemin milliyetçi düşünce adamlarından Yusuf Akçura, Ziya Gökalp, Ahmet Ağaoğlu, Mehmet Emin Yurdakul, Ali Canip Yöntem, vs. Cumhuriyet döneminde Kemalizme bağlandılar. Cumhuriyet döneminde milliyetçilik akımına yakın duran edebiyatçılardan Mehmet İzzet, Remzi Oğuz Arık, Peyami Safa gibi yazarlar da Kemalist ilkelere ters düşmemeye çalışıyorlardı. Yine bu yıllarda Hüseyin Namık Orkun, Zeki Velidi Togan, Nihal Atsız gibi edebiyatçılar ise ırkçı ve Turancı görüşü savunmaktaydı.

İslamcılık akımına baktığımızda ise bu akımın öncülerinden Sait Halim Paşa'nın Roma'da öldürülmesi ve Mehmet Akif'in Mısır'a yerleşmesiyle etkisini sürdüremediği görülür.

Sosyalizm akımının önemli yayın organlarından *Aydınlık*, 1923'ten sonra iki yıl daha çıkmaya devam eder ve Nazım Hikmet, Şevket Süreyya, Kerim Sadi gibi yazarların yazısı sık sık görülür. Sosyalist hareketin öncüleri 1925'te tutuklanır, parti ve basın organları, yayınevleri kapatılır⁴.

³ Cemal Süreya, "Sonuna Kadar", *Toplu Yazılar I Şapka Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar*, YKY, İstanbul 2000, s. 49.

⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Şükran Kurdakul, *Çağdaş Türk Edebiyatı*, C. 3, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1992, s. 21-30.

Garip öncesi Türk şiirinde düşünce akımlarının genel görünüşü bu durumdayken, aynı dönemde etkili olan eğilimler hakkında da kısa bir değerlendirme yapmak yerinde olacaktır⁵.

Garip öncesi Türk şiirindeki eğilimleri Ahmet Oktay şu şekilde gruplandırmaktadır⁶:

⁵ Cumhuriyet dönemi şiir eğilimleri konusunda farklı ancak birbirine yakın değerlendirmeler söz konusudur. Örneğin Şükran Kurdakul 1920'lerden 1940'lara kadar şiirimize üç ayrı eğilimden bahsetmenin mümkün olduğunu söyler: 1.Millî edebiyat akımına bağlı gelişmeler, 2.Dergâh hareketinden kaynaklanan idealist çizgi, 3.Toplumcu gerçekçiler. Bu gruplandırmada komumuzla ilgisi bakımından ikinci grupta yer alan idealist çizgi dikkate değer. Kurdakul'a göre Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in önderliğindeki bu harekette rüya ve kendini dış dünyadan soyutlama göze çarpmaktaydı. En önemli temsilcilerinden Ahmet Hamdi Tanpınar da rüyaya büyük önem verdi, kendinden sonra gelen Ahmet Muhip'i, Garip öncesinde Melih Cevdet'i, Oktay Rifat'ı, Orhan Veli'yi etkiledi. (bkz. Age., s. 45) Cumhuriyet dönemi Türk şiirindeki eğilimlerle ilgili olan bir başka değerlendirme ise Asım Bezirci'ye aittir ve eğilimleri XX.yüzyıl başlarından itibaren dikkate alır: 1.Hececiler: İlkın Mehmet Emin, ardından Rıza Tevfik heceyle şiirler yazarlar. Ziya Gökalp Yeni Mecmua'da heceyi "millî vezin" olarak salık verir. Bundan sonra hece, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, Enis Behiç Koryürek, Halit Fahri Ozansoy gibi şairlerle edebiyata yerleşir. Faruk Nafiz Çamlıbel heceyi geliştirir. Onu izleyen Yedi Meşaleciler ile Ömer Bedrettin Uşaklı, Behçet Kemal Çağlar, Kemalettin Kamu daha da ileri götürürler. 2. Halkçılar: Bunlar halk şiirini örnek alarak o yolda yazan şairlerdir. Orhan Şaik Gökyay, Sabahattin Ali, Ahmet Kutsi Tecer, Ceyhun Atuf Kansu vb. şairler halk şairleri gibi yazmaya çalışırlar. 3. Öz şiirciler: Fransız simgecilerinden (Regnier, Verlaine, Samain, Rimbaud, Mallarme) esinlenen Ahmet Haşim öz şiiri savunur. Simgecilerin yanı sıra Parnasçıları da tanıyan Yahya Kemal de -bir başka açıdan- öz şiire yönelir. 1930-1940 yılları arasında bu eğilim Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı gibi şairlerle sürdürülür. 4. Serbestçiler: Çoğu gerçekçi ve toplumcu olan şu şairler heceye ve aruza karşı genellikle özgür koşuğu (serbest nazmı) tutarlar. Başta Nazım Hikmet olmak üzere Ercümen Behzad, İlhami Bekir, Mümtaz Zeki, H.İzzettin Dinamo, Asaf Halet Çelebi serbest nazma dayanan yeni, yıkıcı şiirler yayımlarlar, alışılmış şiirin -öz ve biçimce- bazı kalıplarını kırarlar. (Ayrıntılı bilgi için bkz. Asım Bezirci, **Orhan Veli -Yaşamı, Kişiliği, Sanatı, Eserleri-**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2003, s. 34-35)

⁶ Ahmet Oktay, **Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1993, s. 871.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

1. *Saf Şiirciler*: Bu gruba dahil olan şairler, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'den çok fazla etkilenmişlerdir. "Özelde şiiri, genelde sanatı toplum sorunlarından ayıran, soyutlayan bu grup, dünyayı anlayış ve dillendiriş açısından farklılıklar gösterirse de (örneğin Necip Fazıl ve Ziya Osman mistik; Cahit Sıtkı ile Ahmet Muhip değildir), şiiri tinsel bir aşkınlığın ürünü saymakta, asıl vurguyu anlamsal düzeye değil müziğe ve imgeye yapmaktadırlar."⁷

2. *Kemalist Halkçılar*: Bu grupta bulunan şairler Ziya Gökalp ve Mehmet Emin Yurdakul'dan etkilenmişlerdir. "... halk şiiri biçimlerini (koşma, türkü vb.), gelenekçi Türkçülük düşüncesinden çok Cumhuriyet ideolojisinin Kemalist ulusçuluk anlayışına eklemlemeyi öngören bu şairler (Ahmet Kutsi Tecer, Orhan Şaik Gökyay, Behçet Kemal Çağlar, Ömer Bedrettin Uşaklı vb.), folklorik malzemeye öncelik vermektedirler."⁸

3. *Serbest Nazımcı Toplumcular/Gerçekçiler*: "... siyasal/toplumsal öğeyi öne çıkaran, şiiri emekçi sınıfların çıkarını dillendiren ve o sınıfları bilinçlendirmeyi amaçlayan bir etkinlik sayan Nazım Hikmet'in şiiri oluşturmaktadır."⁹

Garip Dönemi Öncesi

Tanzimat'la birlikte yukarıda belirtildiği üzere edebiyatımızda pek çok değişiklik ve yenilik söz konusu olmuştur. Cumhuriyet dönemini de içine alacak şekilde devam eden süreçte, bir sonraki dönem kendinden önceki dönemi bir şekilde eleştirerek kendini kabul ettirmeye çalışmıştır. Tanzimat dönemi kendisinden önce yüzyıllar boyunca etkisini devam ettiren Divan edebiyatını, Servet-i Fünûn Tanzimat edebiyatını, Fecr- Âtî Servet-i Fünûn edebiyatını, vb. az veya çok eleştirerek yıpratma yoluna gitmiş, bu dönemlerin sanatçıları gerçek edebiyatın kendileri tarafından yapılacağını iddia etmişlerdir. Dönemler arasındaki tartışmalar bir yandan edebiyatımızın değişerek gelişmesini sağlarken diğer yandan yeni değerlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Özellikle

⁷ Ahmet Oktay, Age., s. 870.

⁸ Ahmet Oktay, Age., s. 871.

⁹ Ahmet Oktay, Agy.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Cumhuriyet döneminde görülen tartışmalar –ki başlıcaları aruz-hece, eski hececiler-yeni hececiler ve tasfiye hareketi¹⁰- Türk edebiyatı için önemli noktalardan birini oluşturmaktadır. Eski hececilerle yeni hececiler arasında yaşanan tartışma aynı zamanda kısa bir süre sonra Türk şiirinde görülecek yeni dönemin de hazırlayıcısı durumundadır.

“Edebiyat dünyasını bir süre meşgul eden bu tartışma Beş Hececiler’in etkinliklerinin azalmasına, ölçsüz şiir yazar Nazım Hikmet, İlhami Bekir Tez,ERCÜMEND Behzat Lav’ın da kendilerini ilk kez ötekilerden başka bir yerde değerlendirmelerine fırsat verdiği için önemlidir. Bu, Cumhuriyet dönemi şiirinin dönüm noktasıdır. Çünkü bundan yaklaşık dört yıl sonra Garip şiiriyle ortaya atılacak görüşlerin ipuçları bu tartışmada ortaya çıkar.”¹¹

Şiir alanındaki bu tartışmalar eski şiirin tamamen yıpranmasına, gücünü yitirmesine sebep olmuş ve bunun sonucu olarak yeni şiirin önü açılmıştır.

I. Yeni, Garip Akımı gibi isimlerle anılan yeni şiirin önderleri Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat, her biri yirminci yüzyıl başlarında doğan bu üç şairin ilk örneklerini vermeye başladıkları yıllarda “Divan şiirindeki parlak geniş zaman bitmiş, Tanzimat’tan Yahya Kemal’e kadar uzayan geçmiş zaman bitmiş, İkinci Dünya Savaşı sonunun kötümserliğini yansıtan bir şimdiki zaman başlamıştır.”¹².

Ömer Faruk Huyugüzel ise Garip öncesi Türk şiirinin durumuyla ilgili olarak şu görüşleri ortaya koymaktadır: “1938’de Atatürk’ün ölümü ve İsmet İnönü’nün cumhurbaşkanı seçilmesinden sonraki yıllarda Türk edebiyatındaki destanî ve devrimci hava coşkusunu kaybeder ve memleket şiirinin hızı kesilir. Bu ilk dönemdeki Osmanlı, İslam tarihi ve din karşısındaki olumsuz tutumun doğurduğu boşluk duygusu ve yaklaşan büyük savaşın genç şairlerin ruhunda uyandırdığı karamsarlık da şiir ve edebiyatın

¹⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Hakan Sazyek, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara 1999, s. 17-21.

¹¹ Hidayet Karakuş, “Garip Akımı/Toplumcu Gerçekçiliği Sürdürenler”, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu 20-21-22 Kasım 1998**, Edebiyatçılar Derneği Yay., Ankara 1998, s. 211.

¹² Cemal Süreya, “Sevgilinin Halleri”, age., s. 35.

değişmesinde önemli bir etkindir. Şiirin tekrara düşmesi ve bir bıkkınlık yaratması da bu değişimde önemli bir rol oynamıştır.”¹³

İlkokulun son sınıfında tanışan Orhan Veli ve Oktay Rifat’ın arkadaşlıkları lise birinci sınıfta aynı edebî zevke sahip dostluğa dönüşür. Bir yıl sonra da aralarına Melih Cevdet katılır¹⁴. Ankara Erkek Lisesi’nin yayın organı olan Sesimiz dergisinin farklı sayılarında ilk eserlerini yayımlama imkânı bulurlar. Bu derginin farklı sayılarında şiirleri yayımlanan üçlü, daha sonraki yıllarda şiirlerinin aynı derginin aynı sayısında hatta aynı sayfasında yayımlanmasına özen göstereceklerdir. Bu üç genç Cemal Süreya’ya göre aynı edebiyat ekiniyle beslenmişlerdir ve görüşleri gibi delikanlılık günleri de bir arada gelişmiştir. Bu birliktelik ise “onlara, başka şiir topluluklarında görülmeyen cinsten bir yakınlık, ortaklaşa bir söz hazinesi, hatta ortak bir şiirsel söz dizimi kazandırmıştır. Hemen hemen aynı temaları işlemeleri de ayrı.”¹⁵

Oktay Rifat lise yıllarında yeni şiir konusundaki ortak düşüncelerini bir anısında şöyle dile getirmektedir: “Başka, bambaşka bir şiir hasreti ikimizin de içinde. Ben, yeni bir şiir yazmışım, Orhan’a okumağa pek cesaret edemiyorum. Çünkü ne vezni var ne kafiyesi Hem de birkaç satırlık bişey. Adı:Saksılar. (...) Bir ara boş verip okuyuveriyorum. Orhan kolay coşmaz. Coşuyor. Şu işe bakın o da cebinden dört satırlık bir şiir çıkarıyor. Adı:Kelebek. Raymond Radiguet’den tercüme etmiş. Bu sefer coşmak sırası bende. Sarmaş dolaş oluyoruz. O bambaşka şiire ilk adımı attığımızı biliyoruz. Üç dört günün içinde bu çeşit şiirlerden bir sürü yazıyoruz.”¹⁶

Lise öğrenimi sırasındaki birliktelik Orhan Veli’nin üniversite okumak için İstanbul’a gidişiyle bir süre için bozulur. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe bölümüne kayıt yaptıran Orhan Veli üçüncü sınıfta okulu bırakarak Ankara’ya döner ve “PTT Umum Müdürlüğü Telgraf İşleri Reisliği Milletlerarası Ni-

¹³ Ö.Faruk Huyugüzel, “Edebî Sanatlar”, **Türkiye Cumhuriyetinin Temeli Kültürdür II**, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2002, s. 299.

¹⁴ Garip üçlüsünün tanışması ve arkadaş olmaları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Hakan Sazyek, age., s. 31-32.

¹⁵ Cemal Süreya, “Oktay Rifat’ın Şiir Çizelgesi”, age., s. 86.

¹⁶ Tarık Özcan, **Şair ve Sözün Mahşeri Oktay Rifat**, Akçağ Yay., Ankara 2005, s. 27-28.

zamlar Bürosunda memurluğa başlar. Onun dönüşü, aynı zamanda üç arkadaşın şiire dönüşünü de birlikte getirir.”¹⁷

1936 yılının son aylarında önce Melih Cevdet’in daha sonra sırasıyla Orhan Veli ve Oktay Rifat’ın şiirleri, Yaşar Nabi Nayır’ın sahibi olduğu *Varlık* dergisinde yayımlanır. Bu dergide yayımlanan şiirler, ilk örneklerine Ağustos 1937’de rastlanacak olan Garip döneminin aksine vezinli ve kafiyeleşiktir. Genel bir değerlendirmeye bu şiirlerde Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek ve Ahmet Muhip Dıranas etkisinden söz etmek mümkündür. Bu şairlere geri planda Ahmet Haşim de eklenebilir¹⁸. Adı geçen bu şairler, aynı zamanda Asım bezirci tarafından yapılan gruplandırılmada Öz Şiirciler olarak nitelendirilmektedir. Yukarıda belirtildiği gibi öz şiirciler grubunda yer alan Ahmet Haşim Regnier, Verlaine, Samain, Rimbaud ve Mallame’den esinlenmiş, Yahya Kemal ise gerek simgeci gerekse parnasçıları yakından tanımıştır.

Orhan Veli’nin Garip dönemi öncesindeki şiirlerinde de öz şiirin etkileri görülür. Şair, konuyla ilgili olarak “O sıralarda gavur şiirlerini okuyorduk. (...) Bu arada Baudelaire’den sonraki nesillerin, daha çok modern şairlerin kitaplarını...” demektedir. “Üstelik, arkadaşı Oktay Rifat’ın da açıkladığı gibi, ‘Orhan Veli kalemi eline aldığı zaman Baudelaire, Rimbaud, Verlaine gibi şairlerin şiir meselelerini Haşim’den sonra Cahit Sıtkı, Muhip Dıranas ve başkaları beş aşağı beş yukarı sanat piyasasına sürmüşlerdir. Biz yetiştiğimiz sırada Baudelaire, Rimbaud, Verlaine çok sevilen şairlerdir.’”¹⁹

İlk dönem şiirleriyle ilgili olarak Orhan Veli Baudelaire’den sonraki nesilleri, özellikle de modern şairlerin kitaplarını okuduklarını söylerken, sürrealistleri de okuduklarını ve herkesin acaiplik telakki ettiği şiirleri o dönemde yazdıklarını ilave eder²⁰.

15 Eylül 1937’de *Varlık* dergisinde Orhan Veli ve Oktay Rifat ortak imzasıyla yayımlanan Ağaç şiirinde gerçeküstü bir olay anlatılır:

¹⁷ Hakan Sazyek, age., s. 33

¹⁸ Hakan Sazyek, age., s. 36

¹⁹ Asım Bezirci, age., s. 51.

²⁰ Asım Bezirci, age., s. 51.

Ağaca bir taş attım
 Düşmedi taşım.
 Düşmedi taşım.
 Taşımı ağaç yedi.
 Taşımı ağaç yedi.
 Taşımı isterim.

“Atılan taş yere düşmüyor, taş ağaç yiyor. Böylesi olaylara daha çok masallarda, düşlerde ya da gerçeküstücülerin şiirlerinde rastlanır. Ayrıca gerçeküstücüler de sık sık çocuk temini işlerler. Onların gözünde çocukluk, Andre Breton’un da dediği gibi ‘yasakların ve sınırların bulunmadığı’ özgür, katıksız bir dünyadır. Belki Orhan Veli’nin gerçeküstücülerden olduğu söylenemez, ama onlardan bazı etkiler aldığı söylenebilir.”²¹

Varlık dergisinin Ekim 1937 sayısında da Orhan Veli ve Oktay Rifat’ın ortaklaşa kaleme aldıkları “Surrealist Oyunlardan Diyalog” yayımlanır. Bu örnek Cemal Süreya’ya göre Garipçilerin çıkışlarında gerçeküstücü biraz da Dadacı esinlerle yüklü olduklarının bir göstergesidir²².

Garip şiirinin başlangıç yıllarında Fransız edebiyatından ve batıda gelişen sanat ve fikir akımlarından geniş ölçüde etkilendiği ifade edilen bir başka görüşe göre ise Garip üzerinde “Varoluşçuluk ve Gerçeküstücülüğün etkilerini, 1938’de Türkçe’ye Dünya Nimetleri adıyla çevrilen eseriyle Andre Gide’i ve fikirleri ve şiirinden sık sık söz edilen Andre Breton ve Paul Eluard’ı zikredebiliriz. Özellikle Andre Gide, *Dünya Nimetleri*’ndeki duyularla yaşama ve zevkçiliği telkin eden görüşleriyle devrin şairleri ve genç kuşaklar üzerinde etkili olmuştur.”²³

Kendilerinin gerçeküstücü şairler olarak nitelendirilmeleri konusunda Orhan Veli, birkaç defa sürrealist şairlerden bahsetmekle onlardan biri olunamayacağını ifade ederek “Surrealiste olmamız için bizim de onlar gibi yazmamız lazımdır. Halbuki bizim şiirlerimiz modern Avrupa şairlerinden hiçbirine benzemez. Biz Garp şairlerinden ziyade kendi halk sanatkarlarımızdan, onların şiirlerinden, onların edalarından istifade ediyoruz.” demektedir.

²¹ Asım Bezirci, age., s. 50.

²² Cemal Süreya, “Oktay Rifat’ın İlk Şiirleri”, age., s. 346.

²³ Ö.Faruk Huyugüzel, agm., s. 301-302.

dir²⁴. Bu savunmayı sık sık yapmalarına rağmen hiç kimseyi inandıramadıklarını da ilave eder Orhan Veli.

Batı edebiyat akımlarından etkilenme konusunda Oktay Rifat ise şu değerlendirmeyi yapmaktadır: “Fransa’daki edebiyat cereyanlarının olduğu gibi bize aktarılabilmesine inanmak çocukluk olur. İnsan kendi kendisinden başak bir insan olamayacağı gibi, toplum da kendi şartlarının dışına çıkamaz. Fransız edebiyatından yahut herhangi bir milletin edebiyatından bizim edebiyatımıza, ancak bu toprakta tutabilecek fidanlar getirilebilir.”²⁵

Sürrealistlerden etkilenme konusunda Oktay Rifat bir başka yerde ise “Gündelik hayatta bir olağanüstülük bulunduğunu ilkin onlar bize açıkça gösterdiler. Bizim ilk şiirlerimiz (Orhan Veli’nin, Melih Cevdet’in ve benim) biraz da bu anlayışın etkisindedir.” demektedir²⁶. Oktay Rifat’ın beğendiği Türk şairler arasında Ahmet Haşım, Necip Fazıl, Orhan Veli, Cahit Sıtkı, Metin Eloğlu, Nevzat Üstün, Nedret Gürcan ve Edip Cansever, yabancı şairlerden Baudelaire, Rimbaud, Mallarme, Supervielle, Eluard, Prevert, Poe, Valery, Keats, Rilke ve Homeros sayılabilir²⁷.

Garip hareketinin ilk yıllarında Andre Gide’in adı geçen eserinin genç şairler üzerindeki etkisini ise Tanpınar şöyle açıklamaktadır: “... yerli kültür bağları zayıflamış, değerler karşısında az çok şüpheli, içtimaî müeyyidelerin baskısından şu veya bu sebeple az çok kurtulmuş gençliğe bilhassa bu eserin, *Dünya Nimetleri*’nin (Andre Gide), dış dünyanın ve kendi ferdî hayatlarının kapısını açtığı, yaşama kelimesinin onlar için manasını değiştirdiği ve yanlış bir tefsirle biraz da kendi hayatlarına ve ilk göze çarpan realiteye hapsettiği muhakkaktır.”²⁸

Garip üçlüsünün Batı edebiyatını yakından takip ettiğini ifade eden Ahmet Kabaklı’ya göre birbirine zıt görünen edebiyat

²⁴ Orhan Veli, “Sapık Temayüller”, *Şairin İşi-Yazılar, Öyküler, Konuşmalar*, YKY, İstanbul 2001, s. 299.

²⁵ Orhan Veli, “Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday ile Sanat Üzerine Konuştuk”, age. S. 379.

²⁶ Tarık Özcan, age., s. 77.

²⁷ Tarık Özcan, age., s. 74-76.

²⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Türk Edebiyatında Cereyanlar”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 114.

ve fikir akımları bazen aynı sanatçıda karşımıza çıkabilir. “Mesela Garipçiler, bir yandan günlük yaşayışı ve dış âlemi hiç şairaneliğe kaçırmaksızın yazmak ilkelerini uygularken bir yandan da rüyaya, sayıklamaya, deliliğe, altısuura dayanan gerçeküstücü şiir ilkelerini nazarı olarak savunmuşlardır. (...) Batı’ya bağlı ve yeni şiir yapmak iddiasındaki bu şairlerin dünya şiirini çok yakından, sadece birkaç yıl geriden izledikleri söylenebilir.”²⁹

Garip hareketinin etkilendiği Batılı şairler konusunda Enis Batur ise farklı isimler üzerinde durmaktadır: “Garip hareketi, geniş hatlarıyla gerçeküstücülük öncesi (ve öncüsü) Fransız şiirinden hız alıyordu başlarda: Ünlü ‘Çirozname’ nin şairi Charles Cros ve çatal dilli Tristan Corbiere ilk belirgin çıkış noktalarıydı. Zamanla gerçeküstücülükle de tanıştı Orhan Veli; ama, bu sanatsal etkinliği tek boyutta algılamayı yeğledi; gerçeküstücülüğün ilğini oluşturan ve Rimbaud’dan, Lautreamont’tan, Apollinaire ve Jary’dan yola koyulan kesimin çok boyutlu (bilinçaltının serüvenleri, kendiliğinden yazı, usdışı ve usüstü, klasik yasaları ters yüz edilmiş imgecilik, doğaüstü ve ötesi gizilgüçler) girişiminin yerine gündelik yaşamın kaba incelikleri ve kabadayılıklarıyla iletişime giren bir kanadı, Prevert’i ve çevresini seçti.”³⁰

Garip hareketi üzerinde gerçeküstücülük ve varoluşçuluk etkisiyle ilgili olarak farklı yazarlar tarafından yukarıda belirtilenlere benzer düşünceler yer almaktadır³¹. Garip şairlerinin Batılı fikir ve sanat akımlarından etkilenmesi konusuyla ilgili olarak, Garip hareketi hakkında en kapsamlı çalışmayı yapan Hakan Sazyek Tanpınar, Kısakürek, Dıranas ve Haşim gibi Türk şairlerin yanı sıra Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Villon, Ronsard, Bizet, Hellnes gibi Fransız şairlerin Türk şiir geleneğinin yakın dönemlerinin de takip edilen sanatçıları olduklarını ve “üç şairin, şiirimize yeni bir

²⁹ Ahmet Kabaklı, **Türk Edebiyatı**, C. IV., Türk Edebiyatı Vakfı Yay., İstanbul 2002, s. 43.

³⁰ Ramazan Korkmaz-Tarık Özcan, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”, **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000**, (Editör: Ramazan Korkmaz), Grafiker Yayıncılık, Ankara 2004, s. 255.

³¹ Ramazan Korkmaz- Tarık Özcan, agm., s. 252-253; Hakan Sazyek, age., s. 34, 209-212, 215-221; Tarık Özcan, age., s. 78-79.

tarz getirmeden önce belirgin ama kısa bir etkilenme sürecinden geçtiklerini" ifade etmektedir.³²

Garip üçlüsünden Orhan Veli'nin ilk yeni şiirlerinde görülen bir başka etki ise Japon haykaylarıdır³³. Nurullah Ataç'ın "Biraz Fransız sürrealistlerinin yazılarını, biraz da Japon haykaylarını hatırlatan küçük parçalar"³⁴ olarak nitelendirdiği bu ilk şiirler için Memet Fuat, Japon haykaylarındaki şekil özelliklerine uymadan Orhan Veli'nin kendine göre yazdığını ifade eder ve Gemliğe Doğru şiirini buna örnek olarak gösterir. Orhan Veli *Varlık* dergisi için haykaylar çevirmiş ve Garip'in ilk baskısında yer alan "İstanbul İçin Hay-Kaylar"ı kaleme almıştır³⁵. Her şeyden söz eden haykayların şair üzerindeki etkileriyle ilgili olarak şöyle bir sonuca varır Memet Fuat: "Kanımca, Orhan Veli kısa yazmak, açık, aydınlık, yalın, duru, 'az sözle çok şey' anlatmak gibi özelliklerinin yanı sıra, dilin şiirine varmakta da 'haiku'lara çok şey borçlu'³⁶.

Sanat ve düşünce düzleminde şiirlerinin oluşması ve olgunlaşmasında Batılı fikir ve sanat akımlarıyla -özellikle Orhan Veli üzerinde- Japon haykayları yanında II.Dünya Savaşı yıllarında yaşanan sıkıntılar, olumsuzluklar, çevresine büyük bir duyarlılıkla bakan, o güne kadar görülmeyeni gören bu üç şairi de çok yakından etkilemiştir. Şiirlerinin oluşumunda, ortaya çıkmasında ve çok etkili olmasında bu savaşın etkileri yadsınamaz bir gerçektir. Sezai Karakoç, II.Dünya Savaşı ve Garip arasındaki bağlantıya şöyle dikkat çeker: "Sonra savaş geldi çattı... İnsanoğlu, dünya tarihinde eşi görülmemiş bu allak bullak oluşa maruz kaldı.

³² Hakan Sazyek, age., s. 34. Batılı edebî akımlarla Garip arasındaki bağlantı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Age., s. 209-222.

³³ Haykay: "Hoşa giden" anlamına gelen bu terim, kelime oyunları, aşk söylemleri ve günlük yaşamla ilgili yergiler yapabilmek için her türlü kuralın göz ardı edildiği bir şiir türünü tanımlar. (Ayrıntılı bilgi için bkz. **Thema Larousse** Tematik Ansiklopedi, Sanat ve Kültür:Dünya, Milliyet Yay., 1993-1994, s. 43) Ze Budizmi ile yakından ilgili olan Haiku (haykay), entelektüel olmaktan ziyade duygusaldır. Haiku Batı şiirinde özellikle imgesel şiirde büyük etkiye sahiptir. Ayrıntılı bilgi için bkz: **Encyclopedia International**, C. 8, Grolier Incorporated, Canada 1971, s. 260.

³⁴ Asım Bezirci, age., s. 45.

³⁵ Memet Fuat, **Orhan Veli**, Adam Yay., İstanbul 2000, s. 98-121.

³⁶ Memet Fuat, age., s. 114.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Bunun şiirimizdeki sonucu, Orhan Veli ve arkadaşlarının ekolüdür. Mutlak değerlerini inkâr ve reddeden, var oluşa açlığın açısından bakan, katı realizm ekolü. Savaş boyunca ve sonra da savaşın kalıntıları ortadan kalkıncaya kadar bu ekol, tam hükümrân oldu.”³⁷

Orhan Veli neslini inkârcı olarak nitelendiren Mehmet Kaplan’a göre ise “Bu neslin inkârcılığında, bir sürü değersiz insanın yüksek mevkilere geçmeleri ve refah içinde yüzmelerine karşılık, kendilerinin zaruretler içinde kıvrınmalarının da rolü vardır. İkinci Dünya Savaşı esnasında vurguncular şehirlerde keyif sürerlerken, Orhan Veli nesli kırlarda, bayırlarda askerliklerini yapıyorlar, ölümü ta kalplerinin içinde duyuyorlardı.”³⁸

Bu nesle dahil sanatçıların eserlerini de etkileyen özelliklerinden bir diğeri ise Tanzimat’tan beri sanatçılarımızın eski inançlarıyla Batı’dan gelen yeni düşünceler arasında sıkışıp kalmaları sonucunda gördüğümüz buhran ve dualizmin inançsızlık halini almış olmasıdır³⁹. Ercilasun, Orhan Veli neslinin eserlerini verdiği dönemle ilgili olarak CHP bürokrasisinin ve tek parti zihniyetinin yarattığı hürriyetsizlik havasının tesirinden de bahsedilebileceğini ifade etmektedir⁴⁰. II.Dünya Savaşı yıllarında, savaşa katılmadığı halde bütün olumsuzluklarını yaşayan Türk toplumunun en az zararlı bu olumsuzlukları atlatması için iktidar tarafından bazı uygulamalar yapılmış; ancak bu, kısa sürede özgürlüklerin kısıtlandığı bir ortamın doğmasına sebep olmuştur. Bu dönemde toplumcu dergiler kapatılmış ve şairler ya hapse atılmış, ya sürgüne gönderilmiş, ya kovuşturmayla uğramış ya da baskı altına alınmışlardır.⁴¹

Varlık dergisinde yayımlanan şiirleriyle dikkatleri çeken bu üç genç şair “ortak kitap öncesi dönemde, getirdikleri yeni tarzın uç örneklerini vermeye özen göstermişlerdir. Sanki, harekete

³⁷ Hakan Sazyek, age., s. 341.

³⁸ Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 2- Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Dergâh Yay., İstanbul 1984, s. 134.

³⁹ Bilge Ercilasun, *Orhan Veli Kanık (Hayatı, Sanatı ve Eserlerinden Seçmeler)*, MEB.Yay., İstanbul 1998, s. 27.

⁴⁰ Bilge Ercilasun, age., s. 30.

⁴¹ Asım Bezirci, age., s. 53.

ad olacak ‘garip’ nitelemesinin şiirlerine yakıştırılmasını ister gibidirler.”⁴²

Yazdıkları şiirler genellikle alaya alınır; ama bu üçlü durumdan hiç de şikayetçi değillerdir. Melih Cevdet şiir yazma işini başta nasıl şakaya aldıklarını ve eğlendiklerini “Biz üç arkadaş şiir yazarken nasıl şaka ediyorduk, bilemezsiniz... Dünyayı şakaya alıyorduk. Gerçekten devrimci bir şiir olduğunu sonradan anladım. Çünkü bu şiir alaydan çıkmıştı. Alay etmezseniz hiçbir şey çıkaramazsınız. Biz düpedüz alay ettik.” sözleriyle dile getirmektedir⁴³.

Edebiyat kamuoyunda daha çok olumsuz eleştirilerle karşılaşan bu ilk dönem şiirleri için Orhan Veli ise şu açıklamayı yapmaktadır:

“Yirmi yaşımızı dolduralı bir iki seneden fazla olmamıştı; beylik kalıplar, beylik oyunlar, beylik dünyalar içinde bunalmış kalmış olan şiire yeni imkanlar arayalım dedik. Şiire yeni dünyalar, yeni insanlar sokarak, yeni söyleyişler bularak şiirin sınırlarını biraz daha genişletmek istedik. İlk işimiz, bilinen sanatları bir tarafa bırakıp, şiiri bu sanatlar dışında şiir yapan özellikleri aramak oldu. (...) Üstelik biz de görmek istediğimiz şiirin ne olduğunu belirtmek için, birtakım softaların damarına basmaktan hoşlanıyorduk.”⁴⁴

Hareketin temsilcilerinin kendi ifadelerinden de anlaşılacağı üzere aldıkları olumsuz eleştiriler onları çok fazla etkilemez, gitmek istedikleri yoldan, yapmak istedikleri şiirden alıkoymaz.

Garip kitabının yayımlanmasından önce poetik belirginleşmesini hızlandırarak ilkelerini netleştiren genç şairler tarafından “gerek şiirlerle, gerekse yazı ve konuşmalarla hareketin, toplumcu estetiği benimseyişi, edebî geleneğin her türlü ögesinden uzak duruşu ve günlük dili şiire malzeme yapma isteği belirgin bir biçimde ortaya konmuştur. İlk evredeki aşırı ve aykırı örnekler sürdürülmekle birlikte bu örneklerin şiirsel düzeylerini yükseltme çabaları da gösterilmeye başlanır. Bu evre aynı zamanda onların

⁴² Hakan Sazyek, age., s. 37.

⁴³ Tarık Özcan, age., s. 342.

⁴⁴ Orhan Veli, “Genç Şairden Beklenen”, age., s. 195.

hareketi başlattıkları Ankara'da çıkan *Varlık*'ın yanı sıra *Gençlik*, *İnsan*, *Ses*, *Yenilik* gibi kimi İstanbul dergilerinde de görünmeye başladıkları bir süreçtir. (...) Garipçiler, adı geçen dergilerdeki yeni tarz şiirleriyle seslerini duyurmayı başarmışlar, hatta yarat-tıkları yankılarla, yol açtıkları tartışmalarla dönemin şiir günde-minde belli bir konuma gelmişlerdir."⁴⁵

Yaşadıkları dönem göz önüne alındığında "batılılaşma, halka yönelme ve bilimsel düşüncüyü kılavuz edinme"nin Garip hareketinin estetik ve epistemolojik alt yapısının temellerini oluş-turduğu bir gerçektir. Aynı zamanda bu süreçte tam anlamıyla bir geçmişe karşı olumsuz bakış söz konusudur⁴⁶. Ancak burada geç-mişle kastedilen sadece Divan edebiyatı değil, Garip hareketine kadar Türk şiir tarihinde yer almış bütün şiir hareketleri ve dö-nemleridir. Haşim'e karşıdırlar, hececilere karşıdırlar, toplumcu-gerçekçi Nazım Hikmet'e karşıdırlar. Orhan Veli "Şiir Türkiye'de doğuş halindedir. (...) Bugüne kadar hiçbir şekilde şiir yoktu." di-yecek kadar kendinden emin ve önceki dönemi bir anda silecek kadar eskiye karşı olumsuzdur⁴⁷. Ancak burada dikkat edilmesi gerek nokta, Orhan Veli'nin düşüncelerinin, eskiyi eleştirme konu-sundaki ilk görüşler olmamasıdır. Eski şiirin yıpratılmasında özel-likle aruz-hece tartışmaları büyük bir etki yapmıştır. Yetişen yeni kuşaklar eski şiirin çerçevesinden çıktıktan sonra "şiirin geniş ke-simlere, hayata, nesnel gerçekliğe ve dışarıda oluşan edebî hare-ketlerin çekim alanına yakınlaşması yolunda önemli adımlar at-mıştı. Gerçekleştirilen bu atılımlar, Garipçilerin şiiri yenileştirme çabalarında işlerini kolaylaştırmış ve onlara öncülük etmiştir."⁴⁸

Yeni şiir arayışlarının Garip öncesinden başladığını ifade eden bir başka görüş ise Behçet Necatigil'e aittir. Yazar, üç şairin "muhafazakâra deli dolu, delişmen, laubali gelen" şiirler yazmaya başladıkları yıllarda şiirde şekil ve muhteva geleneğinin yıkılmaya başladığını belirtirken yeni şiiri sadece Garipçilerin şahsında ara-manın yanlışlığı üzerinde de durur: "1937'den önce Ahmet Muhip, Cahit Sıtkı, Fazıl Hüsnü gibi halis şairler, yeni şiiri arıyorlardı, kısmen de bulmuşlardı. (...) Garip şairlerinin yaptığı iş, sessiz se-

⁴⁵ Hakan Sazyek, age., s. 41.

⁴⁶ Hakan Sayek, age., s. 347.

⁴⁷ Orhan Veli, "Şiir Ölüyor mu?", age., s. 339.

⁴⁸ Hakan Sazyek, age., s. 21.

dasız çalışıp taze örnekler verenlerin yanında aşırı bir hamleyle öne geçmek oldu.”⁴⁹

Yeni şairler üzerinde Nazım Hikmet’in de belirli bir etkisi olduğunu ifade eden Süreya’ya göre Türk şiiri 1940 yıllarında kendini yenileyerek biçim, mantık ve doğruları konusunda büyük bir değişim yaşadı ve bu yeniliğin, değişimin ortasında yetişen yeni şairler Nazım Hikmet’in anlatımından çok yararlandılar. Garip üçlüsünden Oktay Rifat ve Melih Cevdet’e bazı deyimleri kullanma sevgisinin Nazım Hikmet’ten geçtiği de söylenebilir⁵⁰.

Garip’in Ortaya Çıkışı

Orhan Veli, kendisinin ve arkadaşları Oktay Rifat ve Melih Cevdet’in yeni şiir anlayışına göre yazdıkları şiirlerden bir kitap hazırlama düşüncesindedir ve 1941 yılının Mayıs ayında bu düşüncesini gerçekleştirir. Kitabın adı, arkadaşı Cahit Yamaç’ın tavsiyesiyle *Garip* olur. Bu isim, şiir anlayışları ve şiirleri garipsenen bu üçlü için çok uygun düşer. Kitapta Melih Cevdet’in on altı, Oktay Rifat’ın yirmi bir ve Orhan Veli’nin yirmi dört şiiriyle Orhan Veli ve Oktay Rifat’ın ortaklaşa kaleme aldıkları iki şiir yer almaktadır. Önsöz yerinde ise Orhan Veli’nin şiir hakkındaki düşüncelerini açıkladığı ve daha önce farklı yerlerde yayımlanmış makalelerinden bir seçme yer almaktadır.

Edebiyat tarihimiz açısından bu önsöz büyük önem taşımaktadır. Her ne kadar üç şairin imzasıyla çıkmış olsa da önsözdeki düşünceler tamamen Orhan Veli’ye aittir ve onun şiir hakkındaki düşüncelerini, eleştirilerini çekinmeden, büyük bir açıklıkla dile getirdiği bir manifesto niteliğindedir. Melih Cevdet özellikle bu önsözdeki düşüncelerin bir kısmına katılmadığını, üçlü arasında bazı görüş farklılıkları olduğunu çeşitli vesilelerle işaret etmiştir. Ancak yine de üç arkadaş baştan beri devam ettirdikleri birliktelik görüntüsünü sürdürmüşlerdir.

Önsözdeki düşüncelerin kitabın içindeki şiirleri tam yansıtmadığı şeklinde farklı eleştiriler de yapılmıştır: “*Garip*’in ilk ba-

⁴⁹ Behçet Necatigil, *Düzyazılar 2 Konuşmalar Konferanslar*, Cem Yayınevi, İstanbul 1983, s. 577.

⁵⁰ Cemal Süreya, “Nazım Hikmet”, age., s. 47-48.

sımındaki şiirlerin, önsözdeki ilkelerle tam anlamıyla bağdaştığı, kaynaştığı söylenemez. Şairaneyi reddeden üç şair, dünyaya ya küçük çocuk duyarlığı, saflığı; ya da yetişkin fakat ancak kendi rahatına düşkün, sıradan, bön bir kimsenin basit tedirginlikleri içinde bakıyor, şaşırtmacalar yazıyorlardı.”⁵¹ Yine aynı metinde ifade edildiğine göre aslında şairaneliği kaldırma konusunda da başarılı olamamışlar, yazmanın sohbetten, yarenlikten farksızlaştığı bu şiir biçimiyle sadece şairaneyi değiştirmiş ve eskisinin yerine yumuşak bir ironi ve hüznle karışık bir şairanelik getirmişlerdir.

Etraflarına eleştirel ve alaycı bir gözle bakan Garip üçlüsü için “mühim olan kelimeler değil, kelimelerin arkasındaki gerçeklerdir. ‘Şairanelik’e savaş açmalarının sebeplerinden biri günlük hayatta, bilhassa siyasilerin ve gazetelerin, dili bir aldatma vasıtası olarak kullanmalarıdır.”⁵²

Eskiye ait olan her şeyin yıkılması prensibiyle yola çıkan ve şiirlerinde bu düşüncenin örneklerini vermeye gayret gösteren Garip üçlüsünden Orhan Veli eskiyi niçin yıkmak gerektiğini şöyle açıklar:

“Yapıyı temelinden değiştirmek lazımdır. Biz, senelerden beri zevkimize, seviyemize, irademize hükmetmiş; onları tayin etmiş, onlara şekil vermiş olan edebiyatların sıkıcı, bunaltıcı tesirinden kurtulabilmek için o edebiyatların bize öğretmiş olduğu her şeyi atmak mecburiyetindeyiz. O ruhu atmak, o seviyeyi kaybetmek, o zevki unutmak mecburiyetindeyiz. Sade güzel telakkimiz değil, bütün telakkilerimiz değişmeli. Yeni unsurlar, yeni malzemeler, yeni söyleyiş tarzları bulmalıyız.”⁵³

Sanat, toplum ve okur arasında kurduğu ilişkiyle sözlerine devam eden şaire göre sanat nasıl cemiyetin hayat şartlarına göre değişim göstermek zorundaysa değişiklik sebebi olan okur da yeni sanatı kabul etmek zorundadır.

⁵¹ “Garipçiler”, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. 3, Dergâh Yay., İstanbul 1979, s. 286.

⁵² Mehmet Kaplan, *age.*, s. 134.

⁵³ Orhan Veli, *agm.*, s. 339.

Garip Önsözü ve Genel Olarak Üzerinde Durulan Konular

Orhan Veli tarafından kaleme alınan ve Oktay Rifat ve Melih Cevdet tarafından da imzalanan bu önsözde şair, şiirin ne olması gerektiği üzerinde değil ne olmaması gerektiği üzerinde durur ve bu nedenle önsözü bir “Hayır Manifestosu” olarak değerlendirilmek yanlış olmayacaktır.

Orhan Veli ve arkadaşları için eski şiire ait tüm geleneklerin yıkılması gereklidir. Bu şiire ait en önemli özelliklerden biri ise vezin ve kafiye-dir. Orhan Veli önsözde bu konu üzerinde detaylı bir şekilde durur. Şaire göre kafiye önce ikinci satırın hatırlanması için kullanılmış, sonra güzellik unsuru olarak buna vezin eklenmiştir. Bu durumu iptidaî insan için önemli gören Orhan Veli’ye göre artık insan o zamandan beri pek çok gelişmeler kaydetmiştir ve eski insanı büyük bir hayrete düşüren veya heyecanlar uyandıran vezin ve kafiye-nin gelişmiş insan için bir önemi kalmamıştır. Âhenk konusuna da değinen şaire göre o, vezin ve kafiye-nin dışında, onlara rağmen mevcut bir şeydir ve âheng-in sadece vezin ve kafiye-yle sağlanacağına inanmak “safdillilik”tir. Şair, kafiye-yle şiir dili arasındaki bağlantıya da dikkat çeker ve kafiye yüzünden “şiir dilinin kendine has yapısı” diye dar bir görüşün ortaya çıktığını ifade ederek bu görüşü savunan kişilerin bazı şiirleri “konuşma diline benzemiş” diyerek reddettiklerini belirtir⁵⁴.

Vezin ve kafiye yanında Garip şairlerinin şiirden atmaya çalıştıkları eskiye ait özelliklerden bir diğeri ise edebî sanatlardır. Her şeyi gördüğü gibi anlatmak gayesinde olan Garipçiler için edebî sanatlardan biri olan teşbih, eşyayı olduğundan başka türlü görmek zorudur ve eşyayı başka türlü görmek zorudur asıl garip olan. Ancak bunu yapan şairin garip değil de “gördüğünü herkesin kullandığı kelimelerle anlatan adamı bugünün münevveri”nin garip kabul etmesi daha mantıksızdır⁵⁵.

Sanat alanında yapıcılık-yıkıcılık kavramları üzerinde de durur Orhan Veli. Ona göre büyük sanatkârın sınırı yoktur. Bir şeyin lüzumlu olduğu kadar lüzumsuzluğunun da bilinmesi gereklidir. “Lüzumu hissedenler kurucular, lüzumsuzluğu hissedenler

⁵⁴ Orhan Veli, “Garip”, age., s. 12.

⁵⁵ Orhan Veli, agm., s. 13.

yıkıcılarıdır." Şair için yıkıcılar, toplumların fikir hayatını devam ettirmek isteyen insanlardan daha değerlidirler, bunların başarılı ya da mükemmel olmaları da gerekli değildir. Ancak bu insanlar "ya bir yol gösterir, yahut bir yolun yanlış olduğunu söyler." Fedai olarak nitelendirilmesi gereken bu tür insanların takdirle, minnetle karşılanması da isteyen şairin bu sözlerinden yola çıkarak kendisini bir anlamda fedai olarak gördüğü sonucuna varabiliriz⁵⁶. Toplumunu etkileyen fikirlerin aynı şekilde devam etmesinin de şaire göre bir faydası yoktur. Yeri geldiğinde lüzumsuz olan fikirler atılabilir yerine yenileri getirilebilir. Orhan Veli'nin yıkıcılık-yapıcılık fikrine paralel olarak, Garip şiirini modernizm bağlamında değerlendiren Hakan Sazyek'in düşüncelerini de burada vermek konuyu daha açıkla mahiyette olacaktır. Yazar, Türk edebiyatında birbirini eleştirerek, yıpratarak ve takip ederek gelen sürecin üç tutumla gerçekleştiğini ifade eder:

"Birincisi, özgün bir biçim geliştirirken 'eski'nin olumlu yönlerinden bir seçme de yapan uzlaşmacı ve eklektik tutum; ikincisi, 'eski'den bütüncül kopuşu kapsayan, özgün bir çıkış göstermekle birlikte bu kopuşu bir çatışmaya dönüştürmeden, dolayısıyla yıkıcı bir zemine oturmadan uygulayan karşıt tutum; üçüncüsü ise yine edebî eser düzleminde görülen bütüncül kopuşu manifest bir aşırılığa vardırıarak çatışmayı açığa çıkaran yıkıcı tutum."⁵⁷

Bu tutumlardan birincisi için verilen örnek, Yahya Kemal, ikinci için verilen örnekler ise Ahmet Haşim, Servet-i Fünûn ve 2.Yeni'dir⁵⁸. Buradan çıkacak sonuca göreyse yıkıcı tutum için gösterilebilecek örnek Garip şiiridir.

Sanatın kendisini devamlı yenilemesiyle ilgili olarak üzerinde durulabilecek bir başka görüşe göreyse "sanat, mevcutla yetinmek, mevcudu tekrarlamak değil, yeniyi aramak, yapılmayışı yapmaktır."⁵⁹. Garip şiirinin yaptığı iş de tam anlamıyla budur: Yeniyi aramak, yapılmayışı yapmak.

⁵⁶ Orhan Veli, agm., s. 14-15.

⁵⁷ Hakan Sazyek, "Modernizm Bağlamında Garip Hareketine ve Şiirine Bir Bakış", *Hece Şiir Özel Sayısı*, nr. 53/54/55, Hece Yay., Ankara, 2001, s. 75.

⁵⁸ agm., s. 76.

⁵⁹ Behçet Necatigil, age., s. 576.

Orhan Veli'nin üzerinde durduğu konulardan biri de, genel olarak şiirin hizmet ettiği toplum kesimlerinin değişiklik arz etmesidir. Şiiri büyük ölçüde burjuvazinin malı olarak gören şaire göre, yüksek sanayi devrinin başlamasından önce de dinin ve feodal zümrenin kölesi durumunda olan şiirin karakteristik özelliği "müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş olmak"tan başka bir şey değildir. Müreffeh sınıfla, yaşamak için çalışmak zorunda olmayan kişileri işaret eden Orhan Veli, artık şiirin onlara değil, dünyada çok daha büyük bir grubu oluşturan, yaşamak için durmadan dışışmek zorunda olan sınıfa hizmet edeceğini ifade eder. Bu sınıfın ihtiyaçlarının dile getirilmesi ise eski edebiyat vasıtalarıyla mümkün olamayacağı için değişmek kaçınılmazdır⁶⁰. Gayri tabiiyetten kurtulabilmek, hakikate ulaşabilmek için "... senelerden beri zevkimize, irademize hükmetmiş, onları tayin etmiş, onlara şekil vermiş edebiyatların bize öğretmiş olduğu her şeyi atmak" gerektiğini söyler⁶¹.

Garip üçlünün eski şiir hakkındaki görüşleri ile ilgili olarak Cemal Süreya ise şunları söylemektedir: "Orhan Veli büyük atılımını yaparken şiirden değil, şiir olmayandan çıkıyordu. Amacı, sanki, yeni bir tür şiir yazmak değil, eski şiiri yıkmak, onu itibarsızlaştırmaktı... Bu bakımdan eski şiirde ne varsa Orhan Veli ve arkadaşlarının şiirinde o yoktu. Bir çeşit, eski şiirin tersi yazılmaktaydı."⁶²

Önsözde dikkati çeken bir başka düşünce ise, Garip üçlünün özellikle de Orhan Veli'nin ortadan kaldırmaya çalıştığı şairanelik üzerinedir. Eskiye ait olan her şeyi yıkmak gerektiğine inanan şair için her şeyden evvel şairanenin aleyhinde bulunmak gereklidir⁶³. "Şiiri eski şiirin şairane modalarından kurtararak tabileştirmek ve basitleştirmek, bunun için de bilinçaltına açılmak ve ondaki saflığı, çocuksuluğu, tabiiliği yakalamak gerekir."⁶⁴

Eski şiiri yıpratmak hatta yıkmak niyetinde olan Garip şairlerinden Orhan Veli'nin bu konuda yazmış olduğu makalelerde

⁶⁰ Orhan Veli, agm., s. 13.

⁶¹ Orhan Veli, agm., s. 14.

⁶² Cemal Süreya, "Düşüncenin Giysisi", age., s. 171.

⁶³ Cemal Süreya, agm., s. 22.

⁶⁴ Ö.Faruk Huyugüzel, agm., s. 301.

birbirine zıt görüşlere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Önceki tarihli yazılarında Divan şiirindeki eksikliklerden, kusurlardan bahse-derken⁶⁵ Bahadır Dülger'in yaptığı bir ankette, Divan şiirini sevdiğini söyler ve şöyle devam eder:

"Divan şiirinden sonra bugüne kadar da Türkiye'de şiir yazılmadığını zannediyorum. Fakat bugün şiirimizde bir kıvılcık var. Bu kıvılcık en ziyade Divan edebiyatının tesirinden geliyor. Yani bugünkü şairler Divan edebiyatını aynen taklit ediyorlar demek istemiyorum. Fakat bugün şekil endişesi diye bir şey duyuyorsak, dilin mükemmelleşmesi lazımdır diye bir kaygımız varsa, bu endişeye, bu kaygıya Divan şiirini okuduktan sonra geliyoruz. Divan şiirinin sanatlarını biliyoruz, fakat bugünkü şiirin sanatlarını bilmiyoruz. Onların neler olduğunu öğrenirsek, bugünkü şiirimizle Divan şiiri arasındaki yakınlığın nereden geldiği daha iyi meydana çıkacak. Eski Türk cemiyeti dilini, büyük bir dil yaparak Avrupalılara öğretebilseydi Divan şiiri dünyanın büyük şiirlerinden biri olurdu."⁶⁶

Garip Sonrası

Garip kitabının yayımlandığı yıllar, II.Dünya Savaşı'nın tüm şiddetiyle devam ettiği yıllardır ve daha önce askerliklerini yapmış olmalarına rağmen, savaş riskine karşı tüm gençler gibi Garip üçlüsü de tekrar askere alınmıştır. Bu, Garip için kısır bir dönemdir. Gerek şiir gerekse makale alanında çok az sayıda örnek vermişlerdir. Ancak her an ölümün sıcak nefesini enselerinde hissedilen bu genç şairler için şüphe ve ölüm korkusu gibi boşluk duygusunun da uzun müddet dayanılması güç 'menfi' sayılabilecek bir his olduğunu belirten Mehmet Kaplan, bu olumsuzluk içinde yine de "İnsanın ve kâinatın temel gerçeklerini çıplak olarak" görmelerini sağlayacak müsbet bir taraf olduğunu söyler⁶⁷. Askerliklerini tamamlayıp yayın dünyasına tekrar döndüklerinde ise hepsinin kendi yolunda ilerlediği görülmektedir. Garip üçlüsünün

⁶⁵ Orhan Veli, "Halk Sanatkarının Kültürü", age., s. 27; "Orhan Veli Cevap Veriyor", age., s. 146; "Necati'ye Mektup", age., s. 205.

⁶⁶ Orhan Veli, "Orhan Veli Konuşuyor", age., s. 363.

⁶⁷ Mehmet Kaplan, age., s. 135.

yollarının ayrılmaya başladığı bu dönemle ilgili olarak Cemal Süreya şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

“Garip şiiri, ... zaferini kazandıktan kısa bir süre sonra bölünmeye, dağılmaya, daha doğrusu başka olanaklara akmaya başlamıştır; Orhan Veli’nin tavrını kararsızlıkla karşılayan genç şairler ayrı arayışlara yönelmek eğilimindedirler; Garip’le kesikliğe uğramış bulunan aktif realizmi geliştirmeye çalışan genç şairler yeniden ortada boy göstermeye; İkinci Dünya Savaşı sonunda faşist cephenin çökmesi üzerine yeni girişimler içinde bulunmaya başlamışlardır.”⁶⁸

Şiirlerini hep bir arada yayımlamaya özen gösteren Garipçiler 1945-1949 yılları arasında eserlerini yazma ve yayımlama konusunda farklı davranırlar⁶⁹. Orhan Veli 1945’te önce *Vazgeçemediğim* adlı şiir kitabını daha sonra da Garip’in ikinci baskısını yayımlar. Bu baskıda sadece kendi şiirleri yer alır ve daha önceki baskıda yer alan düşüncelere yapılan bazı eklemelerle kaleme alınan “Garip İçin” başlıklı önsöz dikkati çeker. Burada Orhan Veli, beraber yola çıktıkları Oktay Rifat ve Melih Cevdet’e olan kırılganlığını sitemli bir dille ifade eder: “Güçlülere, bir başına da olsa, karşı koyan insan kuvvetli insan olmalı. Ben bunu yalnız kalıp da ümitsizlik içinde olduğumu hissettiğim anlarda daha iyi anladım. Bununla beraber, senelerden beri, o kadar çok zamanlar yalnız kaldım ki bu hale adeta alışır, hatta –kuvvetli olmanın gururunu duyabilmek için- zaman zaman yalnızlığı arar oldum.”⁷⁰ Bu düşüncelerden yola çıkarak Orhan Veli’nin kendisini “garip” hissettiğini düşünmek yanlış olmayacaktır.

Oktay Rifat da aynı yıl ilk olarak, Garip öncesi şiirlerinden de örnekler aldığı *Yaşayıp Ölmek Aşk ve Âvârelik Üstüne Şiirler*’i, daha sonra da “Türk halk şiirinin biçim ve söyleyiş özelliklerini taşıyan yedi şiirden” oluşan *Güzelleme*’yi yayımlar⁷¹.

⁶⁸ Cemal Süreya, agm., s. 172-173.

⁶⁹ Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, s. 43.

⁷⁰ Orhan Veli, “Garip İçin”, age., s. 34.

⁷¹ Hakan Sazyek, “Modernizm Bağlamında Garip Hareketine ve Şiirine Bir Bakış”, age., s. 82.

Melih Cevdet ise Garip çizgisini devam ettirdiği ve Orhan Veli gibi bu dönem öncesi şairlerinden örnek almadığı *Rahatı Kaçan Ağaç*'ı 1946'da yayımlar.

Birbirlerinden kopuş gibi görülen bu dönemde kendi poetik düşüncelerini açıklayan şairler, "gelenek karşıtlığını kendi içinde" sorgulayan dönemi özeleştirir yaparak geçirmişlerdir. "... özellikle ilk evredeki yıkıcı çıkışlar, yerini geleneğe ve teknik öğelere daha hoşgörülü bir bakışa ve özdeğerlendirmeye bırakmıştır."⁷²

Orhan Veli yayın faaliyetine yoğun olarak devam eder ve 1946'da *Destan Gibi*, 1947'de *Yenisi* ve 1949'da *Karşı* isimli kitaplarını yayımlar.

CHP ile Demokrat Parti arasında geçen ve günümüzde dahi hala sonuçları tartışılan çok partili sisteme geçişin göstergesi olan 1946 seçimlerinden sonra ülkede yaşanan olaylar halkın yanı sıra bütün aydınları ve sanatçıları da yakından etkilemiştir. Yeni seçim sonrasında iktidar partisinde değişiklik olmaz; CHP yine iktidardadır; ancak seçimler sonrasında önceki hükümetten farklı bir yönetim devri başlar. Özellikle aydınlara verdiği önemle dikkati çeken, çeviri faaliyetleriyle Türkçe'ye pek çok değerli eser kazandıran Millî Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel'in görevden alınması ve yerine Reşat Şemsettin Sirer'in atanması "bu kesimi derinden etkiler."⁷³ Aydınların büyük kısmı görevlerinden istifa ederken kalanlar pasif görevlere kaydırılır. Aralarında Sabahattin Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin Dino, Arif Dino, Erol Güneş, Cahit Sıtkı Tarancı, Necati Cumalı ve Garip üçlüsünün de bulunduğu sanatçılar sık sık bir araya gelerek edebiyatın yanı sıra ülkenin içinde bulunduğu gerilimli dönemi de tartışmaktadırlar. Bu sohbetler sırasında "sanatçı ve aydın grubunun söz konusu alanlardaki düşüncelerini yansıtmaya aracı olarak" *Yaprak* dergisinin yayımlanmasına karar verilir⁷⁴. Mahmut Dikerdem'in finansal desteğiyle 1 Ocak 1949'da derginin ilk sayısı çıkar ve aralıksız on iki sayı devam eder. Yolları bir derecede ayrılmış olan Garip üç-

⁷² Hakan Sazyek, agm., s. 83.

⁷³ Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, s. 46.

⁷⁴ Hakan Sazyek, "Modernizm Bağlamında Garip Hareketine ve Şiirine Bir Bakış", age., s. 84.

lüsü bu yeni dergide temel durumundadır. İlk sayıdan sonraysa yükün büyük kısmı Orhan Veli'nin üstündedir. "Bir başka deyişle, dergi kısa sürede Garip hareketinin gecikmiş yayın organı kimliğine bürünür. Dergiye katkı konusunda Orhan Veli Kanık'ın arkadaşlarından ayrı bir yeri vardır. O, salt ürün vermekle kalmaz, *Yaprak*'ı adeta tek başına çıkaran kişi özelliğini de kazanır."⁷⁵ Bu dergi bir anlamda Orhan Veli'nin yaşama gayesi olmuştur.

Garip hareketinin son dönemi olarak nitelendirilebilecek bu çalışma aynı zamanda hareketin ilk devresinde dikkat çeken birlikteliği ve başlangıcından beri ilkeleri arasında yer alan gerçekçi sanat anlayışını iyice belirginleştirmiştir. "Önceki evrelerde söz konusu anlayış, toplum içindeki bireyi ön plana çıkararak esere yansıtan Garip üçlüsü, bu evrede toplumu önceleyerek sanat görüşünü kendi içinde dönüştürmüş, eleştirel bir bakış açısıyla ve anlatım tutumuyla sergilemeye başlamıştır. (...) Bu tür çalışmalarının dil, toplum, siyaset gibi değişik alanlara yayılması, Garipçilerin ve özellikle Orhan Veli Kanık'ın, hareketin son evresinde sanatçılığın yanı sıra aydın olma özelliğini de kazandığını ve bu yeni kazanımı yansıtmaya başladığı ortaya koymuştur."⁷⁶

Yaprak dergisinin 15 Haziran 1950'de kapanmasından kısa bir süre sonra Orhan Veli bir kaza sonunda hayatını kaybeder. Onun ölümünün ardından Oktay Rifat ve Melih Cevdet genel çizgilerini bir süre daha devam ettirdikten sonra 1952'den itibaren kendi şiir çizgilerini oluşturarak bu yolda hareket etmişlerdir. "Böylece, üç arkadaşın 1937 yazında başlattıkları Garip hareketi, Türk şiirinin gidiş yönünü değiştiren, ona yeni imkânlar kazandıran on üç yıllık verimin ardından, başlıca savunucusunu yitirdiği 1950 yılının sonlarında gündemden çekilmeye başlar."⁷⁷

Garip ve Garip Hareketine Yöneltilen Eleştiriler

Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'ten oluşan Garip üçlüsü, ilk şiirlerini yayımlamaya başladıkları andan itibaren Türk şiirinde yeni bir dönemin habercisi olduklarını ilan etmişlerdi. Bir

⁷⁵ Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, s. 47.

⁷⁶ Hakan Sazyek, *age.*, s. 48.

⁷⁷ Hakan Sazyek, *agy.*

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

anlamda eski şiirin tamamen yıkılmasını hedefleyen bu örnekler olumlu ve olumsuz pek çok eleştiri almakta gecikmedi.

Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in Garip öncesi yazdıkları şiirler genellikle yadırganır ve garipsenir. Bu dönemde genç şairlerin şiirinden ilk bahseden, hareketin sonuna kadar savunucusu durumunda bulunacak olan Nurullah Ataç'tır ve ilk yazısında bu örnekleri bir devrim değil, şiirde bir çeşitlilik olarak değerlendirir. Çünkü Türk şiirinden aruz ve hece vezinlerinin tamamen kaldırılamayacağını düşünmektedir; ancak kısa bir süre sonra bu düşüncesinden vazgeçer. Garip şiirini tanıtmayı amaçlayan Nurullah Ataç'ın bu yazısından sonra yayımlanan ikinci yazı Orhan Seyfi Orhon'a aittir ve alaycı bir ifadeyle kaleme alınmıştır⁷⁸. Bu yazıyı takip eden daha pek çok yazıda Garip hareketi çoğunlukla yerilir, kısmen övülür. Ancak *Garip* kitabı yayımlandığında çok fazla yankı yaratmaz⁷⁹.

Edebiyat sayfalarında ilk görüldüğü andan itibaren en çok tepkiyi çeken şiir hiç kuşkusuz "Kitabe-i Seng-i Mezar"dır. Bu şiir için Nurettin Artam, Orhan Seyfi Orhon aleyhte, Nurullah Ataç ve Şevket Rado için lehte görüşler öne sürerler ve 1939 yılında bir tartışmaya dönüşür⁸⁰. Bu şiirle ilgili en sert eleştiriye Yusuf Ziya Ortaç yapar ve bu şiire karşı Akbaba dergisinde gençliği kışkırtıcı bir yazı kaleme alır: "Vezin gitti, kafiye gitti, mana gitti... Türk şiirinin berceste mısraı diye (Yazık Oldu Süleyman Efendiye!) rezaletini alkışladılar... Göğüslerinde cehennemler yanan sanat cücelerinin kınalar yakıp, ziller takıp şıkır şıkır oynadıklarını gördük! Sanatın darülacezesiyle tımarhanesi el ele verdi, birkaç mecmuanın sahifesinde saltanat kurdular! (...) Ey Türk gençliği !... Sizi bu hayasızlığın suratına tükürmeye davet ediyorum!"⁸¹

Ancak Yusuf Ziya Ortaç'ın bu kışkırtıcı yazısı özellikle gençler üzerinde aksi bir tesir yapar ve Orhan Veli kısa zamanda meşhur olur.

⁷⁸ Orhan Veli'nin Garip öncesi döneme ait şiirlerinin yankıları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Hakan Sazyek, age., s. 248-256.

⁷⁹ Bu konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Hakan Sazyek, age., s. 259-263.

⁸⁰ "Kitabe-i Seng-i Mezar" üzerine yapılan tartışmalar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Hakan Sazyek, age., s. 250-255.

⁸¹ Asım Bezirci, age., s. 62

“Yazık Oldu Süleyman Efendi’ye” mısraı o kadar çok konuşulur ki, bu şiirle ilgili Şevket Rado’nun kendisinden bir açıklama istemesi üzerine Orhan Veli “Bu hususta benim bile aklımı karıştırdılar. Gel vazgeç bu sevdadan da sana sadece bir resmimi göndermekle yetineyim.” diyerek bu konunun daha fazla uzatılmasının gereksizliğini vurgulamış olur.⁸²

Behçet Necatigil, *Varlık* mecmuasında görülen ilk şiirleriyle ilgili olarak “1937-1938 yıllarında *Varlık* mecmuasında Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet (...) muhafazakârlara deli dolu, delişmen, laubâli gelen şiirler yazmaya başladılar” derken şiirde şekil ve muhteva geleneğinin bu sıralarda yıkılmaya başladığını belirtir⁸³.

Yazarın olumlu olarak gördüğü bu eski şiirin yıkımı çabalarını Ahmet Kabaklı aynı perspektifte değerlendirmez: “... yeni şiir de, Cumhuriyetin ilk yıllarında hemen her şeyde yapıldığı gibi şuurlu ya da şuursuz olarak yıkma ve yeniden kurma çabası göstermiştir. Zaten o güne kadarki şiirimizin inkârı ile başlamıştır. Bu inkâr araştırmasız ve tartışmasız yapmıştır. Belki hiçbir edebiyatta görülmeyen bir aşırılıkla hareket etmiştir. İnkâr edilen şey biçimi ve özüyle, 900 yıllık Türk şiiridir.”⁸⁴

Yeni şiirin, şiirimizde o güne kadar görülmeyen özelliklere ve yeniliklere sahip olmasını olumlu gören; ama aynı zamanda bunun millet olma bilincini kaybettirecek bir durum olduğunu da izah etmeye çalışan benzer bir başka görüşe göre ise “Bu yeniler gerek fikirleri, gerek bilgileri, gerek yeni bir dünya görüşleri ve nihayet, içinde kavruldukları buhranlı bir hayat devresinin tecrübeleriyle serpilişleri bakımından ne kadar dikkati çekmekte iseler, bütün bu söylenecek sözlerini rindâne bir mizahçılığın ve nükteli bir söyleyişin yeni çeşnişiyle birleştirmeleri bakımından da o derece ehemmiyetlidirler. Ancak bilerek veya bilmeyerek yabancı maksatlara da alet olmak istidadındaki bu yeni söyleyiş, Türk cemiyetinin yeniden oluşu ve geleceği bakımından bazı zararlı taraflara sahiptir. Bu söyleyişin mazideki şiir terennümlerinin her

⁸² Şevket Rado’ya *Mektuplar*, (Haz: Emin Nedret İşli), YKY, İstanbul 2002, s. 57.

⁸³ Behçet Necatigil, agm., s. 577.

⁸⁴ Ahmet Kabaklı, age., s. 36.

çeşit kıymetlerine dirsek dayaması, ne vezin, ne kafiye, ne şekil, ne dil, ne de millî zevk geleneklerine bağlı olmayı adeta arzu etmeyişi, bakımdan zararlıdır ki; bugün yeryüzünde milletleri millî imanlarından ve millî asalet, iftihar ve tarih kayıtlarından uzaklaştırmak isteyen gizli maksatlar vardır. Bu maksatların gizli sahipleri, bir milleti içinden yıkmak için, onun eski değerleriyle arasını açmak, ona eski ve tarihî değerlerini unutturmak isterler. Bir milletin dilini ve bu dilin asırlar boyu terennüm ettiği klasik söyleyişlerini, hele bu söyleyişleri yaratan ve yaşatan millî zevkini sarsmaya veya yıkmaya muvaffak oldunuz mu, ortada, tam bir millet değil; belki birbirleriyle lisan ve edebiyat vasıtasıyla anlaşmak ve sevişmek imkanlarını kaybeden, bilhassa geçmişteki sanat değerleriyle iftihar edemeyen bir topluluk kalır. Böyle bir topluluğa ise yeni, hatta en yabancı imanları kabul ettirmek, eskisi kadar güç değildir.”⁸⁵

Yıkmaya çalıştıkları bu şekil ve muhteva geleneğinin kaynağı olan eski edebiyatı hepsi iyi bilmekte ve “Osmanlıca üstüne kesin izlenimler” taşımaktadırlar⁸⁶. Özellikle Orhan Veli’nin eski edebiyata karşı –en azından belli bir döneme kadar- büyük tepkisi vardır. Ancak onun eski şiire karşı ve onu devamlı alaya alan şiirler yazması, şiirinin temelinin eski şiir olduğu gerçeğini de beraberinde getirmektedir. “Orhan Veli şiirlerinde, şenlikli ve alçakgönüllü bir günlük yazarı niteliğinde iken, girdiği serüvende en çok korktuğu şeye, eski şiire takılıp kaldı; eski şiirin geleneğinden negatif parodiler çıkarmaya çalıştı.”⁸⁷ Tam anlamıyla eski olan her şeye karşı bir “hayır manifestosu” niteliği taşıyan Garip üçlüsünün şiirlerinde “Mısra yok, ölçü yok, müzik yok, imge yok, güzel yok, kafiye yok, metafizik yok, dram yok ve bunlar eski şiirde var diye yok.”⁸⁸

Garip kitabı yayımlandığında, özellikle önsözde yer alan görüşler hem sağ hem sol ideolojiye dahil kişiler tarafından büyük tepkiyle karşılanmıştır. Özellikle gelenekçi ve milliyetçi çevreler tarafından bu tepkinin dozu daha fazladır. Toplumcu eğilimli ki-

⁸⁵ Nihad Sami Banarlı, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, C. 2, Millî Eğitim Yayınevi, İstanbul 1997, s. 1258.

⁸⁶ Cemal Süreya, “İmgenin Kökleri”, age., s. 319.

⁸⁷ Cemal Süreya, “Orhan Veli’nin Yanlışı”, age., s. 116.

⁸⁸ Cemal Süreya, agm., s. 115.

şilerse geri planda bu şiirin halka açılması çabasını desteklerken bunu açık açık yapmaktan çekinmişlerdir⁸⁹.

Garip hareketine yöneltilen eleştirilere yeri geldiğinde cevap verme gereği duyan Orhan Veli bir yazısında genel olarak sanat tarihi üzerinde bir değerlendirme yaparak; tarih silsilesi içinde sanatkârların durumunu kısaca şöyle ifade eder: Önce sanatkârlar vardır, sonrasında sanatkârların eserlerini anlayan ve anladıklarını başkalarına anlatanlar gelir, iki nesil sonraysa sadece kendisine anlatılanı kabul eden, yeniliklere kapalı insanlar gelir. Bunlar alışılmışı baş tacı edip yeniliklerle mücadele edenlerdir⁹⁰. Kendilerine karşı olanlar burada sözü edilen yeniliklere kapalı insanlardır.

Divan edebiyatındaki mücerretliği şiirin bir fazileti olarak gören Mehmet Kaplan son şiirler olarak kastettiği yeni şiirlerde fazla bir samimiyet temayülü gördüğünü belirtir. “Çoğu, hatıra defterinden veya bir mektuptan koparılmış satırlara benziyor. Bu şiir, hayatla kendi arasında, mutlak bırakması lazım gelen mesafeyi unutuyor. (...) O, bizzat hayat olmak istiyor. Fakat bizzat hayat alelâledir. Yalnız sanat eseri güzeldir ve bize hayatı sevdiren odur.” Sözleriyle, yeni şiirdeki samimiyet temayülünün aslında basitlik gibi olumsuz bir özelliği de getirdiğini ifade etmektedir⁹¹.

Dönemin Türk şiirini değerlendirdiği bir yazısında Tanpınar, önceleri sanatın ciddi, sanatkarâne bir tavır aldığını, kilise veya cami etrafında doğan sanatın oradan saraya, münevverlere ve nihayet halka geçtiğini belirtirken bugünkü vaziyetin “şiirsiz şiir, edebiyatsız edebiyat, musıkisiz müzik” yapma yolunda olduğundan şikâyetçidir. Henry Miller, Virginia Woolf, Faulkner, Aldoux Huxley, Kafka gibi sanatçılarıyla Avrupa kültürünün kendini muhafaza etmesine karşılık bizim edebiyatımızda “işin şaka tarafında” olan Orhan Veli vardır. Orhan Veli nesline ait şiirin eksikliklerinden biri sanatın filozofisinin yapılamayışdır. Bunun sebebi de bizde felsefî buhran olmayışdır⁹².

⁸⁹ Ahmet Oktay, age., s. 877.

⁹⁰ Orhan Veli, “Kim Suçlu”, age., s. 32.

⁹¹ Mehmet Kaplan, “Şiir ve Tecrid”, *Çığır*, nr.101, Ankara Nisan 1941, s. 98.

⁹² Ahmet Hamdi Tanpınar, “Bugünkü Edebiyat”, *Edebiyat Dersleri*, YKY, İstanbul 2002, s. 214-215.

Tanpınar'ın şiirsiz şiir, edebiyatsız edebiyat diyerek eleştirdiği bu dönemi Mehmet Kaplan Orhan Veli ve arkadaşlarının Türk şiirinde yapmış oldukları en büyük inkılâp olarak nitelendirir. Çünkü şiirsiz şiir, edebiyatsız edebiyat vasıtasıyla onlar kendi deyimleriyle şairaneliği tasfiye etmişler, "mutlak samimiyet, sadelik ve gerçeğe bağlılık" yolunda ilerlemişlerdir⁹³.

Orhan Veli'yi, yukarıdaki cümlelerde sanatı ciddiye almamakla suçlayan Tanpınar, bir başka yazısında ise şairin asıl şiire varma serüvenini anlatır:

"O, edebiyatın ve şiirin diliyle ve gayeleriyle değişmesini istiyordu. Ve bunun için etrafında döneceği insanı arıyordu. Süleyman Efendi bu arayışın ilk merhalesi oldu ve şiirden şiire onun çehresi değişti. Yalnızlığında mahpus insanın yerine bütün kibar modalardan gafili, her türlü erişme hırsından mahrum, kendi hayatını, başka türlüşünü tasavvur edemeyecek kadar ciddiyetle kabul eden ve daha ziyade İstanbul külhanbeyi ile Anadolu efendisinin arasında bir halk çocuğuna benzeyen bir insan aldı... Şair ilk denemelerinde bir nevi muhakeme ile dıştan bir şey gibi kabul ettiği bu tipi yavaş yavaş içten de benimseyecek, ona temessül edecektir. (...) Filhakika onda daima murâhik bir taraf vardı. Bununla beraber Orhan Veli sadece bu şiirlerle kalmamış, İstanbul'u Dinliyorum gibi manzumelerinde ve daha doğrudan doğruya konuştuğu birkaç şiirde içten gelen türküyü hiçbir muakelenin bozmadığı asıl şiire varabilmiştir."⁹⁴

Hikmet Dizdaroğlu'na göre yeni şiirin bazı aksayan yönleri vardır. Bunlardan ilki genç şairlerin özgürlüklerini kısıtlayan uyak ve ölçüye karşı, bunları şiirden tamamen atma çabalarıdır. Bu, bir yere kadar doğrudur; ama içinde Yunus'tan Yahya Kemal'e kadar ölçünün ve uyağın bozmadığı şiir örnekleri veren ustalar vardır. İkinci bir özellik her şeyin konu olabildiği bu şiirde devamlı olmaya fazla yer verilmektedir ve bunun ne kadar doğru olduğu tartışılır bir durumdur. Son aksayan taraf ise genç şairlerin şiir dili konusunda titiz davranmamalarıdır. "Şiire girecek sözcükler seçilmedikçe ya da bu sözcükler şiirde özel bir atmosfer yaratacak

⁹³ Mehmet Kaplan, agm., s. 132.

⁹⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Türk Edebiyatında Cereyanlar", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 116.

şekilde kullanılmadıkça, şiir, dilin 'özünü, kokusunu, lezzetini ve musıkisini' asla duyurmayacaktır."⁹⁵

Yeni şiirde aksayan taraflarla ilgili olarak bir başka eleştiri ise Mehmet Kaplan'a aittir. Ona göre genç şairler şiirde kendilerine ait bir güzellik yaratmışlardır. Fakat bu güzelliğin sınırına da varılmıştır. Ses ve şekle hiçbir şekilde önem vermeyen bu gençlerin bir süre sonra kendilerini tekrar edeceğini de belirten Kaplan'a göre bu olumsuz durum şiirde ses ve şeklin önemini kavratmak gibi olumsuz bir sonuca da ulaşabilir⁹⁶.

Eskiye ait tüm geleneği yıkma düşüncesinde ve çabasında olan Orhan Veli ve arkadaşlarının sadece sanat alanında değil toplum alanında da gelenekle bağlarını enikonu koparma eğiliminde olduklarını ifade eden Asım Bezirci bu kopukluk nedeniyle şiirlerinde tarih ve ideolojiye, toplumun değerlerine, inançlarına, kuruluşlarına ilişkin parçaların yok denecek kadar az olduğunu vurgulayarak bu konudaki düşüncelerini şöyle bağlar: "Garipçiler yaşadıkları toplumu sevmiyorlar, fakat ne onu değiştirmenin yolunu biliyorlar, ne de arıyorlardı."⁹⁷

Sadece eski sanatın geleneklerinden değil halktan da kopuk oldukları şeklindeki bu düşüncelerin tamamen zıttı görüşte olan Hakan Sazyek'e göre Garip üçlüsü hareketin ilk evresinden itibaren toplumun özellikle orta ve alt katmanlarını önemsemiş ve bunu zaman geçtikçe ilerletmiştir. Başlangıçta toplumu ve dertlerini işaret eden, sorunlarını dile getiren şairler daha sonra toplumun savunuculuğunu üstlenmişlerdir⁹⁸.

Garip hareketinin toplumdan kopuk olmadığını işaret eden bir başka görüşe göre ise yeni şairler hayatla beslendiklerini bazen açıkça ilan eden bazen de bunu gizleyerek fikrin, hayalin, hakikatin her cephesine nüfuz eden çok cepheli bir oluş içindedirler. "Bu şiirin belki zamanla değişebilecek, eskiyebilecek şekli yanında değişmeyecek, takdire değer bir tarafı var: O da insan ve

⁹⁵ Hüseyin Özçelebi, age., s. 82-83.

⁹⁶ Hüseyin Özçelebi, age., s. 100.

⁹⁷ Asım Bezirci, age., s. 72.

⁹⁸ Hakan Sazyek, age., s. 347.

hayatla bütün muhabbetini kullanarak meşgul olması, form içine gerçek bir muhteva koymasındır.”⁹⁹

Garip hareketinin şiiri bütün söz sanatlarından kurtararak ölçü, kafiye ve diğer nazım şekillerini bir tarafa bırakarak serbest anlayışla eser vermelerini “popülizm” olarak nitelendiren Öztürk Emiroğlu bu popülizmin sebebi olarak da İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında oluşan buhran ortamını göstermektedir. Savaş sonrasında her şeyden bıkmış, zavallı, bitkin bir insan tipi söz konusudur ve bu yeni insan tipi de kendini “Kitabe-i Seng-i Mezar” gibi şiirlerde gösterecektir¹⁰⁰. Ahmet Kabaklı ise şiire konu olan bu insanları “silik, kimsesiz ve refahsız kişiler” olarak yorumlamaktadır¹⁰¹.

Baştan itibaren Garip hareketinin sözcüsü durumunda olan Orhan Veli ise kendisi de halktan olan bugünkü Türk şairinin halkı halka anlatmak gibi bir meselesi olduğunu ve bütün dünya şairleri gibi çoğunluğu oluşturan halkın refahının şairin de refahı anlamına geldiğini söyleyerek halktan kopuk olmadıklarını kesin bir dille ifade etmektedir¹⁰². Halk içinde yaşayan bir insan ferdi olamayacağı gibi onun en hususi, en kendine ait hali bile dünyadan ve cemiyetten gelir¹⁰³.

Garip önsözünde edebiyatın artık yaşamak için çalışmak zorunda olmayan sınıfların değil de hayatı boyunca çalışmak zorunda olan kesimler için var olacağını iddia eden Orhan Veli’ye göre “bugünkü dünyada çoğunluğu fakir halk teşkil ediyor. Demek ki edebiyat da onların edebiyatı olacaktır. Kahramanını onun içinden seçecek, hayatını o hayatın içinden alacaktır.”¹⁰⁴ Şiirde bundan sonra yerini alacak bu kahramanın gerçek dünyayla örtüşmesi gerekmektedir. Çünkü “hayatta benzeri olmayan insanın edebiyatta da yaşamasına imkan yoktur. (...) en çok yaşayacak kahraman kalabalığa benzeyen, çoğu zaman alelade olan, iyilikleriyle, kötülükleriyle, basitlikleri, aptallıkları ve kurnazlıklarıyla iş-

⁹⁹ Behçet Necatigil, agm., s. 577-578.

¹⁰⁰ Öztürk Emiroğlu, *Türkiye’de Edebiyat Toplulukları*, Akçağ Yay., Ankara 2003, s. 137-138.

¹⁰¹ Ahmet Kabaklı, age., s. 37.

¹⁰² Orhan Veli, “Cumhuriyet Devrinde Şiir”, age., s. 280.

¹⁰³ Orhan Veli, “Orhan Veli ile Bir Konuşma”, age., s. 361.

¹⁰⁴ Asım Bezirci, age., s. 66.

leri, güçleri ve avarelikleriyle, gündelik dertleri ve alışverişleriyle, hasılı her şeyleriyle dünyadan olan kahramanlardır.”¹⁰⁵

Orhan Veli halkın zevkine hitap eden şiirin amacının “bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak, sanata onu hakim kılmak” olduğunu vurgularken arka planda, Nazım Hikmet başta olmak üzere toplumcu gerçekçilere bir eleştiri yapmaktadır¹⁰⁶.

Oktay Rifat ulaşmak istedikleri hedef kitleyle ilgili olarak “Yeni şiir, eski şiirin kaybettiği veya kendisine kari yapmaya muvaffak olamadığı geniş kitlenin zevki üzerinde kurulacaktır.”¹⁰⁷ Şair, Garip hareketinin toplumcu yönüyle ilgili olarak konuyu “güzel” kavramına bağlar ve her toplumda güzelin farklı şekillerde yorumlandığını, bu farklılığın sebebinin de toplumsal oluşumlara bağlı olduğunu ifade ederek Garip hareketinin toplumcu yönüne işaret eder¹⁰⁸.

1940’lı yılların şiirini değerlendirirken yeni şairin müşterek ve umumi olanı aradığını ifade eden Behçet Necatigil böylece “Müşterek ihtiyaçtan hareket eden halka inen sanatkar, toplumda mevcut duyguları dile getirir. Şiirin gerçek sanatı bulması, kendi duyduklarını, kendi gördüklerini duyurmasıyla kabil olacaktır.” Diyerek asıl gerçeğin, olayların içinde sevinen, eza çeken kimsenin görüp duyması olduğunu ifade eder¹⁰⁹. Garip hareketindeki şairlerin yaptığı şey de budur: Halkın dertleriyle hemdert olup şiirlerinde bunu dile getirmeleri.

Garip hareketinin sözcüsü Orhan Veli’nin yanı sıra Cahit Sıtkı ve Sait Faik’in eserlerinde sokaktaki insanın yer almasını bir ölçüde küçük memur tabakasının dertlerini işleyen ve özelliklerini anlatan Fransız yazar George Duhamel’in o yıllarda moda olmasına ve çok okunmasına bağlayan Bilge Ercilasun bu bağlamda Orhan Veli’nin diğerlerinden felsefî bakış ve düşünüş bakımından ayrıldığını ifade etmektedir¹¹⁰.

¹⁰⁵ Orhan Veli, “Muzaffer Tayip Uslu”, age., s. 109-110.

¹⁰⁶ Orhan Veli, “Garip”, age., s. 13.

¹⁰⁷ Tarık Özcan, age., s. 98.

¹⁰⁸ Hakan Sazyek, age., s. 36.

¹⁰⁹ Behçet Necatigil, agm., s. 581.

¹¹⁰ Bilge Ercilasun, age., s. 28.

Garip hareketinin topluma yönelmesiyle ilgili olarak belki de en dikkat çekici ifadelerden biri Cemal Süreya'ya aittir. Yazara göre Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet sokaktaki adamın şiirine yönelerek şiiri insan içine çıkarmışlar, şiire kasket giydirmişler, şiire elma yemeyi öğretmişlerdir¹¹¹. Kısaca ifade etmek gerekirse şiir, halkın malı, halktan biri olmuştur. Halkın malı olması ise "şiirin günlük tartışmalar arasına" girmesini de beraberinde getirmiştir ve "Bir süre toplumda şiir, herkesin konuştuğu ortak bir konu olur."¹¹²

Türk edebiyatı bünyesinde olumlu veya olumsuz pek çok eleştiriye maruz kalan Garip şiiri için Türk edebiyatı dışından biri, Fransız şairi Soupault'un görüşlerine de burada yer vermek doğru olacaktır. İstanbul'u ziyareti sırasında Orhan Veli ve arkadaşlarıyla buluşma, sohbet etme imkanı bulan Soupault Garip şiiri hakkındaki düşüncelerini şöyle ifade etmektedir: "Bütün dünyayı dolaşım. Hiçbir yerde gerçek şiiri bulamadım. Meksika'da bulur gibi olmuştum; Türkiye'de buldum. Şiiriniz, Fransa'da da, herhangi bir Avrupa memleketinde de birinci sınıf şiirdir. Bununla övünebilirsiniz. Üstelik, bu şiirin bir özelliği var. O da, Avrupalı olduğu kadar yerli oluşu, millî oluşu; Avrupalı olduğu halde Avrupa şiirinin taklidi olmayışı."¹¹³

Fransız şairinin Garip şiiriyle ilgili bu yorumu, nasıl eleştiri almış olursa olsun bu hareketin hiç de küçümsenmeyecek önemli ve etkili özelliklere sahip olmasının ve Orhan Veli ve arkadaşları sayesinde Tanzimat'tan beri Batı edebiyatını gerilerden takip eden Türk şiirinin arayışını başarılı bir şekilde kapatmasının da bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Kendileri ve şiirleri hakkında bu kadar yorum ve eleştiri yapılırken acaba Garip üçlüsü, edebiyat dışındaki genel hava için neler düşünmektedir? Çevrelerinde gelişen özellikle siyasî olaylarla ilgili yorumları ne yöndedir? Bilindiği üzere Millî Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel tarafından kurulan Tercüme Bürosu'nun,

¹¹¹ Cemal Süreya, "Fazıl Hüsni Dağlarca'nın Şiirinde İki Dönem", age., s. 63-64.

¹¹² İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yay., İstanbul 2002, s. 84.

¹¹³ Orhan Veli, "Philippe Soupault Türkiye'de Philippe Soupault Yaprak'ta", age., s. 201.

Türk edebiyatı üzerinde çok olumlu etkileri vardır. Dönemin pek çok yazar ve şairi bu büroda görev almış, bu büroda yapılan tercümeler sayesinde çok sayıda dünya klasiği Türkçe'ye kazandırılmıştır. Türk siyasî tarihinde dönüm noktalarından biri olan 1946 seçimleri Garip üçlüsünün de içinde olduğu pek çok aydını yakından etkilemiştir. Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet bu önemli olayı ve sonuçlarını, Atatürk'ün ölümünden itibaren yaşanan olaylarla bağlantılı olarak yorumlamaktadırlar.

Garipçiler'e göre Atatürk'ün ölümünden sonra Cumhuriyetin getirdiği değerler geliştirilmemiş hatta bir süre sonra kaybolmaya başlamıştır. Özellikle "1946 seçimlerinden sonra CHP'nin içindeki muhafazakâr kadroların söz sahibi olmasıyla bu ilkelerden ödün verilmeye başlanmıştır."¹¹⁴

Muhafazakâr kadronun işbaşına gelmesiyle birlikte görülen ve olumsuzluk olarak değerlendirilen noktalar şu şekildedir: "Dilde Osmanlıcaya dönüş, popüler düzeyde taassup, cehalet ve irtica, halktan uzak aydın, felsefî, dolayısıyla entelektüel düzeyde spritüalizm, toplumsal yozlaşma, eşitsizlik."¹¹⁵ Üzerinde durulan bu noktalara dikkate dildiğinde din çevresinde yoğunlaştığı görülmektedir. Ancak "Garipçilerin eleştirilerinin ana hedefi dinin kendisi değildir. Onlar, 1946 sonrasında ve özellikle Demokrat Parti döneminde, siyasî kadroların ve iktidarların din alanında yoğunlaşan popülist politikalarına muhalefet oluşturmuşlardır. Ayrıca, aynı süreçte ortaya çıkan toplumsal yozlaşma, yoksulluk, işsizlik, çarpık kentleşme, gelir adaletsizliği, eğitimdeki nitelik kaybı gibi özellikle sosyo-ekonomik problemleri de birer siyasî muhalefet gerekçesi olarak kullanmışlar ve şiirlerinde tema halinde işlemişlerdir."¹¹⁶

Garip Şiirinde Görülen Karakteristik Özellikler

Japon haykayları hakkında bilgi verdiğimiz bölümde işaret edildiği üzere, Orhan Veli için yalınlık ve duruluk çok önemli un-

¹¹⁴ Hakan Sazyek, "Modernizim Bağlamında Garip Hareketine ve Şiirine Bir Bakış", age., s. 84.

¹¹⁵ Hakan Sazyek, agm., s. 85.

¹¹⁶ Hakan Sazyek, agy.

surlardır. Az sözle çok şey anlatmak amacı Orhan Veli'yle birlikte Oktay Rifat ve Melih Cevdet'te de rastladığımız özelliklerden biridir. Garip üçlüsünün şiir üslûbunda görülen karakteristik özelliklerden biri olan yalınlık, bu şairlerin aynı zamanda kendilerine seçtikleri hedef kitleyle çok yakından alakalıdır. Amaçları o zamana kadar dikkat çekmemiş, kendi halinde yaşayan küçük insanın edebiyat sayfalarında yerini almasıdır.

Garip dönemine kadar şiirde işlenen temalar, çevreler belirlidir. Bunun dışına çok fazla çıkılmamıştır. Ancak Garip döneminde her şey, her yer şiire konu olabilmıştır. Küçük insanın her şeyiyle anlatıldığı bu şiirler sayesinde farklı dünyaların, farklı güzelliklerin farkına varan şahsiyetlerden birisi de Mehmet Kaplan'dır. Şahsiyetlerine ve eserlerine hayran olduğu Yahya Kemal ve Tanpınar'dan sonra Orhan Veli ve arkadaşlarının şiirlerini şiir olarak kabul edememiştir Kaplan. Ancak bir gün küçük bir memurla karşılaşır ve o zaman Orhan Veli'nin "Yazık Oldu Süleyman Efendi'ye" mısrayla şairin ne söylemek istediğini anlar: "Daha önce başkaları ile beraber benim de alay ettiğim şiir, hayatta o zamana kadar benzerlerini çok gördüğüm, fakat kendilerine karşı alaka duymadığım insanların çehrelerine adeta bir ışık tutmuş, onların boş ve manasız varlıklarını bir muamma haline getirmişti."¹¹⁷ Aynı konudaki düşüncelerinin devamında ise şiirin bizimle hayat arasında bir bağ kurduğu zaman bizim için var olmaya başladığını belirten Kaplan hiç beklenmedik bir anda bir sırrın anahtarını bulabileceğimizi ve o şiiri okuduktan sonra dünyaya ve insanlara başka bir gözle bakmaya başladığımızı ifade etmektedir. Daha önceleri Orhan Veli ve arkadaşlarının şiirindeki şiirsizliği kabul edemezken aslında bu şiirin hayatla insan arasında nasıl yakın ve sıcak bir bağ kurduğunu fark ettikten sonra adı geçen şairlerin hakkını vermek gereği duymuştur.

Garip şairlerinin eserlerinde görülen yalınlık üzerinde duran bir başka yazar Hakan Sazyek'e göre yalınlığın yanında toplumu önemseme ve sürekli yeniyi araştırma Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in Garip dönemindeki şiir etkinliklerinin bakış açısını oluşturmaktadır. "Onların vezin, kafiye, ahenk gibi teknik öğelerle sözcüğün mecazî anlamını ön plana çıkaran edebî

¹¹⁷ Mehmet Kaplan, age., s. 131.

sanatları ve daha geniş anlamda imgeyi kullanmamasında yalınlık düşüncesinin etkisi vardır.”¹¹⁸ Garip şiirinin diğer karakteristik özellikleri arasında üzerinde durulması gereken diğer noktalar ise şunlardır:

Garip ve Dil

Kendisine hem kaynak hem kari olarak halkı seçen Garip hareketinin bu kesime hitap edebilmesi için kullandığı dilin de farklı, anlaşılır, sade olması gerekmektedir. Günlük konuşma dilini şiire sokan, hatta bazen argo kelimeleri bile rahatlıkla kullanan Garip şairlerinin verdiği örneklerle, Türkçe’de yeni anlatım biçimleri yaratıldığını ifade eden Cemal Süreya’ya göre “Somut, dobra, düşünmeye elverişli, çağrışım ağı onarılmış ve yaşama sevinciyle etekleri zil çalan bir dil”¹¹⁹ yaratılmıştır ve bu ve buna benzer özellikleriyle “Garip, ortak dili kalkandıran bir davranıştı.”¹²⁰

Yukarıda da belirtildiği gibi yeni şiirin ulaşmak istediği sınıf, halktır ve günlük konuşma dilini, daha farklı olması gerektiğine inanılan şiire rahatlıkla soktukları için eleştirilmelerine rağmen halkın dilini şiirlerinde hiç çekinmeden kullanmışlardır. Necatigil, “Yani şiirin meziyetlerinden biri, söyleyişindeki rahatlık ve kolaylıktır. Hiçbir devirde halk dili, yaşayan dil, günümüzdeki kadar duyularak, zorlanmadan işlenmedi, şiire alınmadı.” şeklinde bu durumu değerlendirmektedir¹²¹.

Konuşulan dilin şiire girmesini Yahya Kemal’e kadar götüren Cemal Süreya, Nazım Hikmet’in de otuz yıl öncesinden bugünkü Türkçe’nin alacağı şekli sezinlediğini belirtirken “Türkçe’den aldıkları olanakları şiirsel planda tetikleyerek yine kitlelerin Türkçesine gönderecek etkinliğe yalnızca bu şairler”in sahip olduğunu da vurgular¹²².

¹¹⁸ Hakan Sazyek, age., s. 347.

¹¹⁹ Cemal Süreya, “Oktay Rifat’ın Şiir Çizelgesi”, age., s. 84.

¹²⁰ Cemal Süreya, “Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın Şiirinde İki Dönem”, age., s. 65.

¹²¹ Behçet Necatigil, agm., s. 581.

¹²² Cemal Süreya, “Oktay Rifat’ın Şiir Çizelgesi”, age., s. 84.

Şiirlerinde en güzel Türkçe'yi kullanan şairlerin başında gelmekte olan Yahya Kemal, yeni şiirde kullanılan dille ilgili olarak sarf ettiği "Sonra Türkçe, bu gençlerin elinde hiçbir zaman erişmemiş olduğu bir zirveye yükseldi. Ne pürüzsüz Türkçe ol!" sözleriyle bu şiire olan hayranlığını belirtmiştir¹²³.

1940-1955 yılları arasındaki Türk şiirinde özleşme ve arı dille yazma gibi bir kaygının olmadığını ifade eden Ahmet Kabaklı ise bu dönem şairlerinin dil kullanımında istediklerinin "bütün yabancı köklü kelimeleri atıp şiirlerini cansız yapıntı sözlerle doldurmak değil halk dilinin anlam yüklü sıcaklığına ulaşmak" olduğunu ifade ederek günlük konuşmada geçen deyim ve deyişlerin o dönem şairlerinin ortak özellikleri olduğunu söylemektedir¹²⁴. Ancak vezin ve kafiye'nin sınırlayıcı baskısından da kurtulan şiir dilinin zayıf sanatçılar elinde nesirleştiği eleştirisini de ilave etmek gereklidir.

Peki halk dilini kullanan bu şairlerin konuyla ilgili görüşleri için ne diyebiliriz? Oktay Rifat şiir diliyle ilgili olarak "Bizler şiirimizi halkın konuştuğu dille yazıyoruz."¹²⁵ derken Orhan Veli bu konuya Yahya Kemal ve Nazım Hikmet'in şiir dili üzerindeki çalışmalarından kısaca bahsederek girdikten sonra kendi düşüncesini şöyle açıklamaktadır:

"Yahya Kemal, Nazım Hikmet ve onlardan sonrakilerin çabalamaları gösterdi ki, şiirdeki dil işi, kimi adamların sandığı gibi, bir kelime işi değildir; dil eski kelimenin yerine yeni kelime koymakla Türkçeleşmez; Türkçeleşse bile dil olmaz; işi daha temelden almak, bunun için de halkın diline, halkın konuşmasına kulak kabartmak gerekir."¹²⁶

Dil konusunda Melih Cevdet daha genel bir değerlendirme yaparak halk dilinin kullanılmadığı eski edebiyatı beğenmediğini ima ederek düşüncelerini "Bir edebiyatın, bir toprağa ve bir topluluğa bağlı olması demek, o toprağın, o topluluğun diliyle anlat-

¹²³ Hüseyin Özçelebi, age., s. 78.

¹²⁴ Ahmet Kabaklı, age., s. 45.

¹²⁵ Orhan Veli, "Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday ile Sanat Üzerine Konuştuk", age., s. 380.

¹²⁶ Orhan Veli, "Cumhuriyet Devrinde Şiir", age., s. 278.

ması demektir. Bu bakımdan, bizim bir edebiyatımız vardır demek, pek kolay olmasa gerek.” şeklinde belirtir¹²⁷.

Günlük dili kullanmak istemelerinin tek sebebi, her cephe-siyle ele almak istedikleri halka seslenebilmek, halk tarafından anlaşılacak değil, “din ve tarihle ilgileri zaten kesik olduğu için”¹²⁸ günlük hayatı doyusuya yaşamak isteğidir de.. Günlük hayata ait olan bütün ihtiyaçlar, yaşanan sevinçler, coşkular, hüznler, acılar, vb. ancak günlük dille amaçlarına uygun bir şekilde anlatılabilir. Din ve tarihle ilgisi olmayan insanların genellikle düştüğü derin boşluğu doldurabilmek ancak geçici, anlık zevkler ve heyecanlarla mümkün olabilir, Garip şairlerinin özellikle de Orhan Veli’nin yaptığı gibi...

Aynı konuyla bağlantılı olarak Orhan Veli neslinin dine ve tarihe inanmadığını, onlar için sadece yaşanan anın önemli olduğunu söyleyen Bilge Ercilasun’a göre gençlik yıllarında, daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi, Andre Gide’in *Dünya Nimetleri* adlı eserini okuyan bu nesil için yaşama sevinci bir din haline gelmiştir. Bu neslin hayat felsefesi ise “zevkperestlik”tir. Dünya görüşü böyle olan bir neslin şiirlerinde görülen üslûbun farklılaşması da kaçınılmazdır ve buna bağlı olarak “Görünen âleme bağlı olan sanatkârın umumiyetle gerçeği değiştirmemelerinin sonucu olarak fenomenlerden hareket eden açık, sade, çıplak bir üslûp” meydana gelmiştir¹²⁹.

Dilin değişmesini ve yeni sözcüklerin ortaya çıkmasını şairlere yeni ufuklar açması bakımından olumlu karşılayan Cemal Süreya böylece yeni çağrışım değerlerinin ortaya çıktığını söylemektedir. Yazara göre kafiyelerin sınırlaması ve çağrışımların tıkanmasıyla kendisini aşamayan hece şiirinin yerine yeni şiir, Türkçeleşme hareketinin hızlanmasıyla büyük bir atılım yapmıştır. Orhan Veli nesli sayesinde o güne kadar şiir değeri sayılmayan bazı sözcükler şiirde kullanılır olmuş ve şiir için yakıt işlevi gören bu kullanım sayesinde şairler atılımda bulunmuşlardır.”¹³⁰

¹²⁷ Orhan Veli, “Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday ile Sanat Üzerine Konuştuk”, age., s. 379.

¹²⁸ Ahmet Kabaklı, age., s. 36.

¹²⁹ Bilge Ercilasun, age., s. 27.

¹³⁰ Cemal Süreya, “Şiirin Birimi Sözcüklerdir”, age., s. 360.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Garip ve Halk Şiiri

Garip hareketinin halkı halka anlatma amacında olduğunu daha önce belirtmiştik. Halkı kendisine hem kaynak hem de ulaşılacak bir hedef olarak gören bu şairler için halk şiirinin de ayrı bir yeri ve kıymetinin olması kaçınılmazdır. Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet üzerindeki halk şiiri etkisini Hakan Sazyek'in kapsamlı eserinden özetleyerek almayı uygun buluyoruz.

Başlangıçta Garip üçlüsü Türk halk şiirine karşı bir sempati beslemektedir ve bir beğeniden ibaret kalan, Garip şiirine tam anlamıyla yansımayan bu sempati bir süre sonra yönelime dönüşür ve şiirdeki örnekleri görülmeye başlanır. Ancak sempati aşaması için söylenmesi gereken bir nokta özellikle halk şiirindeki tekerlemenin bu dönem şiirlerinde sıklıkla kullanılmış olmasıdır.

Orhan Veli'nin halk şiirinden etkilenecek kaleme aldığı şiirler, hareketin başlangıçtan itibaren savunucusu olan Nurullah Ataç tarafından sert bir dille eleştirilmiştir. Buna rağmen Orhan Veli'nin daha sonra yazdığı bazı şiirlerinde halk şiiri etkisini daha fazla hissettiren örnekler görülmektedir.

Garip üçlüsü içinde Türk halk şiiriyle ilişki bakımından odak noktası oluşturan isim Oktay Rifat'tır. Şair, sadece halk şiiri örneklerinden yararlanmamış, aynı zamanda onun bizzat örneklerini vermiştir. Oktay Rifat'ın bu ilgisi, halka yönelmeyi amaçlayan Garip hareketiyle uyuşan bir yönelim olarak değerlendirilse bile burada üzerinde durulması gereken nokta, bu şairlerin yöneldiği halk kesiminin köylü değil kentli olmasıdır. Poetik düzlemdeki ürünlerde de vurgulanan bu husus, verdikleri eserlere de yansımıştır. Oktay Rifat'ın özellikle koşma tarzında yazdığı bazı şiirleri dışında Garipçiler, kırsal kesime seslenen şiirler kaleme almamışlardır. Her ne kadar biçim özelliklerinden yararlanma söz konusu olsa da form olarak halk şiirinin kurallarıyla alınması ve uygulanması Garipçiler'den beklenebilecek bir davranış değildir. Çünkü "şiiri değişik yönlerden belli kurallara bağlama, dolayısıyla

onu biçim açısından işlenmiş bir yapıya sokma anlayışı Garip hareketinin oldukça uzak durduğu bir tutumdur.”¹³¹.

Halk şiiri etkisi yanında Garip şiirinde görülen özelliklerden bir diğeri halk deyimlerine fazlasıyla yer verilmiş olmasıdır. Cemal Süreya, Garipçilerin şiirlerinde halk deyimlerine bu kadar yer vermelerinin bir sebebi olarak, vezinden serbest söyleyişe geçişte şiirimizin yeni bir ritm yaratma zorunluluğu hissetmesi olabileceği üzerinde durmaktadır¹³².

Garip hareketi hakkındaki eleştirilere çeşitli vesilelerle cevap veren Orhan Veli, sürrealizm akımından çok fazla etkilendikleri hakkındaki sürekli eleştiriler karşısında da cevap verme gereği duymuş ve burada şiirlerinin ana kaynağını belirtmiştir:

“Sürrealiste olmamız için bizim de onlar gibi yazmamız lazımdır. Halbuki bizim şiirlerimiz modern Avrupa şairlerinden hiçbirine benzemez. Biz Garp şairlerinden ziyade kendi halk sanatkârlarımızdan, onların şiirlerinden, onların edalarından istifade ediyoruz.” derken kendileri için asıl kaynağın halk şiiri olduğunu vurgulamaktadır. Orhan Veli bu gerçeği pek çok kez yinelemelerine rağmen kimseyi inandıramadığını da üzüntüyle ilave etmektedir¹³³.

Garip ve İroni

Çevresinde gördüklerinden memnun olmayan insanın ilk başvuracağı yollardan biri bu olumsuzlukları tenkit etmek, bir başka yol ise onlarla alay etmektir. Bu alay, şiir söz konusu olduğunda ironi halini alır. Yaşadıkları dönemin siyasal, sosyal veya kültürel olaylarından hiç de memnun olmayan Garipçiler için de ironi, şiirlerinde sıklıkla başvurdukları bir yöntem olmuştur. İroniye başvurmaları altında yatan sebeplerinden biri olarak etkisi altında kaldıkları gerçeküstücülük akımı gösterilebilir. Çünkü harikulade, rüya, çılgınlık, çocukluğa dönüş gibi temaların kullanıl-

¹³¹ Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, s. 186-192.

¹³² Cemal Süreya, “Turgut Uyar’ın Girişimi”, age., s. 146.

¹³³ Orhan Veli, “Sapık temayüller”, age., s. 299.

dığı bu akımın bir başka özelliği de mizahtır¹³⁴. Ancak burada kastedilen mizah, kara mizah veya ironi olarak değerlendirildiğinde Garip şiirinin anlaşılması daha kolay olacaktır¹³⁵.

Toplumun kabul ettiği genel geçer kurallar vardır ve toplumda yer alan her bireyin bu kurallara uyması beklenir. Ancak farklı duyarlılıklara sahip, her şeyi olduğu gibi kabul etmeme eğiliminde olan kişiler ve özellikle de sanatçılar için durum biraz farklıdır. Garip üçlüsünden özellikle Orhan Veli ironiye şiirlerinde sıkça yer vermiş ve bu yolla “sosyal hayatın kalıp haline getirdiği birçok şeyi yıkmaya” çalışmıştır¹³⁶.

Garip üçlüsünün şiirlerinde görülen ironi veya ince alayın kaynağı kabul edilebilecek gerçeküstücülük akımının yanında bir diğer kaynak olarak yukarıda kısaca üzerinde durulan halk şiiri gösterilebilir. İnce alay ve taşlama unsurlarının halk şiirinin temel yapı taşları olduğu bilinen bir gerçektir. Rıza Tevfik’in yoğun bir şekilde halk şiirini kaynak alan eserlerinden başlayarak 1940’lı yıllara kadar şiirimizde halk şiirinin etkisi bilinmektedir. İnce alay da bu şiirin özelliklerinden biri olarak sözü edilen yıllara değin çok geniş anlamda yerini almıştır; “ama asıl yürürlüğe girmesi, türün yapısı içine yerleşmesi” 1940’tan sonra gerçekleşmiştir¹³⁷. Aynı düşüncenin devamında “alay”ın 1940 kuşağı elinde bir silah olduğu da vurgulanmaktadır.

İki dünya savaşı arasında doğmuş, çocukluklarını, gençliklerini ve tüm acılarını yaşamış olan dönem şairlerinin geleceğe dair bir umutları yoktur. Dine ve tarihe karşı da hiçbir ilgileri olmadığı için manevî bir boşluk içindedirler. Bu manevî boşluk şiirlerine koyu bir umutsuzluk olarak yansımıştır. Mehmet Kaplan, Orhan Veli neslinin içinde bulunduğu ruhsal durumla ilgili olarak şu ilgi çekici saptamayı yapmaktadır: “Cahit Sıtkı ve Orhan Veli nesli, ailelerinden ve okullarından, kendilerini derinden ikna eden samimi ve hakiki hiçbir inanç edinmemişlerdi. Onlarda, daha önceki nesillerin adeta boşluk duygusundan kurtulmak ister gibi sa-

¹³⁴ Garip şiirinde ele alınan temalarla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz: Hakan Sazyek, age., s. 133-173.

¹³⁵ Garip şiirinde mizah konusunda ayrıntılı bilgi için bkz: Hakan Sazyek, age., s. 198-204.

¹³⁶ İnci Enginün, age., s. 85.

¹³⁷ Cemal Süreya, “Can Yücel’in Şiirinde İroni”, age., s. 139.

rıldıkları din, tarih ve geleneğe ait hiçbir şey yoktu. (...) Orhan Veli ve arkadaşları, kendilerini yıkılmış bir toplumun ve dünyanın ortasında büsbütün boş, avare, hatta gülünç buldular.”¹³⁸ Garip üçlüsünün şiirlerine genel olarak bakıldığında sadece günlük hayatın eğlenceli taraflarından bahsediyor izlenimi uyandırmasına rağmen, dikkatli bir gözle bakıldığında altında yatan koyu karamsarlık, umutsuzluk kendini gösterir. Değiştirecek gücü olmayan şair için tek çıkar yol bu koyu umutsuzluğu kara mizah olarak şiirlerine yansıtmaktır. Kendileri inanmayan şairler “inanç olgusundan kaynaklanan bütün değerleri acımasızca” sorgulamaya “dahası yerin dibine batırmaya” çalışırlar¹³⁹.

Tanpınar ise Garip şiirinde görülen ironiyle ilgili olarak Orhan Veli’de alayla karışık olan hicvin Oktay Rifat ve Melih Cevdet’te daha keskin görüldüğü ve realizmin daha kuvvetli olduğu saptamasını yapmaktadır¹⁴⁰.

Her ne kadar gerek şekil gerekse muhtevada eski geleneğe ait her şeyi yıkma çabasına girmiş olsalar da eski edebiyata ait bazı özelliklerin biraz farklılaşarak Garip şairlerinde de yer aldığı görülmektedir. İnce alay veya taşlamanın halk şiirinde yer alması gibi, “endişeli gönüllerde sıkıntı, bazen ironi ve satyr şeklinde tecelli eder. Divan edebiyatımızın ünlü hikemiyat şairlerinde bunun misallerini bol bol buluruz.”¹⁴¹ Garip hareketiyle görülen yenilikleri olumlu bir şekilde karşılayan ve destekleyen yazar, yeni şairlerin kendilerini eski ananeye yeni bir anlayışla bağlamalarında yadırganacak bir taraf olmadığını da belirtir.

Sonuç

XX.yüzyıl Türk edebiyatının en önemli şiir hareketlerinden birisi belki de başlıcası Garip Hareketidir. Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet’in okul yıllarında başlayan ve ortak şiir zevkinin de katkısıyla gelişerek devam eden dostlukları, yeni şiirin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Manifesto niteliğindeki görüşlerini toplu

¹³⁸ Mehmet Kaplan, age., s. 133.

¹³⁹ Tarık Özcan, age., s. 344.

¹⁴⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 116.

¹⁴¹ Behçet Necatigil, agm., s. 582.

halde ifade etmeden önce düşüncelerine ve yapmak istedikleri yeniliklere uygun şiir örnekleri veren bu üç genç, istedikleri ilgiyi çekmeyi başardıktan sonra bir önsözle düşüncelerini açıklamışlar ve haklarında çoğu olumsuz az bir kısmı olumlu eleştirilerin doğmasına, Türk şiirinin gündemini belirlemeye başlamışlardır. Her ne kadar Garip adı verilen kitabın önsözü Orhan Veli tarafından kaleme alınmış olsa da, diğer iki şair de bu önsözün altına imzalarını atmışlar, Orhan Veli'nin her düşüncesine katılmasalar bile başlangıçtan itibaren gösterdikleri birlikteliği devam ettirmişlerdir. İlk şiirlerinden itibaren Nurullah Ataç'ın desteklediği, Yusuf Ziya Ortaç, Orhan Seyfi Orhon gibi hececi şairlerin çok sert ve bazen haddini aşan eleştirilerine hedef olan Garip şiiri, kısa bir zamanda en çok konuşulan konulardan biri olur. Yıkma istedikleri bir eski gelenek ve yapmak istedikleri bir yeni şiir vardır. Eski gelenekte yıkmak istedikleri pek çok özellik vardır: Vezin ve kafiye başta olmak üzere, şairanelik, edebî sanatlar vb.

Her edebiyat dönemi veya hareketinin ait olduğu ülkenin siyasal, sosyal ve kültürel olaylarıyla yakından ilgisi olduğu düşünüldüğünde Garip döneminin ortaya çıktığı 1940'ların hemen öncesi ve 1940'lı yılların etkisini eserlerine ne şekilde yansıttıkları da açık bir şekilde görülmektedir. Tarihe ve herhangi bir inanca bağlı olmayan Garipçiler için bu durum aynı zamanda koyu bir umutsuzluğun ve karamsarlığın sebeplerinden biridir. Eserlerini verdikleri II.Dünya Savaşı yılları tüm dünyada umutların tükendiği, savaşa katılsın veya katılmasın hemen bütün ülkelerin olumsuz olarak etkilendiği bir dönemdir. Ayrıca bu şairler için Batı edebiyat akımlarından ve temsilcilerinden de etkilenme söz konusudur.

Edebiyat tarihimizde uzun bir süre devam etmemesine rağmen etkilerini günümüze kadar sürdüren Garip şiiri hakkında bu özet mahiyetindeki çalışmamızı Mehmet Kaplan'ın genel değerlendirmesiyle bağlamak istiyoruz:

"Üç arkadaşın Türk edebiyatında yeni bir çıkır açan şiirleri ... hiçbir hayal ve düşüncenin karışmadığı saf duyuların çıplak olarak tespit edilmesinden ibaretti. Bunlarda dış âlem, bir aynaya akseder gibi veriliyordu. Sonra üçü de, çeşitli derecelerde, İkinci Dünya Savaşı esnasında Türk aydınları üzerinde büyük bir tesir yapan Marksist hayat görüşünü benimsediler; halk edebiyatından ve halk dilinden faydalanarak, açık veya kapalı şekilde, sosyalist

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

fikirleri anlatan şiirler yazdılar. (...) Orhan Veli nesli eski inançların tamamıyla yıkıldığı, düşünen bir insanı tatmin edici bir dünya görüşünün okula ve hayata henüz iyice yerleşmediği bir devirde yetişmiştir. Üç arkadaşın, edebiyat sahnesine çıktıkları zaman yazdıkları ilk şiirlerde, ilerde hangi istikamette karar kılacağını sezdirmeyen bir davranışları vardır. Üçü de çeşitli üslûplarla oynuyorlardı. Orhan Veli yaşıyorsa, kimbilir hangi yoldan giderdi. Kafası mücerret düşüncelere daha yatkın olan Melih Cevdet, Marksist görüşü benimsedi, daha sanatkâr mizaçlı olan Oktay Rifat ise bir nevi "saf şiir" demek olan kelime oyununu tercih etti."¹⁴²

Garip üçlüsünün dünyaya bakışlarını, psikolojilerini ve şiir anlayışlarını ifade eden hiç kuşkusuz pek çok örnek bulmak mümkündür. Cumhuriyet sonrası Türk şiirinin mihenk taşlarından birini teşkil eden ve etkilerini hâlâ hissettiğimiz Garip hareketinin üç temsilcisinin yazmış olduğu şiirlerden birer örnek seçtik:

Anlatamıyorum

Ağlasam sesimi duyar mısınız,
Mısralarımda;
Dokunabilir misiniz,
Gözyaşlarıma, ellerinizle?
Bilmezdim şarkıların bu kadar güzel,
Kelimelerinse kifayetsiz olduğunu
Bu derde düşmeden önce.
Bir yer var, biliyorum;
Her şeyi söylemek mümkün;
Epeyce yaklaşmışım, duyuyorum;
Anlatamıyorum.

Orhan Veli Kanık

Harç Çeken İşçiler

Harcını çekiyorlardı yapının,
kara bir don, belden yukarı çıplak.
Yıldızlarını çekiyorlardı evin omuzlarında,

¹⁴² Mehmet Kaplan, age., s. 176-177.

pencereden görünecek dallarını, komşunun yarısını,
ağaçların arasında kaybolan yolunu,
durulacak yerlerini çekiyorlardı, bütün o noktaları,
aşkı, ki saklanırsız çoğu kez sevişmek için,
köşeleri çekiyorlardı, merdiven başını,
mutfağın sofaya vuracak aydınlığını,
bir kızın ölüşünü ansızın
iki kapı arasında, yaz başlangıcı olabilir,
saksılar olabilir, hasekiküpesi, cezayirmenekeşeleri,
yalnızlıkları çekiyorlardı, öpüşleri,
karşı çıkışları, susmalara karışan böğürtleni,
bir denizden uzaklara çıldırmanın sevincini,
bükük beli, koltuktakini, sofada yürüyeni,
kaynayan çaydanlığın mutfağa diktiği
o kokulu ağacı, kabuklarını döktükçe büyüyen,
semizotunu masada, maydanozu, domatesi,
kaşığa uzanmayan eli ve lokmayı boğazda düğümle-

nen,

doğacak oğlanı ölmeden önce
bir nisan yağmurunda avucunda güneşle,
Çay soğumasın, bu reçeli seversin sen,
orasını çekiyorlardı işte, tam orasını,
umutların ömrümüzden döküldüğü yeri
ve ev yükseliyordu yavaş yavaş kaderine doğru.

Onlarsa gün batman gidecekler.

Oktay Rifat Horozcu

Telgrafhane

Uyuyamayacaksın
Memleketinin hali
Seni seslerle uyandıracak
Oturup yazacaksın
Çünkü sen artık o sen değilsin
Sen şimdi ıssız bir telgrafhane gibisin
Durmadan sesler alacak
Sesler vereceksin
Uyuyamayacaksın

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Düzelmeden memleketin hali
Düzelmeden dünyanın hali
Gözüne uyku giremez ki...
Uyuyamayacaksın
Bir sis çanı gibi gecenin içinde
Ta gün ışıyınca kadar
Vakur metin sade
Çalacaksın.

Melih Cevdet Anday

KAYNAKÇA

- “Garipçiler”, **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, Dergâh Yay., C.3, İstanbul 1979.
- “Haiku”, **Encyclopedia International**, Groller Incorporated, C.8, Canada 1971.
- “Hay-Kay”, **Thema Larousse, Tematik Ansiklopedi Sanat ve Kültür: Dünya**, Milliyet Yay., İstanbul 1993-1994.
- AKANDERE Osman, **Millî Şef Dönemi Çok Partili Hayata Geçişte Rol Oynayan İç ve Dış Tesirler 1938-1945**, İz Yay., İstanbul 1998.
- BANARLI Nihat Sami, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, Millî Eğitim Yayınevi, C.2, İstanbul 1997.
- BELGE Murat, “Türkiye’de Günlük Hayat”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C.3, İletişim Yay., İstanbul y.y.yok
- BEZİRCİ Asım, **Orhan Veli –Yaşamı, Kişiliği, Sanatı, Eserleri**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2003.
- EMİROĞLU Öztürk, **Türkiye’de Edebiyat Toplulukları**, Akçağ Yay., Ankara 2003.
- ENGİNÜN İnci, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Dergâh Yay., İstanbul 2002.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

-
- ERCİLASUN Bilge, **Orhan Veli Kanık (Hayatı, Sanatı ve Eserlerinden Seçmeler)**, MEB.Yay., İstanbul 1998.
- FUAT Memet, **Orhan Veli**, Adam Yay., İstanbul 2000.
- HUYUGÜZEL Ö.Faruk, "Edebî Sanatlar", **Türkiye Cumhuriyeti'nin Temeli Kültürdür II**, TC. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2002.
- KABAKLI Ahmet, **Türk Edebiyatı**, Türk Edebiyat Vakfı Yay., C.4, İstanbul 2002.
- KAPLAN Mehmet, **Şiir Tahlilleri 2 –Cumhuriyet Devri Türk Şiiri-**, Dergâh Yay., İstanbul 1984.
-, "Şiir ve Tecrid", **Çığır**, nr.101, Ankara Nisan 1941.
- KARAKUŞ Hidayet, "Garip Akımı/Toplumcu Gerçekçiliği Sürdürrenler", **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu 20-21-22 Kasım 1998**, Edebiyatçılar Derneği Yay., Ankara 1998.
- KORKMAZ Ramazan ve ÖZCAN Tarık, "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri", (Ed.Ramazan Korkmaz), **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000**, Grafiker Yay., Ankara 2004.
- KURDAKUL Şükran, **Çağdaş Türk Edebiyatı**, C.3, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1992.
- NECATİGİL Behçet, **Düzyazılar 2 Konuşmalar Konferanslar**, Cem Yayınevi, İstanbul 1983.
- OKTAY Ahmet, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı 1923-1950**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1993.
- ORHAN VELİ, **Şairin İş, Yazılar, Öyküler, Konuşmalar**, YKY., İstanbul 2001.
- ÖZCAN Tarık, **Şair ve Sözün Mahşeri Oktay Rifat**, Akçağ Yay., Ankara 2005.
- ÖZÇELEBİ Hüseyin, **Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri**, MEB.Yay., İstanbul 2003.
- SAZYEK Hakan, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara 1999.
-

....., "Modernizm Bağlamında Garip Hareketine ve Şiirine Bir Bakış", **Hece, Şiir Özel Sayısı**, Hece Yay., nr.53/54/55, Ankara 2001.

SÜREYA Cemal, **Toplu Yazılar I Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar**, YKY., İstanbul 2000.

Şevket Rado'ya Mektuplar, Haz:Emin Nedret İşli, YKY., İstanbul 2002.

TANPINAR Ahmet Hamdi, "Bugünkü Edebiyat", **Edebiyat Dersleri**, YKY., İstanbul 2002.

....., "Türk Edebiyatında Cereyanlar", **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yay., İstanbul 1998.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

**YAŞAMSAL VE METİNLER ARASI BAĞLAMDA
MELİH CEVDET ANDAY ŞİİRİNİN KAYNAKLARI**

*Mitat DURMUŞ**

ÖZET

Bu çalışmada, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin önemli isimlerinden birisi olan Melih Cevdet Anday'ın yaşamından şiirlerine yansıyan izler ve şairin şiirini kurarken nasıl bir kaynak araştırması içinde olduğu üzerinde durulacak, etkilendiği şairlere işaret edilecek ve Anday'ın edebî metinde "kaynak sorununa" nasıl baktığı açıklanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Melih Cevdet Anday, Kadri Raşit Anday, Metinler Arasılık ve Metin Üstü Okuma.

**THE SOURCES OF MELİH CEVDET ANDAY'S POEMS
IN THE CONNECTION BETWEEN LIFE AND
INTERTEXTS**

ABSTRACT

In this work will be investigated the living traces Melih Cevdet Anday's life to his poems, who is on of famous Turkish poet of the Republic period; will be payed attention to his looking for poem sources; fixed the poets, which had influenced on his creative work, and will be discerned how Anday attitude to "the question of source".

Key Words: Melih Cevdet Anday, Kadri Raşit Anday, Intertext and Overtex Reading.

* Yrd. Doç. Dr., Kafkas Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı,
mithat.durmus@gmail.com

*“Kaynağımız ne olursa olsun,
korkmayalım, gene de kendi
şiiirimizi yazarız”¹*

Melih Cevdet Anday şiirinin kaynaklarına ulaşmak olanaksız denilecek kadar geniş kapsamlıdır. Biz bu başlık altında şiirin, şiirsel söylemini belirlemiş ve ona yaratma olanağı tanımış olan kaynaklar ve bu kaynaklar ile şiirleri arasındaki metinsel bağları üzerinde duracağız. Yazının başlığından da anlaşılacağı üzere, önce Melih Cevdet Anday’ın yaşamından sanatına etki eden unsurlar belirtilecek; sonra ise Anday şiirinin diğer metinlerle ilişkisi aydınlatılmaya çalışılacaktır.

Melih Cevdet Anday’ın şiire yönelmesinde önemli kaynaklardan birisi büyük amcası Mehmet Kadri Anday’dır. Mehmet Kadri (Kadri Raşit Anday), ailenin soyadını belirlemek de dâhil birçok noktada etkin olmuş önemli bir isimdir. Paris’te aldığı tıp eğitiminden sonra yurda dönen Kadri Raşit, Türk Tıp Tarihi’nde ilk çocuk hastalıkları uzmanı ve bu hastalıklarla ilgili hastanelerin ilk kurucusu olarak tanınır.² Öğrencilik yıllarında İttihat ve Terakki’ye katılan³ K. Raşit Anday, sanat ve edebiyata son derece ilgilidir. Melih Cevdet’in çocukluk yılları uzunca bir zaman büyük amcası K. Raşit Anday’ın yanında geçer. Diğer büyük amcası ise II. Abdülhamit’in özel doktoru Mukim Paşa’dır. Melih Cevdet, İstanbul’daki Mukim Paşa Yalısı ile Kadri Raşit Yalısı⁴ arasında geçen çocukluk yıllarında bu akrabalarından büyük ilgi görür. Babası ile arasındaki düşünsel farklılıklar ve babası İbrahim Cevdet Bey’in

¹ Orhan Koçak (Söyleşen), “Melih Cevdet Anday’la Söyleşi”, *Defter*, S. 10, Haziran- Ekim 1989, s. 83.

² İhsan Hilmi Alantar, “Prof. Kadri Raşid Anday”, *İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Mecmuası*, C. 12, S. 1, 1949, s. 47-50 Birçok hastanenin çocuk bölümünde, Kadri Raşit Anday için ayrı bir köşe ayrılmıştır. Şişli Çocuk Hastanesi; İstanbul Tıp Fakültesi Çocuk Hastalıkları Bölümü; Hacettepe Tıp Fakültesi İhsan Doğramacı Çocuk Hastalıkları Bölüm bu bakımdan gösterilecek örneklerdendir. (Not: Kadri Raşit’in, Şişli Çocuk Hastanesinde heykeli ve Hacettepe Tıp Fakültesi İhsan Doğramacı Çocuk Hastanesinde de büstü vardır.)

³ Cemil Koçak, “İki İttihatçının İtirafı (Ethem Ruhi Balkan ve Kadri Raşid Anday’ın Hatıraları Üzerine)”, *Tarih ve Toplum*, S. 44, Ağustos 1987, s. 61-63.

⁴ Rumelihisarı’ndaki, *Kırmızı Yalı* diye tanınan yalı, Kadri Raşit Anday yalısıdır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

mirasyedi bir tavırla hareket etmesi, Melih Cevdet'i çocukluk yıllarında babaya karşı ilgisiz kılar. 1988 yılında Zeynep Oral'la yaptığı söyleşide babasına karşı duyduğu ilgisizliği Anday, şu sert cümlelerle anlatır:

“(...) Böyle imtiyazlı bir ailede büyüyen babam çok şımarık yetişmiş, edebiyata, gazeteciliğe heves etmiş, Edebiyat Fakültesinden ayrılmış... Ben çocukluğumda, orta hâlli, sıkıntı çeken bir ailede büyüdüm. Babam bu sıkıntıyla ilgilenmezdi. Çokook çocukluk anılarımdan biliyorum, babam, hep amcamlara, babasına hakaret mektupları yazardı, bunları anneme okurdu... Ben anlamazdım, yoksulluğu normal karşılardım. Çok çocukken babamı Tanrı gibi görürdüm. Halbuki babam biz üç kardeşle hiç ilgilenmezdi. Bazen ona hâlâ kızarım.⁵ **Babamın nasıl biri olduğunu kavrayınca gerçekten yıkıldım.** (M. D.) (...) Annem olmasaydı biz üç kardeş ölürdük. Sağlam çıkan annem oldu. **Şımarık paşazadeye katlandı.**(M. D.) O yoksullukta bizi o büyüttü... Annem bedence ve ruhça çok sağlam bir kadındı. Otoriterdi. Bu hâliyle babamın gelgeçliğini ve **sorumsuzluğunu dengeledi, ailemizin temel direği oldu.**”⁶

Edebiyat eğitimi de almış olan Avukat Cevdet Bey, Melih Cevdet'in yazdığı şiirlerle alay eder, ona okuması için Ziya Paşa ve Abdülhak Hamit'in şiir kitaplarını örnek gösterir. Melih Cevdet ise, 1984 yılında kitaplaştırdığı *Akan Zaman Duran Zaman I* isimli anı kitabında da belirttiği gibi bu şiir kitaplarından bir şey anlamadı için sıkılır ve okumaktan vazgeçer. Kitabında bunu şu cümlelerle anlatır: “*Evde Ziya Paşa'nın ve Abdülhak Hamid'in şiir ki-*

⁵ Söyleşiyi yapan Zeynep Oral, konuşmanın burasında parantez içinde şunları yazar: “*“Kızarım” diye ben yumuşatıyorum, o “küfür ederim” dedi.*”

⁶ Zeynep Oral, (Söyleşen), “Melih Cevdet Anday”, *Milliyet Sanat*, S. 198, (Edebiyatımızda On İnsan Bin Yaşam Eki), 15 Ağustos 1988; *Sözden Söze*, Cem Yayınevi, İstanbul 1990, s. 151 [Not: Söyleşide Melih Cevdet Anday'ın, iki defa tekrar ettiği “*Babamı hiç sevmiyorum*” ve “*Hayır, hayır: Babamı hiç sevmiyorum*” cümlelerini söyleşiyi yapan Zeynep Oral not etmek istemese de Anday, “*Lütfen yazın*” diyerek bu sevgisizlik / ilgisizlik durumunun kayıtlara geçmesini ister gibidir.]

tapları vardı, iki de bir açar, fakat bir şey anlamadığım için sıkılır, bıraktım.”⁷

Melih Cevdet’in bu yıllarda şiire yönelmesinde Kadri Raşit önemle etkili olmuştur. Melih Cevdet’in şiirlerini büyük bir ciddiyetle dinleyen ve yeğeniyle birlikte olduğu saatlerde edebiyat üzerine söyleşilerde bulunan Kadri Raşit, ona okuması için batı edebiyatından önemli eserleri örnek gösterir. *Faust*, bunların başında gelir. Melih Cevdet’in lise yıllarında Ankara’dan İstanbul’a sıkça gitmesi ve her gittiğinde de amcalarında kalıp edebiyat ve bilim üzerine söyleşilerde bulunması Anday şiirinde yoğun bir şekilde kendini gösteren “us”un öncelenmesine sonraki yıllarda etki eder. 1987 yılında yazdığı “Müzik ile Fizik” başlıklı yazısında amcasıyla paylaşılan zamanların bir etkisinin sonucu olarak bilimsel kitaplar okuma merakını şu cümlelerle anlatır. “*Bilimsel kitaplar okumayı eskiden beri severim; bunlardan özellikle doğa bilimleri ile ilişkili olanlar ayrıca ilgilendirir beni. Bu konudaki buluşların, bulguların nasıl gerçekleştirildiği, ortada benimsenmiş kimi bilimsel gerçekler dururken, onlarla yetinmeyip neden bir takım yeni araştırmalara kalkışıldığı sorunu elbette bunların başında gelir. Gençliğimde atom fiziğindeki patlama beni öylesine ilgilendirmişti ki, bu konuya ilişkin basitleştirilmiş kitapları içer gibi okumuştum. Bunlarda beni en çok çeken, ‘bilim adamı’ nitimini hak etmiş kişilerin kafa yapıları idi; bu kafalarda yeni buluşlara, yeni bulgulara yönelik olan gücün doğası merakımı uyandırıyor.*”⁸ Anday şiirinde “us”un öncelenmesini, doğrudan büyük amcalarına bağlamak gibi bir düşünceyi baskın kılmak istemiyoruz fakat şiirlerinde yine sıkça görülen art zamana (çocukluk yıllarına) kaçış temı, olumsuzlanan bir çocukluk döneminden kurtulmanın da ilk izleri gibi görülmektedir.

Anday için “çocuk”, hangi dönemde olursa olsun kaynağa daha yakın olandır. Kaynak- doğa imgesi, “doğuran ana” imgesinden çok “çocuk” ya da “çocukluk” imgesiyle verilir.⁹ Ve çocukluk, kaynağın ilk tanığıdır. “*Kitaba Ek*” açıklamasında “*Kişinin doğa*

⁷ Melih Cevdet Anday, *Akan Zaman Duran Zaman I*, Adam Yayınları, İstanbul 1984, s. 122.

⁸ Melih Cevdet Anday, “Müzik ile Fizik”, *Cumhuriyet*, 25 Aralık 1987, s. 2; *İmge Ormanları*, Adam Yayınları, İstanbul 1994, s. 267.

⁹ Melih Başaran, “Yapı Çözüm ve Kaynak Sorunsalı “M. C. Anday’ın Kaynakları””, *Defter*, S. 27, Bahar 1996, s. 116.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

dilinden anlaması. Ben bunu çocukluk dönemi için düşünmüştüm” di-yen Anday, *Kolları Bağlı Odysseus*’un 1. bölümünün 4. bendinde de “Ey çocukluk, mutluluk simyacısı! / Alevini bul getir yanmış bakırın.”¹⁰ der. Şiirlerinde sıkça tekrarlanan “*hep yeniden*” kullanımı ile “Ben Boğaziçi’nde *ayın on dördü*”¹¹ kullanımları olumsuzlanmış fakat olumlu kılınacağı düşünülerek arzulanan çocukluk dönemine göndermelerdir. 23 yaşında yazdığı *Noktürn*¹² isimli şiirinde: “Bu gece başımı alıp gideceğim / Yağmurun bittiği yere, / Orayı çocukluğumdan beri merak ediyorum” diyen şair, kaybettiğini bildiği “*çocukluk dilini*” yeniden (hep yeniden) bulmaya çalışır.

Melih Cevdet Anday’ın lise yıllarında tanımaya ve kendi-sinden etkilenmeye başladığı diğer bir isim Nâzım Hikmet’tir. Ziya Paşa ve Abdülhak Hamit’in şiirlerinden tat alamayan Anday, Nâzım Hikmet şiiri ile karşılaştığında kendi şiirsel serüveninin yolunu da âdeta belirlemiş olur. *Akan Zaman Duran Zaman I* adlı anılarını topladığı kitabında bu yılları şu cümlelerle anlatır: “Sonra Nâzım Hikmet’i bulunca, kendimi bulmuş gibi oldum. Okuduğum her şiirini ezberliyor, önüme gelene de dinletiyordum.”¹³

Nâzım Hikmet’in “Yaşamak ne güzel şey, Tarantababu” ifadesi sonraki yıllarda Melih Cevdet’in şiirlerine “Yaşamak güzel şey doğrusu”¹⁴ şeklinde yansır. Ancak diğer yandan Nâzım Hikmet’in “Hoş Geldin Bebek”¹⁵ isimli şiirindeki tematik söylemin, Anday’ın

¹⁰ Melih Cevdet Anday, *Rahatı Kaçan Ağaç (Toplu Şiirleri I)*, Adam Yayınları, İstanbul 2000, s. 142 (Not: Bundan sonraki atıflarda T. Ş. I. kısaltması kullanılacaktır.)

¹¹ “Boğaziçi’nde Ayın On Dördü”, *Yeditepe*, S. 37, 15 Mayıs 1953, s. 4; T. Ş. I, s. 87.

¹² *Varlık*, S. 109, 15 İkincikânun (Ocak) 1938; T. Ş. I, s. 40.

¹³ Melih Cevdet Anday, *Akan Zaman Duran Zaman I*, Adam Yayınları, İstanbul 1984, s. 123.

¹⁴ Melih Cevdet Anday, “Çok Güzel Şey”, *Varlık*, S. 368, 1 Mart 1951, s. 2 [Not: Şiirin ilk yayınlandığı tarihi belirleyemedik. Bizim ulaşabildiğimiz kaynaklarda 1951 tarihi görülmesine rağmen Sabahattin Eyüboğlu’nun 1943 tarihinde yazdığı “Yaşamak Sevinci” (*İnsan*, S. 21, Mart 1943, s. 24-27) başlıklı yazısında bu şiir örnek verilerek yaşamak sevinci irdelenmek istenir. Buradan hareketle şiirin bizim belirttiğimiz 1951 tarihinden önce yayınlanmış olma olasılığı yüksektir.]; T. Ş. I, s. 94.

¹⁵ Nâzım Hikmet, *Son Şiirleri (1959-1963)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 103 (Not: Şiirin yayınlanış tarihi 10 Eylül 1961’dir.)

"Dursun Bebeğe Ninni"¹⁶ şiirindeki tematik söylemle büyük bir benzerlik göstermesi de bu etkilenmenin tek yönlü olmadığını göstermesi bakımından önemlidir. "Dursun Bebeğe Ninni" şiiri, "Hoş Geldin Bebek" şiirine göre çok daha özgün bir içerik taşır.¹⁷ Yine Nâzım Hikmet'in "Haykır Bebek"¹⁸ isimli şiiri ile de yukarıda andığımız "Dursun Bebeğe Ninni" şiiri arasında tematik ve söylemsel benzerlikler birbirine çok yakındır.

Nâzım Hikmet gibi Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde önemli bir isim olan Cahit Sıtkı Tarancı'dan da bu dönemde etkilenmeler görülmektedir. Bu etkiler, çok yoğun olmamakla birlikte, Anday şiirine birkaç dize ile de olsa girmeyi başarmıştır. Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Ah yeniden başlamak hayata, / Çocukluğa, aşka ve sanata" dizeleri Anday'da "Şimdi ne güzel yenibaştan / Yürümeye ve sevmeye başlamak"¹⁹ şeklinde kurulur. Örneklemler yaparak, şiirlerindeki aynı ya da benzer duyuşu vererek, Anday şiirinin kaynaklarını çözmek oldukça zordur. Benzerlikleri ortaya konulan şiirlerden hangisinin daha önce yayınlandığını tespit etmek* olanak-

¹⁶ T.Ş. I, s. 95 [Not: Anday'ın bu şiirine süreli yayınlarda rastlanmamıştır ancak, şiir, Anday'ın 1952 yılında yayımlanan *Telgrafhane* adlı kitabında vardır. Yani Nâzım Hikmet'in şiirinden 9 yıl önce yayımlanmıştır. Ayrıca Anday'ın, "Dursun Bebeğe Ninni" şiiri, Behice Boran'ın oğlu Dursun'un dünyaya gelmesi üzerine kaleme alınmıştır. . bk.: Gültekin Emre, "Melih Cevdet Anday'ın Şiiri: Tüylenen Rüzgâr", *Sombahar*, S. 23, Mayıs- Haziran 1994, s. 68]

¹⁷ Mehmet H. Doğan, "İki Şiir Bir Gözlem", *Soyut*, S. 82, Ağustos 1975, s. 22-27; *Şiir, Bugün*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, s. 66 (Not: M. H. Doğan, bu konu ile ilgili olarak şunları yazar: "İki şiirin kurgusuna baktığımızda, Melih Cevdet'in aynı özü daha şiirsel, daha kısa ve etkileyici bir biçimde verdiğini görüyoruz. Dursun Bebek'te, sözcüklerin başarılı istiflenmesine karşılık Nâzım'ın şiirinde rastgele bir yığılma var. Yalnızca birbirine benzer kavramlar yanyana getirilmekle yetinilmiş; hastalıklar, kazalar, baskılar, baskılar...vb. Bir sözcük ötekinden, ya da bir kavram grubu öteki gruptan önce ya da sonra getirilirse bir şey değişmeyecek. Bu rastgele yığılma okuyucuda giderek bir bıkkınlık uyandırıyor, şiirin sonunun nasıl geleceğini kestirebiliyor okuyucu. İstense daha da uzatılabilir ya da bir yerde kesilebilirdi sanısı doğuyor insanda.")

¹⁸ Nâzım Hikmet, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 143-144.

¹⁹ Melih Cevdet Anday, "Yeni Baştan", *Varlık*, S. 185, 15 Mart 1941, s. 399; T. Ş. I, s. 30.

* Melih Cevdet Anday'ın süreli yayınlarda yayımlanmış tüm şiirlerini, Melih Cevdet Anday'ın *Şiirleri ve Şiir Sanatı* isimli doktora çalışmamızın sıra-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

sız olduğundan, biz, Anday'ın, belirleyebildiğimiz birkaç şiirini örnekleyerek bu etkilenme üzerine dikkat çekmek istedik.

Türk şiir geleneğinden geniş ölçüde yararlanmış olan Anday, Karacaoğlu'nın şiirlerinden Divan şairlerine kadar geniş bir kültürel alt yapıyı şiirlerinde gösterir.

Şubat 1987'de yazdığı "Şiir ve Çevirisi" adlı makalesinde genç şairlere Divan şiirini salık veren Anday, divan şiirindeki "ses"e vurgundur.

*"Dönülmez ben reh-î aşka yöneldim
Dua-yî hayr kulsın bana yaran
beytinin güzelliğini hiçbir şiirde bulamamışım, bizim
sesimizin şiiridir bu. Genç ozanlarımıza bu tadı gözden
kaçırmamalarını salık vermek isterdim. Ben kendi şiir-
rimde bu sestem çok yararlanmışım." (M.D.)"*²⁰

Divan şiirini "ikon şiiri"²¹ olarak gören Anday, şiirlerinin kaynaklarını kimi zaman "Kitaba Ek"²² başlıkları altında verirken, bu kaynakları çekinmeksizin sunması, onun şiirde kaynaklık sorununa ve metinler arasılığına bakışını vermesi bakımından da son derece önemlidir. Batı şairlerinden Wallace Stevens, T. S. Eliot, Ezra Pound, Baudelaire gibi isimlerin yanında Divan şairlerinden Şeyh Galib de Melih Cevdet'in kurduğu şiir metinlerinde birer biçim yaratma ve esinlenme kaynağı olarak kendini gösterir.

Şeyh Galib'in "kaldı" redifli,

sında belirledik. Ancak sadece Anday'ın şiirlerinin kronolojik künyesini çıkarmak, onun şiirleri ile diğer şairler arasındaki ilişkiyi çözmeye yeterli değildir.

²⁰ Melih Cevdet Anday, "Şiir ve Çevirisi", *Çerçeve*, Şubat 1987; *Geçmişin Geleceği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1999, s. 10; *Aldanma ki...*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s. 215.

²¹ Melih Cevdet Anday, "Şiir ve Çevirisi", *Çerçeve*, Şubat 1987; *Geçmişin Geleceği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1999, s. 10; *Aldanma ki...*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s. 215.

²² Melih Cevdet Anday, "Kitaba Ek", *Yeditepe*, S. 79, 16-31 Ocak 1962, s. 5; T. Ş. I., s. 174-176; "Troya Önünde Atlar" İçin Birkaç Söz", *Varlık*, Kasım 1972; T. Ş. I., s. 321-323; Melih Cevdet Anday, *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış (Toplu Şiirleri II)*, Adam Yayınları, İstanbul 1998, s. 65-66 (Not: Bundan sonraki atıflarda T.Ş.II. kısaltması kullanılacaktır.)

“Dil hayret-i gamla lâl kaldı
Galib gibi bî-mecâl kaldı
Gönderdiğim arz-ı hâl kaldı
El’ân bir ihtimâl kaldı
İnsafın o yerde nâmı yok mu.”²³

tardiyesi, *Kolları Bağlı Odysseus* şiirinin 1. bölümün 9. bendi ile biçim ve söyleyiş bakımından büyük benzerlikler gösterir:

“Şimdi ondan ne ki kaldı
Unutulmuş bir kapı belki kaldı
Değişmez biçim, arı renk, ölümsüz birlik
O zorunlu kendiliğindenlik
Anılarla geldi gitti kaldı
Duygular da bir ürperti kaldı
Artık eski bahçelerde değildik”²⁴ (T. Ş. I, s. 147)

Anday, 1989’da Orhan Koçak’la yaptığı söyleşide şiirinin kaynaklarını sayarken: “Bir bakıma ben ustasız ozanım. Daha doğrusu ustaları sonradan bulmaya başladım. Bunlar dünya şiirinde en beğendiğim ozanlardı. **Onlardan etkilendim. Hangi birini sayayım?** (M. D.) Wallace Stevens, T. S. Eliot... **Eski şiirimizi de bu arada sayabilirim**”²⁵ der.

Şeyh Galib’in yukarıda anılan tardiyesini Anday, dünyanın en güzel aşk şiiri olarak değerlendirir.²⁶ Fakat bu şiiri Batılıya anlatmanın Yunus Emre’nin tasavvuf mistisizmini anlatmak kadar zor olduğunu da söyler.

Melih Cevdet Anday’ın “Olsun da Gör”²⁷ isimli şiirinde, Şeyh Galib’in “olsun da gör”²⁸ redifli gazelinin bir giriş söylemi olarak yer aldığını görmemiz mümkündür. Anday’ın, şiirlerinde, di-

²³ Naci Okçu, *Şeyh Galib I- II*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, s. 881.

²⁴ *Yelken*, S. 71, Ocak 1963, s. 8-9; *Yeditepe*, S. 128, Ocak 1963, s. 19-21.

²⁵ Orhan Koçak (Söyleşen), “Melih Cevdet Anday’la Söyleşi”, *Defter*, S. 10, Haziran- Ekim 1989, s. 85.

²⁶ Melih Cevdet Anday, “Nane Azaldı”, *Cumhuriyet*, 25 Haziran 1993, s. 2

²⁷ T. Ş. I., s. 124.

²⁸ Okçu, *a.g.e.*, s. 586 [Not: Şeyh Galib’in bahsi geçen şiirinin ilk beyti şöyledir. “Tâb-ı hüsnî çeşmimiz âteş-feşân olsun da gör / Cennet-i ruhsârını dûzah-nişân olsun da gör”]

van şiirinin izlerini açıkça sergilendiğini Memet Fuat, bu şiirden hareketle, vurgular.²⁹ Yine Nedim'in;

*"Ayağın sakınarak basma amân sultânım
Dökülen mey kırılan şişe-i rindân olsun"*³⁰

beytine, ironik anlatımla, Anday şiirinde göndermede bulunulduğu dikkati çeker.

*"Metin ol oğlum gazozcu
Dökülen gazoz
Kırılan gazoz şişesi olsun"*³¹ (T. Ş. I, s.106)

Garip'ten kopuşun ilk izlerini gördüğümüz "Tohum" şiirinde ise, şair, Ahmet Muhip Dıranaş'ın "Bahar Gökleri"³² isimli şiiri ile kendi şiiri (Tohum) arasındaki sessel benzerliğe dikkati çeker ve "Tohum" şiirinde Yavuz Sultan Selim'in şu beytinin;

*"Gözlerin fitnede ebrun ile enbâz mı ki
Dil asılmağa iver zülfünü canbâz mı ki
Bizi kahr eyledüğün lûtfuna âğaz mı ki
Ne ki* şive mi ki cevri mi ki naz mı ki"*³³

bir esin kaynağı olduğunu kendisi ifade eder.³⁴

Divan şiirinin yanı sıra, bu şiiri Cumhuriyet döneminde de devam ettirmiş olan Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in şiirleri de Anday'ın şiirsel serüveninde etkili olmuştur. Anday, 1991 yılında kendisi ile yapılan söyleşide bu etkilenmeleri şu cümlelerle dile getirir: *"Benim birçok şiirimde bazı divan şairlerinin etkileri vardır. Ama*

²⁹ Memet Fuat, "Geçmişe Bakmak", *Adam Sanat*, S. 120, Kasım 1995, s. 9.

³⁰ *Nedim Divanı (Külliyat)*, İkdâm Matbaası, İstanbul 1338-1340, s. 200.

³¹ "Akıncı Ruhlar Yahut Çalışan Kazanır", *Yeditepe*, S. 23, 15 Ekim 1952, s. 2.

³² Şiir metni şöyledir:

*"Meltem mi ki bu esen, renk mi ki şarkı mı ki?
Şu dağdan aşağı ak bir bulut salkımı ki
İçime bir buruksu sarhoşluk akıtmada.
Düşler mi ki şu burcu burcu kokan havada
Renk mi ki üzerimden akaduran bu nehir?"*

* "Ne yiki" şeklinde de geçmektedir.

³³ İbrahim Necmi Dilmen, *Tarih-i Edebiyat Dersleri*, İstanbul 1338, C. 1, s. 82

³⁴ Melih Cevdet Anday, *Akan Zaman Duran Zaman I*, Adam Yayınları, İstanbul 1984, s. 133-134.

*bu tümüyle kabul etmek anlamına gelmez. Onun için "seçerek" dedim. Ama doğrusu halk şiiri bizi hemen hemen hiç etkilemedi. Divan şiiri ve onun devamı olan Yahya Kemal çok koyu Osmanlıca ile yazan Ahmet Haşım bizi en çok etkileyen eski şairlerdir."*³⁵

Şiirinin kaynaklarını "sayılamayacak denli çok"³⁶ gören Anday, bütün yaşam etkinliğini âdeta şiire göre kurgulamıştır. Okuduğu her hangi bir yazı; dinlediği mitolojik bir söylence, karıştırdığı her hangi bir ansiklopedi maddesi, gördüğü bir manzara ya da olay..., şiiri için kaynak niteliğindedir. Anday, bu kaynakları bilimsel çalışma yaparcasına fişler³⁷, sonra şiirini kurarken kullanır. Anday için "şiirin sürekli bir araştırma"³⁸ olarak tanımlanması, iki yönlü düşünülmektedir. 1- Yeni biçimler, içerikler ve biçimler arama, (şiirsel çalışma) 2- Şiir kurulurken ulaşılabilecek / bakılacak ya da daha önceden edinilmiş kimi bilgiler, (zihinsel çalışma). 1988 yılında Nalan Kayhan'ın "şair olabilmek için" neler yapılmalı anlamındaki sorusuna Anday, şu cümlelerle karşılık verir ki, bu aynı zamanda iki yönlü düşünülmesini istediğimiz "şiir araştırmasının" da açılımı gibidir. "Çok şey bilmek lazım. Yüzlerce, binlerce bilgisi olmalı şairin. Tavukçuluktan tutun, kuşçuluk, astronomiye kadar... Yani sayın sayabildiğiniz kadar. **Bunlardan neler çıkacağı belli olmaz.**"³⁹ Anday'ın şiirin kaynakları ile ilgili söyledikleri bu ifadeler İngiliz şair Auden'in "şairin ilgilenmesi gereken alanlar" başlığı ile sunduğu "çiçekçilikten balıkçılığa, hayvan yetiştirmeden matematiğe kadar bir yığın konunun bir gün beklenmedik bir anda şaire yol

³⁵ Konur Ertop (Söyleşen), "Melih Cevdet Anday Şiir Dünyasını Anlatıyor", *Gösteri*, S. 132, Kasım 1991, s. 6 [Not: Anday, söyleşide etkilendiği şairler arasına Cahit Sıtkı Tarancı ve Ahmet Muhip Dranas'ı da dahil eder.]

³⁶ Doğan Hızlan (Söyleşen), "Anday, Ozan Sonsuz Yolda, Varamayacağı Ereği Araştırır Durur", *Cumhuriyet*, 12 Ocak 1982.

³⁷ Anday, şiirine konu edeceği ya da şiirinde kullanmayı düşündüğü dizeleri, bilgileri, kısacası tüm edinimleri ajandasına kaydeder, sonra arada bir bu ajandasını inceler. . bk.: Kemal Özer (Söyleşen), "Anday: Okurda Eleştirel Bir Tepki Uyandırmak İstedim", *Cumhuriyet*, 11 Mayıs 1975, s. 5; *Sanatçılarla Konuşmalar*, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1979, s. 206.

³⁸ Doğan Hızlan (Söyleşen), "Anday, Ozan Sonsuz Yolda, Varamayacağı Ereği Araştırır Durur", *Cumhuriyet*, 12 Ocak 1982.

³⁹ Nalan Kayhan (Söyleşen), "Bir Şiir Virtüözü", *Elele*, S. 1, Ocak 1988, s. 31.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

gösterici olacağı⁴⁰nı söylemesi ile de çok yakın benzerlikler gösterdiğine de dikkat edilmelidir.

Melih Cevdet Anday'ın "ben şiir çalışmalarım içinde ansiklopedilere bakmayı da bir alışkanlık edinmişimdir. Hayvan adları, çiçek adları kafamda ya birden bire, ya zamanla yeni ufuklar açar"⁴¹ diyerek vurguladığı şiirinin kaynaklarının en güzel örneklerinden birisini "üç perili saç örgüsü" ve "dört perili kestanelik" dizelerinde görmemiz olasıdır. Anday, "Anadolu'da Kapı Kilitleri" adlı bir inceleme yazısını okuduktan sonra, bu incelemede adı geçen ve bir kilit ismi olan "üç perili kilit" adını çok beğenir ve şiirinde kullanmak üzere bir araştırmacı gibi bunları bilgi fişlemesine alır⁴² ve kurguladığı anı, duyguyu, durumu ifade edecek sözcüğü yakaladığı an şiirini oluşturmaya çalışır.

Anday şiirinin kaynaklarını çözmek, onun bütün araştırma alanlarını gözden geçirmeyi göze almak demektir. Şiirlerinin art alanlarını yakalamak, bilgi fişlerine ulaşmakla bir gibidir.

M. Cevdet, şiirinin kaynaklarını ya da etkilendiği şair ve yazarları okuyucusundan saklamaz. Bu kaynakları kimi zaman söyleşilere verdiği cevaplarla açar, kimi zaman şiir kitaplarını ek

⁴⁰ Hıfzı Topuz, *Konuklar Geçiyor*, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1975, s. 218'den aktarma [Not: M. C. Anday ve Auden'de görülen söylem benzerliklerinin bir benzerini de Rilke'de görürüz. Rilke, Malte Laurids Brigge'in şiir hâline gelişini anlatırken şunları söyler ki, bu "şiirin kaynağı"nı vermesi bakımından oldukça önemlidir: "Mısralar, kimilerinin sandığı gibi, birer duygu değil, birer deneydir. (Anday araştırmadır der.) Bir tek mısra yazmak için, bir çok şehirler, insanlar, nesneler görmüş olmak, hayvanları tanımak, kuşların nasıl uçtuklarını duymak, küçücük çiçeklerin sabahları açılırken hangi hareketi yaptıklarını bilmek gerekir." bk.: Roger Caillois, "Esin ve Emek", (çev.:T.(ahsin) Y.(ücel)), Varlık, S. 669, 1 Mayıs 1966, s. 8]

⁴¹ Kemal Özer (Söyleşen), "Anday: "Okurda Eleştirel Bir Tepki Uyandırmak İstedim" ", *Cumhuriyet*, 11 Mayıs 1975, s. 5; *Sanatçılarla Konuşmalar*, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1979, s. 206.

⁴² Bu kullanımla ilgili bilgileri biz yine M. C. Anday'ın söyleşilerde açtığı şiirinin kaynaklarına ilişkin ifadelerinden öğreniyoruz. . bk.: Kemal Özer (Söyleşen), "Anday: Okurda Eleştirel Bir Tepki Uyandırmak İstedim", *Cumhuriyet*, 11 Mayıs 1975, s. 5; *Sanatçılarla Konuşmalar*, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1979, s. 206; M. C. Anday, Tahsin Yücel, Nuran Kutlu, Adnan Benk (Söyleşiye Katılanlar), " ile Δ Arasında Melih Cevdet Anday", *Çağdaş Eleştiri*, S. 2 , Nisan 1982, s. 19.

açıklamalar koyarak okuyucusuna duyurmak ister ve kimi zaman *Cumhuriyet* gazetesindeki köşesinde yazdığı denemelerinde⁴³ kaynaklarına göndermelerde bulunur. İşte bunlardan birisi de 26 Temmuz 1992'de *Cumhuriyet* gazetesinde yazdığı "*Kitap Üstüne*"⁴⁴ adlı denemesidir. Anday, bu yazısında '*bir hazine gibi geleceğe kalmasını istediği kitapları*' listeler. Listelenen bu kitaplar aynı zamanda Anday'ın şiirini kurmada yararlandığı veya şiirinin arka planını veren eserlerdir. Toplam 23 eser ismi verir ve bunların geleceğe kalmasını ister. Fakat bu istek sadece geleceğe kalmasını istemekle ilgili değil, aynı zamanda Anday şiirinin çözümlemesinde de kaynaklık edecek metinlerdir. Bu eserler şunlardır:

1	Gılgamış Destanı ⁴⁵	13	Voltaire'nin Candide'si
2	Odysseia	14	Marx'ın Manifest'i
3	Sokrates'in Savunması	15	Carlo Cafiero'nun Kapital Özeti
4	Sofokles'in Kral Oidipus'u	16	Engels'in Cemiyetin Asılları
5	Kutsal Kitap ve Kur'an	17	Engels'in Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu
6	Boccaccio'nun Decameron'u	18	Freud'un Kitle Psikolojisi ve Psikanaliz Üzerine
7	Machivelli'nin Prens'i	19	Tolstoy'un Savaş ve Barış'ı
8	Montaigne'nin Denemeler'i	20	Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sı
9	Thomas More'nin Utopia'sı	21	Çehov'un hikâyeleri
10	Erasmus'un Deliliğe Övgü'sü	22	Kafka'nın Şato'su
11	Shakespeare'nin Fırtına'sı	23	Frazer'in Altın Dal'ı ⁴⁶
12	Cervantes'in Don Kişot'u		

⁴³ Melih Cevdet'in *Cumhuriyet* gazetesinde yazdığı ve kitaplarına girmemiş birçok yazısı vardır. Bu konu ile ilgili geniş bilgi için bk. Mitat Durmuş, *Melih Cevdet Anday'ın Şiirleri ve Şiir Sanatı*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ank. 2004.

⁴⁴ Melih Cevdet Anday, "*Kitap Üstüne*", *Cumhuriyet*, 26 Temmuz 1992; *Çok Sesli Toplum*, Adam Yayınları, İstanbul 2001, s. 20-23.

⁴⁵ Anday, listesine eklediği ilk kitabı Gılgamış Destanı ile başlatır ve şunları söyler: "*Benim listem Gılgamış Destanı ile başlıyor. Gerçek adı, Sha Nagba İmuru'dur. Her şeyi görmüş olan' anlamına gelir.*"

⁴⁶ Anday listenin sonuna şu notu düşer: "*Atalarımızın yaşam biçimini, inançlarını, sağtöresini başka hangi kitaptan bunca ayrıntılı öğrenebiliriz ki!*"

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Şairin geleceğe kalmasını düşünerek hazırladığı kitap sandığında Türk fikir ve sanat hayatından hiçbir isme ve esere yer verilmemiş olması da ayrıca dikkate değer. Bu, Anday'ın *Klasik* sorununa bakışının da bir yansıması olarak değerlendirilebilir.⁴⁷

Bütün bunların dışında Anday şiiri üzerinde etkili olmuş diğer bir isim ise, Orhan Veli ve özellikle Oktay Rıfat'tır. Her ne kadar başlangıç yıllarında Oktay Rıfat ve Melih Cevdet Anday, Orhan Veli'nin etkisi altında kalsalar da birbirlerini Orhan Veli'nin kendilerini etkilediğinden daha çok etkilemişlerdir.⁴⁸

Melih Cevdet Anday'ın Garip'ten kopuşunun ilk izleri görünümündeki "*Tohum*" adlı şiiri, Oktay Rıfat'ın da Garip'ten kopma isteğini hızlandırır. 1963'ten sonraki şiirlerinde Anday, I. Yeni söyleminden çok uzaktadır ve II. Yeni şiiri ile dirsek temasında görülür. Anday'ın II. Yeni şiiri ile örtüştürülebilecek kimi kullanımları Oktay Rıfat'a bağlanabileceği gibi II. Yeni şairleri ile de ilintilidir. Gülten Akın, *Şiiri Düzde Kuşatmak* isimli kitabında bu yönelişe şu cümlelerle dikkat çeker:

"Göçebe Denizin Üstünde: İlk şiirde, ikinci yeni çizgisini, Edip Cansever'le ortak geliştiriyorlar. Ondan sonrakilerde zamanca bir gerileme var. Daha önce yazılmış olduğundan mı? (Bulutlar Olduk'ta yine Cansever'i ansıyorum) bazı şiirlerde Cemal Süreya örneği, soluk kesici benzetmeler var."⁴⁹

Kolları Bağlı Odysseus'un yayımlanmasından sonra değişen şiirsel anlayış, Anday'ın şiirsel kaynaklarının değişmesi ile de doğrudan bağlantılıdır. *Kolları Bağlı Odysseus*'a gelinceye değin daha çok Türk şiir sanatından etkilenmeler taşıyan Anday şiiri, *Kolları Bağlı Odysseus*'tan sonra daha çok batılı kaynakları merkeze almaya başlar. Şairin, Garip şiir hareketi içinde olduğu dönemlerde sürrealistlerden kimi etkilenmelerini de bu arada kaydetmemiz gerekir.

⁴⁷ Geniş bilgi bk. Mitat Durmuş, "*Garip Şiiri Bağlamında Geleneğin Sorunsallaştırılması*", (II. Dil ve Edebiyat Araştırmaları Sempozyumu, Ankara Üniv. DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Dil ve Edebiyat Araştırmaları Derneği, 24-26 Mayıs 2004, Ankara)

⁴⁸ Cemal Süreya, *Toplu Yazılar I*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000, s. 87.

⁴⁹ Gülten Akın, *Şiiri Düzde Kuşatmak*, Alan Yayıncılık, İstanbul 1983, s. 114.

1937 yılında *Ulus* gazetesinin düzenlediği “Şiir Ölüyor mu?” başlıklı ankete katılan Garip üçlüsü, ilk kez bu anketin başına konulan tanıtıcı girişle sürrealistlerle ilişkilendirilir.

“Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet, şiiri-mizde en yeni cereyan olan sürrealizmin müdafaasını üzerlerine almış üç genç şairimizdir. Bütün sanat hareketlerinde müştereken hareket eden ve bir ekol bağıllığıyla çalışan bu üç gencin fikirlerini toplu olarak öğrenmek istedik. Aşağıda okuyacağınız parçalar, her üçü namına verilmiştir.”⁵⁰

Bu tanıtıcı ve tanımlayıcı girişten sonra şairlerin görüşleri alınmış sürrealizme nasıl baktıkları da sorulmuştur.⁵¹ Bu makalade, Garip şiirinin sürrealizmden ne denli etkilendiğini irdelemeyecek ancak, birkaç cümle ile de olsa bu akımın Anday şiirindeki izlerine ve Anday’ın sürrealizm akımına nasıl baktığına da değinmek gerekir.

Garip’in ilk oluşum yıllarında sürrealizmden etkilendiğini reddetmeyen Anday, bu konu ile ilgili olarak kendisine yöneltilmiş sorulara “Gerçeküstücü Fransız şairleri bizi etkilemişlerdir. Ama Gerçeküstücülük tümüyle bizi bağlamaz. Gerçeküstücülüğün lideri olan Breton, şiirin politika dışında kalmasında çok ısrar ediyordu. Böyle de oldu başlangıçta. Daha sonra Gerçeküstücü şairlerden Aragon, Eluard, Komünist Partisine girince, Breton onlarla selamı, sabahı kesti. Breton’un tavrı bu kadar kesindi. Garip şiiri ise politiktir. Bu bakımdan Garip hareketine Gerçeküstücü demek doğru değildir.”⁵² diyerek karşı

⁵⁰ (Anket), “Şiir Ölüyor mü?”, *Ulus*, 30 Aralık 1937; Oktay Rifat, *Şiir Konuşması*, Adam Yayınları, İstanbul 1992, s. 277.

⁵¹ Garip şiiri ile batılı edebî akımlar arasındaki ilişki için bk.: Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1996, s. 232-252; Hasan Bülent Kahraman, “Garip Şiirini ‘Modernist Şiir’ Bağlamında Yeniden Değerlendirme Denemesi 1-4”, *Varlık*, S. 1010 / 1011 / 1012 / 1013, Kasım 1991- Şubat 1992; Mehmet H. Doğan, “Gerçeküstücülük ve Türk Şiiri”, *Varlık*, S. 1048, Ocak 1995, s. 13-16; Hasan Bülent Kahraman, “Gerçeküstücülük Anlayışına Modernizm-Postmodernizm İlişkisi Açısından Bir Bakış”, *Varlık*, S. 1048, Ocak 1995, s. 2-6.

⁵² Hayati Özen (Söyleşen), “Geleceğin Dünyasının Gazetesinde Bir Yazın Ustası”, *Semender* (TÖMER Bursa Şubesi Çeviri Dergisi), S. 1, Yaz 1995, s. 25 [Not. Konur Ertop’la yaptığı söyleşide de şunları söyler: “Başlangıç için

çıkarsa da “etkilenmiş olma”larını saklamaz. Hatta kendi şiirinden örnekler vererek bu akımdan etkilenmiş olduklarını (bu akımın şiirine kaynaklık ettiğini) 1984 yılında Memet Fuat ve Oktay Akbal’la yaptığı söyleşide dile getirir. Bu söyleşide Anday şunları ifade eder: “...başlangıçtaki şiirlerimizde sürrealizme benzeyenler de var. Kendimden bir örnek alayım, “Hayvanlar konuşamadıkları için / Kimbilir ne güzel düşünürler / Tıpkı ellerimiz gibi”⁵³ diyorum.⁵⁴

Kolları Bağlı Odysseus’un Anday şiiri için bir dönüm noktası olmasının gerekçesi, değişen söyleyiş ve anlam sorunu ile doğrudan ilgili olmakla birlikte şiirin kaynaklarında da önemli değişikliklere gitmesi de bu noktada etkilidir. *Kolları Bağlı Odysseus*’tan sonra Anday şiirinin kaynakları da değişir. Ziya Paşa ve Abdülhak Hamid’in şiirleri yerini felsefe kitaplarına, Anadolu, Mısır, Hitit, Sümer ve Yunan mitolojisi ile ilgili incelemelere, bitki biliminden astronomiye kadar birçok alanda yazılmış bilimsel kitaplara, dünya edebiyatından önemli şairlerin ve yazarların eserlerine, Eski Anadolu tarihi üzerine yaptığı çalışmalarla ünlenen Texier, Hrozny gibi araştırmacıların çalışmalarına, Homeros’un *İlyada* ve *Odysseia*’sına, *Heredot Tarihi*’ne... bırakır.

Kolları Bağlı Odysseus’la birlikte mitolojiye yönelen Anday, bireyin ve insanın dünya karşısındaki “duruşunu”, ilkel insandan modern insana kadar sorgulamak ve ortak “duruş”ları belirlemek ister. Poetik anlamda bilimi (usu, akı) önceleyen şairin, mitolojiye, söylemceye yönelmesi bilim, akıl, us noktasında çelişir gibi görülebilir. Oysa bireyin dünya karşısındaki anlamını ya da dünyanın birey karşısındaki anlamını irdelemek isteyen Anday’ın bu şiirsel kaynağını, bu yönelimi bir çelişki olmaktan çıkarır. Çünkü “mito-

Fransız gerçeküstücülerinin bir etkisi var denebilir ama biz o etkiye daha sonra toplumsal eleştiriyi kattık. Onlarda bu yoktu. Bu eleştiri toplumcu bir eleştiriydi. Bize kızanların olması da bundandı.” bk.: Konur Ertop (Söyleşen), “Melih Cevdet Anday Şiir Dünyasını Anlatıyor”, *Gösteri*, S. 132, Kasım 1991, s. 5 Bu konu için ayrıca bk.: Fethi Naci, “İmroz’da Melih Cevdet’le”, *Dost*, S. 6, Eylül 1961; Celal Üster (Söyleşen), “Melih Cevdet Anday, Doğuşunun 50. yılında ‘Garip’ Akımını Analtı”, *Cumhuriyet-Kitap*, S. 81, 12 Eylül 1991, s. 1-11]

⁵³ “Ellerimiz Gibi”, *T. Ş. I.*, s. 32.

⁵⁴ Memet Fuat- Oktay Akbal (Söyleşenler), “Melih Cevdet Anday Konuşuyor”, *Gösteri*, S. 46, Eylül 1984, s. 5.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

loji, ilkel insanın dünyayı kavrayış biçimlerini veren söylencelerdir.”⁵⁵ Anday, birey bilincinden, insanlık bilincine ve insanlık bilincinden birey bilincine gidiş- gelişler yaparak ortak bilincin gizini çözmek ister. Şiirlerindeki İngilizceden, Almancaya oradan da Hintçeye kadar uzanan sözcüksel dağılımın arka planında bu ortak bilinci geniş kapsamlı olarak verme düşüncesi yatar.

Kolları Bağlı Odysseus’un yayımlanmasıyla birlikte Anday, Tanzimat’tan sonraki Türk şiirinde pek görmediğimiz, Divan şiirinde var olan, şairin eserini ne için ve kime yazdığını, bu eserini yazarken hangi kişi ve olaylardan etkilendiğini açıkladığı ve divanın başına koyduğu “*sebeb-i te’lif*”⁵⁶ bölümünde olduğu gibi, şiirinin kaynaklarını okuruna sunar. Gerçi Anday, *Kolları Bağlı Odysseus* için yazdığı ek açıklamayı T. S. Eliot’tan⁵⁷ esinlenerek yaptığını söylese de bu bizim şiir geleneğimizde zaten var olan bir olgudur.

1963 yılında, kitabından ayrı olarak, yayınlanan ve kitabının sonraki baskılarına dahil ettiği “*Kitaba Ek*”⁵⁸ başlıklı bu *sebeb-i te’lif* açıklamasında Anday, araştırmacıları âdeta kendi şiirinin kaynaklarına yönlendirmek ister.

“Kolları Bağlı Odysseus’u yazarken çeşitli ozanlardan ve kitaplardan yararlandım. Bu kitaplardan bir takımı, şiirimin düşünsel temelleri ile ilgili konuları işleyen kitaplardı. İnsanın doğa ile ilişkileri, insanın doğaya, topluma, kendine yabancılaşması, bu yabancılaşmaktan kurtulmak için giriştiği savaş, tuttuğu ve tutması gereken yollar sorununda okuduklarım, şiirsel anlatıma geçmeden önce, düşünce hazırlıkları düzeyinde kalan çalışmalarlardır ki bunların yorumu, değerlendirilmesi bakışa ve yapılacak işe göre çeşitlenebileceği için, kişisel niteliktedir; açıklanması düpedüz şiirle, şiirsel

⁵⁵ Mircea Eliade, *Mitlerin Özellikleri*, (çev.: Sema Rifat), Simavi Yayınları, İstanbul 1993, s. 17 / 22.

⁵⁶ İskender Pala, *Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara (tarihsiz), s. 427.

⁵⁷ T. S. Eliot, *The Waste Land* adlı şiir kitabı için bu türden bir açıklama koyma gereği duymuştur.

⁵⁸ Melih Cevdet Anday, “*Kitaba Ek*”, *Yeditepe*, S. 79, 16-31 Ocak 1962, s. 5; T. Ş. I., s. 174-176.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

*çalışma ve şiirsel öze ilgili sayılmayabilir. Ama şiirsel anlatıma geçtikten sonraki çalışmada, esinlenmelerin ve yararlanmaların niteliği, sanatın tekniği ve sanatçının yöntemi ile ilgili olduğu için, bunlar üstüne, başkalarının incelemelerini beklemeden ve başkalarının incelemelerine yardımcı olmak amacı ile birtakım açıklamalarda bulunmak yararlı olur, diye düşündüm. Bu kısa yazıda onları söz konusu edeceğim. Bu düşünceye, benzeri işi Eliot'un, "Waste Land" için yaptığını gördükten sonra geldim."*⁵⁹

⁵⁹ Melih Cevdet Anday, "Kitaba Ek", *Yeditepe*, S. 79, 16-31 Ocak 1962, s. 5; T. Ş. I., s. 174 [Not: Metnin tamamını buraya almakta kaynakların açıklanması bakımından yarar görmekteyim. Bazı ifadeleri bold vererek vurguyu amaçsal olarak belirtmek istedim.

"Kolları Bağlı Odysseus'u yazarken çeşitli ozanlardan ve kitaplardan yararlandım. Bu kitaplardan bir takımını, şiirimin düşünsel temelleri ile ilgili konuları işleyen kitaplardır. İnsanın doğa ile ilişkileri, insanın doğaya, topluma, kendine yabancılaşması, bu yabancılaşmaktan kurtulmak için giriştiği savaş, tuttuğu ve tutması gereken yollar sorunununda okuduklarım, şiirsel anlatıma geçmeden önce, düşünce hazırlıkları düzeyinde kalan çalışmalardır ki bunların yorumu, değerlendirilmesi bakışa ve yapılacak işe göre çeşitlenebileceği için, kişisel niteliktedir; açıklanması düpedüz şiirle, şiirsel çalışma ve şiirsel öze ilgili sayılmayabilir. Ama şiirsel anlatıma geçtikten sonraki çalışmada, esinlenmelerin ve yararlanmaların niteliği, sanatın tekniği ve sanatçının yöntemi ile ilgili olduğu için, bunlar üstüne, başkalarının incelemelerini beklemeden ve başkalarının incelemelerine yardımcı olmak amacı ile birtakım açıklamalarda bulunmak yararlı olur, diye düşündüm. Bu kısa yazıda onları söz konusu edeceğim. Bu düşünceye, benzeri işi Eliot'un, "Waste Land" için yaptığını gördükten sonra geldim.

Odysseia destanının 12. rapsodisi, beni belki de on yıldır böyle bir iş için ilgilendirip duruyordu. Odysseus'un Troya dönüşü, kendi adasını, İthaca'yı bulmak için ordan oraya gezip çırpınması sonunda Tanrıça Kirke'den yararlanmaya kalkması, bu parçanın özünü sağlar. Ancak dikkatime çarpan şu oldu: Tanrıça Kirke, her şeyi olduğu gibi söyleyeceğini ileri sürmesine karşılık, Odysseus'u gene de kendi kararı ile başbaşa bırakıyordu. Onun sakınılması gerektiğini söylediği tek şey, Sirenlerle ilgili idi. Kitabımın dördüncü bölümünde bu öyküyü kendime göre yorumladım, değerlendirdim. Karşılaştırıldığında anlaşılacağı gibi, Homeros'un birtakım deneyimlerini, benzetmelerini seve seve kullandım. Odysseus'un başından geçenler üstüne pek ünlü bir şiir yazmış olan Tennyson'un da aynı işi yaptığını gördüm. Yalnız şunu da ekleyeyim. Tennyson, Odysseus'un öyküsünü, kısaca söylemek gerekirse, "yılmadan aramak, bulunca da bulunanla yetinmemek, yeniden aramağa koyulmak" biçiminde yorumlamıştır. Bu yorumla bir alış verişim olmadı.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Buraya kadar Anday, bize kaynaklarını niçin açıkladığını, (bunlar üstüne, başkalarının incelemelerini beklemeden ve başkalarının incelemelerine yardımcı olmak amacı ile birtakım açıklamalarda bulunmak yararlı olur, diye düşündüm⁶⁰.) açıklanan kaynakların şiirinin özü ile ilintisinin ne olduğunu (Bu kitaplardan bir takımını, şiirimin düşünsel temelleri ile ilgili konuları işleyen kitaplardı) vurgulamak ister gibidir. *Odysseus* ve *Gılgamış* destanlarından etkilendiğini ancak

Buna karşılık, Ezra Pound'un, "Canto I" adlı şiirinde, aynı destanın 11. bölümünü konu edindiğini gördüm, ki o şiirin başlangıç bölümünde Pound, hiçbir yoruma gitmeden, sevdiği anlaşılan öyküyü yinelemekle yetiniyordu. **Bu şiirde Homeros'un sözleri ve benzetmeleri, benim şiirimden daha çok yer alır.**

Kolları Bağlı *Odysseus*'un Birinci Bölümü'nün üçüncü kıtasının birinci dizesi, **Baudelaire'in "Correspondances" adlı şiirinden alınmıştır.** Fransızcası şudur: *Qui l'observe de leurs regards familiers.* Önemli, vazgeçilmez bir güzelliği olan bir dize değil. Onu alışı, "Correspondances" şiiri ile kitabın Birinci Bölümü'nün özce benzerliğini göstermek içindir: Kişinin, doğa dilinden anlaması. Ben bunu çocukluk dönemi için düşünmüştüm.

Gene Birinci Bölüm'ün ikinci kıtasının beşinci dizesini, Davud'un mezmurlarından aldım. Üçüncü Bölüm'ün dokuzuncu kıtasının dokuzuncu ve on birinci dizeleri de gene o kitaptandır.

Birinci Bölüm'ün "kaldı" redifinin kullanıldığı dokuzuncu kıtasında, Şeyh Galib'in bir tardiyesinden yararlandım. O tardiyenin **işime yarayan** kıtası şudur:

Dil hayret'i gamla lâl kaldı
Galib gibi bimecâl kaldı
Gönderdiğim arz-ı hâl kaldı
El'ân bir ihtimâl kaldı
İnsafın o yerde namı yok mu

Üçüncü Bölüm'ün yedinci kıtasındaki İngilizce dize Wallance Stevens'indir: *This is the mythology of modern death.*

Aynı bölümün dokuzuncu kıtasındaki üçüncü ve beşinci dizeler, Aiskhylos'un Agamemnon tragedyasında Klytemnerstra'nın sözlerinden alınmıştır.

Kolları Bağlı *Odysseus*'un bazı parçalarında Ezra Pound'un "The Alchemist"- **belki dışardan bakıldığında sezilmeyecek-** uzun esinlenmeler, biçim yararlanmaları olmuştur, diyebilirim." 1937 yılında Ulus (30 Aralık 1937) gazetesinin anketine "Yeni diye tanıdığımız nesil hâlâ Baudelaire'nin ve musralarının bacakları arasında dolaşıyor." diyen Garip üçlüsünden biri olan Anday, 1951-1961 yılları arasında yazdığı şiirinde Baudelaire'den alıntılama yaptığını da söyler. Bu, değişen şiir anlayışı bakımından da oldukça önemlidir.

⁶⁰ Melih Cevdet Anday, "Kitaba Ek", *Yeditepe*, S. 79, 16-31 Ocak 1962, s. 5; T. Ş. I., s. 174

onları yeniden yazmadığını “onlar üzerine yazdığını”⁶¹ çeşitli söyleşilere verdiği cevaplarla anlatan Anday, bu ve diğer alıntılarının merkezinde başka bir şeyin bulunduğu okuyucularının dikkatini çekmek ister. Burada dikkati çeken önemli bir sorun varsa o da bir şair, şiirinin anlaşılmasını neden bu kadar çok istiyor olduğudur. Poetik anlayışında “Bütün sorun, sanat alıcısının, sanatı anlamadan sevebilmesidir. Bunu eni iyi kanıtlayan müzik sanatıdır.”⁶² düşüncesi yatan bir şairin, şiiri üzerine ayrıca açıklama yaparak okurunu âdeta yönlendirmesinin başka bir gerekçesi olduğu düşüncesindeyim.

Bu gerekçeler şunlar olabilir.

1- Şiirinin diğer metinlerle ilişkisinin sonradan açıklanarak bir itham altına sokulmasından kaçınmak.

2- Şiirinin düşünsel alt yapısını vererek ereğinin ne olduğunu bildirmek.

3- Şiirinde sorun yaptığı olgunun daha önceden de sorun yapıldığına dikkati çekmek.

4- Esinlenme ve yararlanma ile bu esinlenmelerin nasıl dile getirildiğini (sanat tekniğini) açıklamak.

5- Şiirinde vurguladığı temanın insanlık tarihinde önemle yer tuttuğunu belirtmek.

6- Şiir metni ile okuru arasında doğabilecek kopukluğu kaldırmak.

Altı madde ile sınırlanan bu gerekçeler artırılabilir belki. Ancak Anday, bu açıklamalarda bulunurken özellikle ikinci madde ile altıncı maddede belirttiğimiz gerekçeyi temel hareket noktası olarak seçer. 1978 yılında Doğan Hızlan’ın “Kimi şiirlerini- zin sonunda açıklamalar var. Neden bu gereği duydunuz?” sorusuna Anday’ın verdiği şu cevap düşüncemizi destekler özelliktedir: “ “Kolları Bağlı Odysseus” ile “Troya Önünde Atlar” için yaptım

⁶¹ Orhan Koçak (Söyleşen), Melih Cevdet Anday’la Söyleşi”, *Defter*, S. 10, Haziran- Ekim 1989, s. 84; “Ölümsüzlük Ardında Gılgamış Üstüne Birkaç Söz”, *T. Ş. II.*, s. 65-66

⁶² Koçak, *ags.*, s. 84.

bunu.⁶³ O iki şiir de beni yıllarca düşündürmüştür. Felsefeci olmadığım için kendimi şiirle doyurmaya yöneldim. Başka bir nedeni daha var bunun, en okumuş diye bildiğim tanıklarım bile, o iki uzun şiir için benden açıklama istemişlerdi. Demek ki, okudukları ile yetinmediler bilmek de istediler.”⁶⁴

Melih Cevdet Anday'ın Eski Yunan ve Anadolu kültürüne karşı duyduğu ilgi, çok eskilere dayanmakla birlikte, özellikle Millî Eğitim Bakanlığı'nda çalıştığı yıllarda klâsiklerin yayınlanmasına katkıda bulunması ile artar. Homeros'un eserleri, Anday'ın başucu kitaplarındanıdır.⁶⁵ Homeros'a karşı duyduğu hayranlığı her fırsatta dile getiren şair, *Nokta* dergisinin 1988 yılında klâsikler tartışmasını irdelemek amacı ile kendisine yönelttiği: “Homeros'un bugün de taklit edildiği söylenebilir mi? sorusuna verdiği cevapta bu hayranlığını söylerken aynı zamanda kendi klâsiğinin Homeros olduğunu da vurgular. “Tabîî. Ben taklit ediyorum. Üstelik kaç şiirimde.”⁶⁶

Eski Yunan ve Anadolu söylencelerine yönelmesini “tarihimizi derinleştirme ve yurdumuza sahip çıkma”⁶⁷ şeklinde değerlendiren Anday, şiirlerindeki bütün bu etkilenmeler, esinlenmeler, alıntılar için “bahane” sözcüğünü kullanır. Bunların hepsi Anday'a göre şiirini oluşturmak için başvurulmuş “bahane”lerdir. Yani bu alıntılar... şiirin merkezinde duran değil, derin yapısına katkıda bulunan ve o yapının açıklanabilmesine olanaklar sunan öğelerdir. Anday'a göre hiçbir konu ve tema şiiri yaratmaz. Şiir ancak yazılırken ortaya çıkar. 1991 yılında Konur Ertop'un konu ile ilgili sorusuna Anday şu karşılığı verir: “Hiçbir konu, hiçbir tema gerçekte şiiri yaratmaz. Ortaya çıkartmaz. Onlar birer bahanedir. Benim için de bütün o eski Yunan temaları, birer bahane-den başka bir şey değildir. Şiir asıl yazılırken ortaya çıkarsa çıkar.

⁶³ Daha sonra “Ölümsüzlük Ardında Gılgamış” adlı şiiri için de böylesi bir açıklama yapar. . bk. T. Ş. II., s. 65-66.

⁶⁴ Doğan Hızlan (Söyleşen), “Anday: “Bütün Yaşamım Boyunca İki Üç Tema İçinde Dönüp Durmuşum””, *Cumhuriyet*, 18 Kasım 1978, s. 6.

⁶⁵ Melih Cevdet Anday, “Hazine İçindesin!”, *Cumhuriyet*, 19 Nisan 1991; *Geleceği Yaşamak*, Adam Yayınları, İstanbul 1994, s. 297.

⁶⁶ *Nokta* (Söyleşen), “Homeros Klâsiğimiz, Mevlânâ Değil...”, *Nokta*, S. 5, 7 Şubat 1988, s. 69.

⁶⁷ Konur Ertop (Söyleşen), “Melih Cevdet Anday Şiir Dünyasını Anlatıyor”, *Gösteri*, S. 132, Kasım 1991, s. 7.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Yoksa hazır bulunmaz bir yerde.”⁶⁸ Anday, 1982 yılında *Çağdaş Eleştiri* dergisinde yayınlanan söyleşisinde de “bahane” içine koyduğu şiir öncesi çalışmaları şu cümlelerle değerlendirir: “Sırası gelmişken anlatayım: Her şiirin düşünsel bazı temelleri, bazı öğeleri vardır. Fakat bu temel öğeler şiirin sesini buluncaya kadar işe yarar, daha doğrusu **bahanedir** bunlar. Şiirin sesini buldun mu, temel öğeler kalkar ortadan, silinir gider, artık onları aramak boşunadır.”⁶⁹

Anday’ın “*Kitaba Ek*” başlığı ile yazdığı ve *Kolları Bağlı Odysseus*’ta yararlandığını söylediği kaynaklarına Erdoğan Alkan, “Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet’te Fransız Şiirinin Etkileri”⁷⁰ başlıklı incelemesinde, Arthur Rimbaud’un, *Söz’ün Simyası* ile *Kolları Bağlı Odysseus*’un üçüncü bölümü arasında benzerlikler olduğunu vurgular. Melih Cevdet Anday’ın bahsi geçen bölümdeki şu ifadeleri “Ben doğayı nesnelleştirdim ve sayılarını buldum (...) Yan yana getirmeli yedi rengi(...) Tıpkısıdır gecenin bir sessiz, bir sesli (...) Ah olacağı buydu ve oldu / Duygularla öyle çok uğraştım ki (...) Sonunda tükettim kendimi.” ile Arthur Rimbaud’un şu söylemlerini benzer görür: “Rengini buldum sesli harflerin. Her sessiz harfin biçimini ve devinimini yeni bir düzene koydum ve harfler arasındaki içgüdüsel ses uyumlarıyla bir gün bütün duyularca benimsenebilecek şiirsel bir söz bulmakla övündüm. Çeviriyi bu işe katmıyorum. (...) Yalın sanrıya alıştım; düpedüz fabrika yerine cami, meleklerce yapılmış bir tamburlar okulu, gökyüzü yollarında atlı arabalar, gölün dibinde salon (...) Sonum gelmişti.”

Erdoğan Alkan’ın “Melih Cevdet’in **unuttuğu** bir şeyi de biz ekleyelim” diyerek, bunun aslında bir saklama olduğunu ima etmesine karşılık, bize göre Anday, özellikle saklamış değildir bu ileri sürülen benzerlikleri. Çünkü şiirindeki en küçük alıntılamaı dahi (*Kolları Bağlı Odysseus*’un bazı parçalarında Ezra Pound’un “The

⁶⁸ Konur Ertop (Söyleşen), “Melih Cevdet Anday Şiir Dünyasını Anlatıyor”, *Gösteri*, S. 132, Kasım 1991, s. 7.

⁶⁹ M. C. Anday, Tahsin Yücel, Nuran Kutlu, Adnan Benk (Söyleşiye Katılanlar), “ ile Δ Arasında Melih Cevdet Anday”, *Çağdaş Eleştiri*, S. 2, Nisan 1982, s. 7.

⁷⁰ Erdoğan Alkan, “Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet’te Fransız Şiirinin Etkileri”, *Varlık*, S. 1027, Nisan 1993, s. 39-40.

Alchemist"- belki dışardan bakıldığında sezilmeyecek- uzun esinlenmeler, biçim yararlanmaları olmuştur, diyebilirim.") göstermesi bir saklama değildir. İleri sürülen benzerlik, şiirin tamamı göz önünde bulundurulduğunda kültürel birikimin sonuçları olarak kendini gösterecektir. Anday, şiirlerindeki esinlenmeleri ve alıntılarını çeşitli vesilelerle dile getirmiştir. Yine Erdoğan Alkan'ın bahsi geçen incelemesinde ileri sürdüğü Jacques Prevert'in "*Garip Aile*"⁷¹ şiiri ile Anday'ın "*4 x 400 Engelli*"⁷² şiiri arasındaki benzerliği Melih Cevdet, Alkan'ın yazısından iki yıl önce, kendisi ile yapılan söyleşide şu cümlelerle açıklar: "*Bir de benim Prevert'ten esinlenerek yazdığım '4 x 400 Engelli' (hızlanarak okunacak) adlı şiir.*"⁷³

Anday, sadece *Kolları Bağlı Odysseus* için değil, diğer şiirlerindeki esinlenmeleri de söyleşilere verdiği cevaplarla kendisi gösterir ve bunu yaratıcılığın bir şartı olarak gördüğünü açıklar. 1984 yılında yayımlanan *Tanıdık Dünya* isimli şiir kitabında yer alan "*Karacaoğlan'ın Bir Şiiri Üzerine Çeşitlemeler*" başlıklı şiiri Karacaoğlan'ın kimi değişlerini aynen taşımasına karşılık Anday, bu şiirinde "*daha çok Ezra Pound'un etkisinde kaldığını*"⁷⁴ açıklar.

Melih Cevdet, şiirlerindeki alıntı kullanımları açmakla kalmaz aynı zamanda, "*Edgar Allen Poe'den çok şey öğrendim. Sözcük tasarrufunu öğrendim. Ne kadar az sözcükle, ne kadar büyük ve bizi şaşırtan duygular uyandırabiliyor, bunu anladım. Bu da biliyorsunuz, şiirin en büyük sorunlarından biridir.*"⁷⁵ diyerek kurduğu yapı, dil ve üslûpla ilgili etkilenmeleri de belirtir. Yine "*Ölümsüzlük Ardında Gılgameş*" şiiri ile ilgili olarak Doğan Hızlan'ın sorularını yanıtla-

⁷¹ Prevert'in bahsi geçen şiiri şöyledir:

*"Louis I / Louis II / Louis III / Louis IV / Louis V
Louis VI / Louis VII / Louis VIII / Louis IX / Louis X
Louis XI / Louis XII / Louis XIII / Louis XIV
Louis V / Louis VI / Louis VII / Louis VIII
Sonra? Sonrası yok / Ne biçim adamlar bunlar/
Yirmiye kadar saymasını olsun / Kavramamışlar."*

⁷² Anday ("*4 x 400 Engelli*", *Yaprak*, S. 18, 15 Ocak 1950, s. 1; *T. Ş. I.*, s. 78) şiirini Yahya Kemal Beyatlı'ya ithaf eder.

⁷³ Celal Üster (Söyleşen), "Melih Cevdet Anday, Doğuşunun 50. Yılında 'Garip' Akımını Anlattı", *Cumhuriyet-Kitap*, S. 81, 12 Eylül 1991, s. 9.

⁷⁴ Seyyit Nezir (Söyleşen), "Gelenek ve Birikim Birbirini Tamamlar", *Bizim Belde Düşün Toplum Sanat*, S. 7, Ekim 1984, s. 29.

⁷⁵ Nalan Kayhan (Söyleşen), "Bir Şiir Virtüözü", *Elele*, S. 1, Ocak 1988, s. 30.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yan Anday, “Ölümsüzlük Ardında Gılgamış adlı şiirde, bir söylence kişisinin serüveni söz konusu olduğundan, biçem, ister istemez destansı bir işçiliği zorunlu kılar. Gerçi ben o şiire yazdığım önsözde, destanı yeniden yazmaya özenmeyip, ancak destan üzerine şiir kurmayı denediğimi belirttim; ancak destanın havasından bütün bütün uzak kalmayı hiç de amaçlamadım. Ortada işçilik tümünden benimse de sözcüklerin, betimlemelerin, hatta lirik denebilecek parçaların çoğu destandandır. Ben o uzun şiirde, deyim yerinde ise, bir “yönetici” durumundaydım. Kendimi çok az kaçırdım.”⁷⁶ yaptığı bu açıklama ile şiirindeki kaynaklık sorununa bir başka bakış açısı da kazandırır.

Bir şairin, şiirini bunca açıyor olması *Kolları Bağlı Odysseus*’taki değindiğimiz gerekçelere dayanmasının yanı sıra, şairin, şiirin kaynakları ve etkilenme alanlarına bakışını da içermektedir. Anday, etkilenmeye karşı olmadığını, bütün büyük sanatçıların yabancı etkilerden hız aldığını ve etkilenmenin ancak yaratıcılığa olanak sağladığı ölçüde güçlendirici olduğunu, 1972 yılında yazdığı “Rüzgâr Gibi”⁷⁷ başlıklı denemesinde de genişçe anlatır.

Bütün bunların dışında J.P. Sartre’ın, Paul Valery’nin ve Apollinaire’in kimi düşüncelerinin de Anday şiirinde izlerini görmemiz olasıdır. Dilimize Erdoğan Alkan tarafından çevrilen J. P. Sartre’ın *Bulanık* isimli kitabındaki: “Nesnelerin çeşitliliği, kendine özgülüğü yalnızca bir görünüş, yalnızca bir parlaklıktı (...) Renkler, tatlar, kokular asla gerçek değillerdi, asla bütünüyle ve yalnızca kendileri değillerdi.”⁷⁸ cümleleri ile Anday’ın *Çağdaş Eleştiri* dergisindeki söyleşide dile getirdiği “Bir türlü beni inandırmıyor nesneler, ben onlarla oyalanıyorum. Ama gene ortada ben kalıyorum. Bana göre bir nesneler dünyası ortaya çıkıyor. Ben hem inanmak istiyorum, hem de bu sadece bana göre bir nesne, diye inanmıyorum.(...) Renk de, zaman gibi, bizi aldatan bir şeydir.(...) Oysa ben var olmak istiyorum. Sesti, renkti, nasıl

⁷⁶ Doğan Hızlan (Söyleşen), “Melih Cevdet Anday: Şiir Yorumlanamaz Sözdür”, *Söyleşiler*, (Yay. hzl.: İhsan Yılmaz) AD Yayıncılık, İstanbul 1997, s. 67.

⁷⁷ Melih Cevdet Anday, “Rüzgâr Gibi”, *Cumhuriyet*, 29 Aralık 1972, s. 2; *Yeni Tanrılar*, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1974, s. 142.

⁷⁸ J. P. Sartre, *Bulanık*, (çev.: Erdoğan Alkan), Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1973, s. 203 / 207-208.

dayanabilirim bunlara? Bunlarla var olmamam ki ben!..."⁷⁹ görüşler arasındaki koşutluklar, Anday'ın Sartre'dan oldukça etkilendiğini göstermektedir. Zira Anday'ın "Ama ağacın kendisiydi / Kavramı değildi görünen artık" dizeleri de yukarıdaki düşünsel söylemlerle örtüşür.

Paul Valery'nin "dil içinde bir dil (şiir dili) nasıl yaratılıyor?" sorusuna verdiği cevapla, aynı soruya Anday'ın verdiği cevap birbirine çok yakındır.

Valery, "Bu bir mucizedir. (Anday, "tansık" diyor.⁸⁰) Bizim düşüncelerimizle onları ifade eden sesler arasında (Anday, onlara, "anlıkta karşılık gelen" diyor.) bir nedensel bağ olduğunu düşünmek olanaksızdır"⁸¹ Şunu da ekliyor Valery: "Her sözcük birbiriyle ilişkisi olmayan bir sesin ve anlamın tesadüfi bağdaşımıdır."⁸² Anday ise, "Hiçbir sözcük simgelediği nesneden bir şey taşımaz kendinde. Nesnelerle sözcükler birbirlerinden kesinlikle ayrılmışlardır... ve işitimsel imge anlamın ta kendisidir" der.

Apolinaire'in "Bir Aşk Kırgınının Şarkısı" (Chanson d'un Mal- Aime) şiiri ile Anday'ın Teknenin Ölümü kitabındaki birçok şiiri arasında tek tek alıntılar ve benzerlikler değil, şiirlerinin gövdelerini, yapılarını kuracak benzerlikler olduğu hemen dikkati çeker. Cemal Süreya, 1976 yılında Teknenin Ölümü'nü tanıtmak amacıyla yazdığı yazısında bu benzerlikler için şunları kaydeder: "Melih Cevdet Anday'ın 'Bir Aşk Kırgınının Şarkısı'nı çok sevdiği anlaşılıyor. Öyle ki, yalnız oradaki şiir ağıntısının değil, bazı somut serpintilerin de (dize olarak, imge olarak) bu son kitabına savruluşunu önleyememiş. Ya da önlemek istememiş."⁸³

⁷⁹ M. C. Anday, Tahsin Yücel, Nuran Kutlu, Adnan Benk (Söyleşiye Katılanlar), " ile Δ Arasında Melih Cevdet Anday", *Çağdaş Eleştiri*, S. 2, Nisan 1982, s. 10 / 12.

⁸⁰ Melih Cevdet Anday, "Sözler ve İşler", *Gösteri*, S. 66, Mayıs 1986, s. 6; T. Ş. II., s. 256.

⁸¹ Hasan Bülent Kahraman, "Güneşin Altında Saklı Şey... Olur mu?", *Argos*, S. 29, Ocak 1991, s. 63; *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, Büke Yayınları, İstanbul 2000, s. 194'den aktarmalarla.

⁸² Paul Valery, *On Poetics*, tr. By Henry Gallmonde, New York: Signet Books, 1971, s. 130.

⁸³ Cemal Süreya, "Teknenin Ölümü", *Politika*, 5 Haziran 1976.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Müzik, yonut⁸⁴ ve resim sanatlarına karşı büyük bir ilgi duymuş olan Anday, Oktay Rıfat gibi resim yapmakla ilgilenmemiş ancak, önemli tabloları evinin başköşesine asmıştır. Bu tablolardan birisi de Flaman ressam Bruegel'in yaptığı *Çocukların Oyunları* isimli tablosudur. Manzara ressamlığındaki dehası, hem ayrıntılardaki titizliği, hem de büyük ve derin panoramalar çizmekteki ustalığı ile tanınan Bruegel, "insanın özü"nü yansıtmayı amaçlayan İtalyan anlayışına, insana çoğu kez düşman olan ya da kayıtsız kalan bir evrenin parçası olarak düşündüğü somut insanı yansıtmayı amaçlayan anlayışı savunur.⁸⁵ Melih Cevdet Anday'ın son şiir kitaplarından birisi olan *Güneşte* kitabındaki aynı isimli şiirinde Bruegel'in *Çocukların Oyunları* adlı tablosunun da bir esinlenme kaynağı olduğu görülür. Şiir metninden Anday'ın bu tablo karşısında olduğunu çıkarmak olasıdır. Bruegel'in sanat anlayışı ile Anday'ın şiirden beklediği sanatsal ereğin bir biriyle örtüşük olduğunu da burada belirtmek gerekir.

"Ve ocakta çorbanın kokusu geldi demin
Burun deliğine kedi ve köpeğin.
Rafta kitaplar, mavi bir şişe⁸⁶ ve gül
Donmuş kalmışlar tek başlarına.
Duvarda bir resim, resimde kalabalık
Köy alanı, çocuklar, çember ve zaman,
Breughel⁸⁷ nasıl da toplamış bunca
Ortalığı ve uyumu bir araya,
Çünkü saatler dardır, sığdırılmaz,
Güneşte her şey çözülür gider bir yana."

(T. Ş. I, s.232)

⁸⁴ Anday, bu sözcüğün "yonut" şeklinde yazılmasının ek yardımıyla Türkçede yeni sözcükler kazandırmada daha çok etkili olacağını vurgular.

⁸⁵ *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, C. 4, s. 1950.

⁸⁶ Melih Cevdet Anday'ın özel ilgi alanlarından birisi de mavi şişe ile anahtar koleksiyonudur. *Üç perili saç örgüsü*'nün Anadolu'daki Kapı Kilitleri adlı incelemeden alıntılındığını daha önceden vurgulamıştık. *Mavi şişe* kullanımına da bu bakımdan dikkat edilmelidir. . bk. Melih Cevdet Anday, *Akan Zaman Duran Zaman I*, Adam Yayınları, İstanbul 1984, s. 209.

⁸⁷ Şiir metninde Breughel yazımı ile görünen ressamın ismi, kaynaklarda Bruegel, Breughel, Breughel şeklinde de kayıtlıdır. . bk. *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, C. 4, s. 1950.

Şair, “Rafta kitaplar, mavi bir şişe ve gül / Donmuş kalmışlar tek başlarına.” kullanımı ile âdeti bir betimlemede bulunur. Devam eden dizelerde okuyucu “duvardaki resim ve kalabalıklar aracılığı ile Breughel’in tablosuna çağrışımsal olarak hazırlanmış olur. Metinde öncelenen zamanın dairesel dönüşünü, durağan kılma ya da şairin *çember ve zaman* diyerek belirttiği, çember ile zaman arasında kurulan benzerlik, Breughel’in tablosunda da temel görünümdür. Sokak arasından başlayarak geniş bir alana doğru açılan resmin önünde çember çeviren çocuklar vardır. Resmin ismi her ne kadar *Çocukların Oyunları* olsa da resim de hemen hemen hiç çocuk görülmez. Resimde yer alanlar daha çok erişkinlerdir. Ressam çocukluğu, erişkinlikte dondurmıştır. *Güneşte* şiirinde sıkça tekrar edilen *donmuş, kalmış, dar, toplanmış* sözcükleri de resimde öncelenen *çember* ve şairin *çember* ile *zaman* arasında kurduğu benzerlik bu bakımdan dikkat çekicidir.

Melih Cevdet Anday’ın, şiirlerinin kaynaklarını, irdelemek hem şairin kaynak olgusuna bakışının son derece esnek olması (ya da şiirsel etkinliği “metinler arası bir üretim” olarak görmesi) ve hem de bunun müstakil bir incelemeyi gerekli kılması, bakımından son derece önemlidir.



Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

KAYNAKLAR

- AKIN Gülten, *Şiiri Düzde Kuşatmak*, Alan Yayıncılık, İstanbul 1983.
- ALANTAR İhsan Hilmi, "Prof. Kadri Raşid Anday", *İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Mecmuası*, C.12, S.1, 1949.
- ALKAN Erdoğan, "Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'te Fransız Şiirinin Etkileri", *Varlık*, S.1027, Nisan 1993.
- ANDAY M. C., YÜCEL Tahsin, KUTLU Nuran, BENK Adnan (Söyleşiye Katılanlar), " " ile Δ Arasında Melih Cevdet Anday", *Çağdaş Eleştiri*, S.2 , Nisan 1982.
- ANDAY Melih Cevdet, " "Troya Önünde Atlar" İçin Birkaç Söz", *Varlık*, S.782, Kasım 1972
- ANDAY Melih Cevdet, "4 x 400 Engelli", *Yaprak*, S.18, 15 Ocak 1950.
- ANDAY Melih Cevdet, "Akıncı Ruhlar Yahut Çalışan Kazanır", *Yeditepe*, S.23, 15 Ekim 1952.
- ANDAY Melih Cevdet, "Boğaziçi'nde Ayın On Dördü", *Yeditepe*, S.37, 15 Mayıs 1953.
- ANDAY Melih Cevdet, "Çok Güzel Şey", *Varlık*, S.368, 1 Mart 1951.
- ANDAY Melih Cevdet, "Hazineler İçindesin!", *Cumhuriyet*, 19 Nisan 1991.
- ANDAY Melih Cevdet, "Kitaba Ek", *Yeditepe*, S.79, 16-31 Ocak 1962.
- ANDAY Melih Cevdet, "Kitap Üstüne", *Cumhuriyet*, 26 Temmuz 1992.
- ANDAY Melih Cevdet, "Kolları Bağlı Odysseus", *Yeditepe*, S.128, Ocak 1963.
- ANDAY Melih Cevdet, "Kolları Bağlı Odysseus", *Yelken*, S.71, Ocak 1963.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- ANDAY Melih Cevdet, "Müzik ile Fizik", *Cumhuriyet*, 25 Aralık 1987.
- ANDAY Melih Cevdet, "Nane Azaldı", *Cumhuriyet*, 25 Haziran 1993.
- ANDAY Melih Cevdet, "Noktürn", *Varlık*, S.109, 15 İkincikânun (Ocak) 1938
- ANDAY Melih Cevdet, "Rüzgâr Gibi", *Cumhuriyet*, 29 Aralık 1972.
- ANDAY Melih Cevdet, "Sözler ve İşler", *Gösteri*, S.66, Mayıs 1986.
- ANDAY Melih Cevdet, "Şiir ve Çevirisi", *Çerçeve*, Şubat 1987.
- ANDAY Melih Cevdet, "Yeni Baştan", *Varlık*, S.185, 15 Mart 1941.
- ANDAY Melih Cevdet, *Akan Zaman Duran Zaman I*, Adam Yayınları, İstanbul 1984.
- ANDAY Melih Cevdet, *Aldanma ki...*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.
- ANDAY Melih Cevdet, *Çok Sesli Toplum*, Adam Yayınları, İstanbul 2001.
- ANDAY Melih Cevdet, *Geçmişin Geleceği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1999.
- ANDAY Melih Cevdet, *Geleceği Yaşamak*, Adam Yayınları, İstanbul 1994.
- ANDAY Melih Cevdet, *İmge Ormanları*, Adam Yayınları, İstanbul 1994.
- ANDAY Melih Cevdet, *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış (Toplu Şiirleri II)*, Adam Yayınları, İstanbul 1998
- ANDAY Melih Cevdet, *Rahatı Kaçan Ağaç (Toplu Şiirleri I)*, Adam Yayınları, İstanbul 2000.
- ANDAY Melih Cevdet, *Sözden Söze*, Cem Yayınevi, İstanbul 1990.
- ANDAY Melih Cevdet, *Yeni Tanrılar*, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1974.
- BAŞARAN Melih, "Yapı Çözüm ve Kaynak Sorunsalı "M. C. Anday'ın Kaynakları" ", *Defter*, S.27, Bahar 1996.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, C.4, s.1950.

CAİLLOIS Roger, "Esin ve Emek", (çev.:T.(ahsin) Y.(ücel)), *Varlık*, S.669, 1 Mayıs 1966.

DİLMEN İbrahim Nemci, *Tarih-i Edebiyat Dersleri*, C.1, İstanbul 1338.

DOĞAN Mehmet H., "Gerçeküstücülük ve Türk Şiiri", *Varlık*, S.1048, Ocak 1995.

DOĞAN Mehmet H., "İki Şiir Bir Gözlem", *Soyut*, S.82, Ağustos 1975.

DOĞAN Mehmet H., *Şiir, Bugün*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001.

DURMUŞ Mitat, "Garip Şiiri Bağlamında Geleneğin Sorunsallaştırılması", *II. Dil ve Edebiyat Araştırmaları Sempozyumu*, Ankara Üniv. DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Dil ve Edebiyat Araştırmaları Derneği, 24-26 Mayıs 2004, Ankara.

DURMUŞ Mitat, *Melih Cevdet Anday'ın Şiirleri ve Şiir Sanatı*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ank. 2004.

ELİADE Mircea, *Mitlerin Özellikleri*, (çev.: Sema Rifat), Simavi Yayınları, İstanbul 1993.

EMRE Gültekin, "Melih Cevdet Anday'ın Şiiri: Tüylenen Rüzgâr", *Sombahar*, S.23, Mayıs- Haziran 1994.

ERTOP Konur (Söyleşen), "Melih Cevdet Anday Şiir Dünyasını Anlatıyor", *Gösteri*, S.132, Kasım 1991.

EYÜBOĞLU Sabahattin, "Yaşamak Sevinci", *İnsan*, S.21, Mart 1943.

FUAT Memet – AKBAL Oktay (Söyleşenler), "Melih Cevdet Anday Konuşuyor", *Gösteri*, S.46, Eylül 1984.

FUAT Memet, "Geçmiş Bakmak", *Adam Sanat*, S.120, Kasım 1995.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- HIZLAN Doğan (Söyleşen), "Anday, Ozan Sonsuz Yolda, Varamayacağı Ereği Araştırır Durur", *Cumhuriyet*, 12 Ocak 1982.
- HIZLAN Doğan (Söyleşen), "Anday: "Bütün Yaşamım Boyunca İki Üç Tema İçinde Dönüp Durmuşum" ", *Cumhuriyet*, 18 Kasım 1978.
- HIZLAN Doğan (Söyleşen), "Melih Cevdet Anday: Şiir Yorumlanamaz Sözdür", *Söyleşiler*, (Yay. hzl.: İhsan Yılmaz) AD Yayıncılık, İstanbul 1997.
- HİKMET Nâzım, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002.
- HİKMET Nâzım, *Son Şiirleri (1959-1963)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002.
- KAHRAMAN Hasan Bülent, "Garip Şiirini 'Modernist Şiir' Bağlamında Yeniden Değerlendirme Denemesi 1-4", *Varlık*, S.1010 / 1011 / 1012 / 1013, Kasım 1991- Şubat 1992.
- KAHRAMAN Hasan Bülent, "Güneşin Altında Saklı Şey... Olur mu?", *Argos*, S.29, Ocak 1991.
- KAHRAMAN Hasan Bülent, *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, Büke Yayınları, İstanbul 2000.
- KAHRAMAN Hasan Bülent, "Gerçeküstücülük Anlayışına Modernizm- Postmodernizm İlişkisi Açısından Bir Bakış", *Varlık*, S.1048, Ocak 1995.
- KAYHAN Nalan (Söyleşen), "Bir Şiir Virtüözü", *Elele*, S.1, Ocak 1988.
- KOÇAK Cemil, "İki İttihatçının İtihafları (Ethem Ruhi Balkan ve Kadri Raşid Anday'ın Hatıraları Üzerine)", *Tarih ve Toplum*, S.44, Ağustos 1987.
- KOÇAK Orhan (Söyleşen), "Melih Cevdet Anday'la Söyleşi", *Defter*, S.10, Haziran- Ekim 1989.
- NACİ Fethi, "İmroz'da Melih Cevdet'le", *Dost*, S.6, Eylül 1961.
- Nedim Divanı (Külliyat)*, İkdâm Matbaası, İstanbul 1338-1340.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- NEZİR Seyyit (Söyleşen), "Gelenek ve Birikim Birbirini Tamam-
lar", *Bizim Belde Düşün Toplum Sanat*, S.7, Ekim 1984.
- NOKTA (Söyleşen), "Homeros Klâşığımız, Mevlânâ Değil...",
Nokta, S.5, 7 Şubat 1988.
- OKÇU Naci, *Şeyh Galib I- II*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
1993.
- ORAL Zeynep, (Söyleşen), "Melih Cevdet Anday", *Milliyet Sanat*,
S.198, (Edebiyatımızda On İnsan Bin Yaşam Eki), 15
Ağustos 1988.
- ÖZEN Hayati (Söyleşen), "Geleceğin Dünyasının Gazetesinde Bir
Yazın Ustası", *Semender* (TÖMER Bursa Şubesi Çeviri
Dergisi), S.1, Yaz 1995.
- ÖZER Kemal (Söyleşen), "Anday: Okurda Eleştirel Bir Tepki
Uyandırmak İstedim", *Cumhuriyet*, 11 Mayıs 1975.
- ÖZER Kemal, *Sanatçılarla Konuşmalar*, Çağdaş Yayınları, İstanbul
1979.
- PALA İskender, *Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları,
Ankara (tarihsiz).
- RİFAT Oktay, *Şiir Konuşması*, Adam Yayınları, İstanbul 1992.
- SARTRE J. P., *Bulantı*, (çev.: Erdoğan Alkan), Altın Kitaplar Yayı-
nevi, İstanbul 1973.
- SAZYEK Hakan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*,
Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1996.
- SÜREYA Cemal, *Toplu Yazılar I*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
2000.
- TOPUZ Hıfzı, *Konuklar Geçiyor*, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1975
- ULUS (Anket), "Şiir Ölüyor mü?", *Ulus*, 30 Aralık 1937.
- ÜSTER Celal (Söyleşen), "ANDAY, Melih Cevdet, Doğuşunun 50.
yılında 'Garip' Akımını Analtı", *Cumhuriyet- Kitap*, S.81,
12 Eylül 1991.
- VALERY Paul, *On Poetics*, tr. By Henry Gallmonde, New York:
Signet Books, 1971.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

KAYNAĞINI GELENEKTEN ALAN HİSARCILAR

Öztürk EMİROĞLU *

ÖZET

Türk süreli yayın tarihinin uzun ömürlü dergilerinde biri olan Hisar, "fikir, sanat ve edebiyat dergisi" çerçeve başlığıyla, Ankara'da yayımlanır (1950). Hisar, 1940'lı yıllarda özellikle Garip anlayışı yüzünden Türk edebiyatının gelenekle zayıflayan bağını yeniden güçlendirmek, yazdıklarını sanat ve edebiyatseverlere ulaştırmak, sanat ve edebiyat hayatına seviye getirmek, "kökü mazide olan âti" çizgisinde eserler vermek, sosyalist sanat anlayışına karşı bir sanat hareketi oluşturmak gibi amaçlarla çıkarılır. Dergi, bu amaçlardan hiç bir zaman taviz vermeden yarım asra yakın yayımlanır. İlkeli yayımdan dolayı, T. Sait Halman 1950-1975 arasını "Hisar Çığır"ı olarak niteler.

Hisarcıların, edebî bakımdan geleneğin iki temel kolu halk ve divan edebiyatı ile modern edebiyatın, Garip ve sosyalist gerçekçiler ile İkinci Yeni anlayışları dışındaki bütün oluşumlarından yararlandıkları söylenebilir. Ayrıca Yahya Kemal Beyatlı neo-klasizmi ve az da olsa Ahmet Haşim sembolizmini bireysel meziyetleriyle birleştirerek bir yandan Genç Kalemler, diğer yandan Hecenin Beş Şairinin etkisinde kalmışlardır. Kültürel yönden ise tarih, din, dil, Anadolu coğrafyası ve insanları gibi kaynaklardan beslenmişlerdir. Bu da Hisarcıların hem geçmiş edebiyattan hem de o edebiyatı besleyen kültürel kaynaklardan yararlandığını gösterir. Sanat eserleri, meydana geldiği devrin tarihi ve kültürel olaylarından, sanatkarların karakterlerinden, toplumsal ilişkilerden izler taşır. Edebiyat eserlerinde bu izleri takip etmek ve ortaya çıkarmak edebiyat bilimi açısından bir zorunluluktur. Bu bağlamda bu incelemede, şehirli bürokrat şair ve yazarlar olarak Hisarcıların yararlandıkları kaynaklar gösterilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türkiye, Hisar, gelenek, yarar, kaynak

* Yrd. Doç. Dr., Varşova Üniversitesi Doğu Dilleri Fakültesi
o.emiroglu@uw.edu.pl

HİSARCILAR, WHO TAKE THEIR SOURCE FROM TREDITION

ABSTRACT

Hisar is one of the long-life periodicals in the history of Turkish periodicals. It was published in Ankara (1950) under the topics of “idea, art and literary review”. The aim of publishing Hisar was, especially due to concept of Garip, to restrengthen the weakening connection of the tradition with the Turkish literature, to present what they wrote to literary lovers, to upgrade the level of art and literature, to make an art action against the sympathy of socialist art. The periodical was published almost half a century without compromising. Due to their principle in publishing the periodical, T. Sait Halman qualifies the years between 1950-1975 as “The Era of Hisar”. It is said that Hisarcılar benefited from the public and divan literature, and all the formations but Garip and socialist realists of modern literature and the Second New. Furthermore, they connected their individual superiority with the neoclassism of Yahya Kemal Beyatlı and symbolism of Ahmet Haşım.

They were both under the impression of young writers and five poets of syllable. Culturally, they benefited from the source such as history, religion, language, the geography and people of Anatolia. This shows that Hisarcılar benefited from both past literature and cultural resources that feed the literature. Works of art has the history of the era coming from and cultural phenomenon, characters of artists, and public relations. In literary products, we have to follow and discover them from the point of the science of literature. In this study, the sources, which Hisarcılar benefited from as bureaucrat poets and writers from cities, have been displayed.

Key Words: Turkey, Hisar, tredition, benefit, source

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

A. Hisar Dergisi ve Topluluğu

Türk süreli yayın tarihinin uzun ömürlü dergilerinden biri olan **Hisar**, "fikir, sanat ve edebiyat dergisi" çerçeve başlığıyla, Ankara'da yayımlanır.¹ **Hisar**, 1940'lı yıllarda özellikle Garip anla-

¹ Mart 1950'de Ankara'da yayımlanmaya başlayan Hisar dergisinin ilk yayım dönemi Ocak 1957'de sona ermiştir. Bu yayım dönemi 6 yıl 11 ay sürmüştür ve 75 sayı çıkmıştır. Şubat 1957-Aralık 1963 arasında 7 yıl yayımına ara verilen derginin ikinci yayım dönemi; Ocak 1964'te başlamış ve Aralık 1980'de sona ermiştir. Bu yayım dönemi ise 17 yıl sürmüştür ve 202 sayı yayımlanmıştır. Hisar'ın iki yayım dönemi 23 yıl 11 ay sürmüştür ve toplam 277 sayı çıkmıştır. Hisar'ın yayın hayatı ve kaç sayı çıktığı hakkında kaynakların çoğunda eksik ve yanlış bilgiler bulunmaktadır. Vedat Günyol: "Munis Faik Ozansoy'un yöneticiliğinde 75. sayı çıkan Hisar (16 Mart 1950-Ocak 1957-Aralık 1980) hece şiirinin can çekişme döneminde, tutucu bir anlayışa sıkı sıkıya bağlı kalmış, İlhan Geçer, Mehmet Kaplan, Zorlutuna ve Ozansoy dörtlüsünün (bu doğru olmayabilir) şiir ve beğenisini sürdürmüştür. (**Sanat ve Edebiyat Dergileri**, İstanbul 1986, s. 55-56). Vedat Günyol'un buradaki ilk yanlış dergiyi toplam 75 sayı çıkmış göstermesidir. İkinci cümlesindeki yargı kendisinin de belirttiği gibi yanlıştır. Erdal Doğan, "16 Mart 1950'de Munis Faik Ozansoy yönetiminde Ankara'da aylık olarak çıkmaya başlayan Hisar dergisi, 7 yıl aralıksız sürdürür yayını. 75 sayı sonra, Ocak 1957 yılında kapanır. 1 Ocak 1964'te yeniden çıkar, bu kez Aralık 1980'e kadar 277 sayı yayımlanır." (**Edebiyatımızda Dergiler**, İstanbul 1997, s. 47) Burada Erdal Doğan'ın yanlış ise **Hisar**'ı ikinci yayım döneminde 277 sayı çıkmış olarak göstermesidir. Erdal Doğan'ın verdiği rakamları topladığımızda dergi 75+277=352 sayı çıkmış olur. Halbuki **Hisar** toplam 277 sayı yayınlanmıştır. Ayrıca Hisar'ın yayınlanmasında ve Hisar topluluğunun oluşmasında yol gösterici rol üstlenen, 1975'e kadar 'Yazı Kurulu Başkanı' ve başyazar olarak görünen Munis Faik Ozansoy'un, dergi yönetiminde hiçbir zaman resmi olarak görev almadığı halde, resmi olarak onun yönetiminde yayımlanmış şeklinde bilgi vermesi ikinci yanlış noktasıdır. Necmettin Turinay ise; "Hisar'ın Künyesi", başlıklı yazısında Hisar'ın II. yayım dönemiyle ilgili olarak "S.202-207" şeklinde iki rakam vermektedir. Buradaki 207 sayısı yanlıştır. (Bkz: **Türk Edebiyatı**, S. 120, Ekim 1983, s. 38). **Hisar**'ın yayın hayatı ile ilgili yanlış bilgiler verilmesinde dergi yöneticilerinin de biraz payı bulunmaktadır. Çünkü onlar derginin yayımına ara verilen 1957-1964 yıllarını hesaba katmadan, Hisar'ı 30 yıl yayınlanmış bir dergi olarak göstermişlerdir. Örnek: Mustafa Necati Karaer, "Hisar 30 Yaşını Doldururken" **Hisar**, S. 263, Ekim 1979, s. 3. Bu yanlışla Hıfzı Toz da düşmüş ve Hisar'ı, 30 yıl yayınlanmış bir dergi olarak incelemiştir. Bkz: Hıfzı Toz, "Geçmişten Günümüze Köprü: Hisar Dergisi ve Hisarcılar, **Türk Yurdu**, S. 132, Ağustos 1998, s. 132-133. Hisarcıların dostluğu 30 yıldan fazla sürmüştür. Fakat **Hisar**, 23 yıl 11 ay yayımlanmış bir dergidir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yışı yüzünden Türk edebiyatının gelenekle zayıflayan bağını yeniden güçlendirmek, yazdıklarını sanat ve edebiyatseverlere ulaştırmak, edebiyat ortamına seviye getirmek, “kökü mazide olan âtî” çizgisinde eserler vermek, sosyalist sanat anlayışına karşı bir sanat hareketi oluşturmak gibi amaçlarla çıkar. Dergi, bu amaçlardan hiçbir zaman taviz vermeden yarım asra yakın yayımlanır. İlkeli yayımından dolayı, T. Sait Halman 1950-1975 arasını “Hisar Çığırını” olarak niteler. Ona göre **Hisar** çığırında, genelde sanatta özelde edebiyatta daha özelde şiirde gelenekle yenilik güçlü bir sentezle bağdaştırılmaya çalışılır. Bu çerçevede “*Hisar dergisi geçmişten gelen sanat varlık ve değerlerimizin başarıyla tazelenebileceğini göster(miştir)*”.² Ayrıca “...kendinden önceki millî edebiyat döneminden bu güne uzanan sağlam, güvenilir bir köprü olmuştur...”³

Ankara Halkevi’nde 1947-1950 arasında düzenlenen şiir günlerinde birbiriyle tanışan pek çok öğrenci-memur edebiyatçı, bir süreli yayın etrafında birleşebileceklerini görüp topluluk oluşturmaya karar verirler. Ulus’taki İstanbul Pasthanesinde Mehmet Çınarlı ve arkadaşları böyle bir topluluğa katılabileceklerin listesini yapar. Listede şu isimler yer alır: “*Munis Faik Ozansoy, İlhan Geçer, Mehmet Çınarlı, Halil Soyuer, Bekir Sıtkı Erdoğan, Gültekin Sâmanoğlu, Mustafa Necati Karaer, Fikret Sezgin, Yahya Benekay, Hasan İzzet Arolat, Osman Fehmi Özçelik*.”⁴ Ancak Bekir Sıtkı Erdoğan, bir toplulukta yer almaktan son anda vazgeçer. Halil Soyuer ilk hazırlıklara katılır, fakat derginin birinci sayısı çıkmadan gruptan ayrılır. Böylece bürokrat M. Faik Ozansoy, İlhan Geçer, Mehmet Çınarlı, memur Yahya Benekay, subay Gültekin Sâmanoğlu ve M. Necati Karaer ile o sıralarda tıp fakültesinde okuyan Fikret Sezgin, H. İzzet Arolat ve lise öğrencisi O. Fehmi Özçelik, Hisar topluluğunu oluşturur. Derginin 4. sayısından itibaren Nevzat Yalçın’ın topluluğa katılmasıyla sayı 10’a çıkar. Ancak kısa bir süre sonra Yahya Benekay, Fikret Sezgin, H. İzzet Arolat hem topluluktan hem de edebiyat ortamından uzaklaşınca sayı 7’ye düşer. Derginin yayımına ara verildiği dönemde (1957-1964) O. Fehmi Özçelik, avukatlık mesleğini daha iyi icra edebilmek için topluluktan ve

² “Hisar Çığırını”, **Hisar**, S. 210, Mart 1975, s. 16.

³ Nevzat Yalçın, “Hisar’dan Bakınca”, **Hisar**, S. 211, Nisan 1975, s. 23.

⁴ **Sanatçı Dostlarım**, İstanbul 1979, s. 44.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

edebiyat ortamından kopar.⁵ II. yayın dönemine 6 kişi ile başlayan **Hisar**, 1975'te M. Faik Ozansoy'un vefatı ile ilk kurucularından birini ve başyazarını yitirir. Bundan sonra topluluğun çekirdek kadrosu beş kişiye düşer. Bu beş kişi derginin yayın hayatının sonuna (Aralık 1980) kadar yollarına devam ederler.⁶

Sürekli yayınların genellikle ilk sayısında, amaçların ve ilkelerin ortaya konulduğu beyanname/manifesto yayımlanır. Hisarcılar, "*Okuyucuyu kararında serbest bırakmak*" düşüncesiyle beyanname yayımlamamışlardır. Beyanname yayımlamamaları, nelerle karşı oldukları ve nelerin yanında yer alacaklarını bilmeyen, sanat görüşleri netleşmemiş bir topluluk olarak adlandırılmalarına sebep olur. Bu tür haksız nitelendirmeleri ortadan kaldırmak için, Hisar yazı kurulu üyeleri, derginin çıkışından 17 yıl sonra, Türk edebiyatında ilk defa bir radyo programında dört madde olarak ilkelerini açıklamışlardır. Bu ilkelerden üçü edebiyat, biri dil ile ilgilidir.

B. Hisarcıların Kaynakları

Kültür ve sanat hayatındaki oluşumlar; dönemlerinin tarihî, siyasî, toplumsal gelişmelerinin ürünüdür. Hisar topluluğunun oluşum ve gelişmesinde 1950-1980 arasındaki tarihî, siyasî ve toplumsal etkenlerin yanında dönemin edebiyat ortamının da büyük rolü vardır. Hisarcılar, Maviciler ve İkinci Yeni gibi oluşumlarda; 1946'dan itibaren başlayan çok partili sistemle demokratikleşme çabalarının etkisi olduğu yadsınamaz. Demokratikleşmenin geliştiği bir dönemde ortaya çıkan Hisarcıların; edebî bakımdan geleneğin iki temel kolunu oluşturan halk ve divan edebiyatı kaynağından beslendikleri görülür. Modern edebiyatın özellikle Genç Kalemler hareketinden, Hecenin Beş Şairinden, Yahya Kemal Be-

⁵ Bu konuda geniş bilgi için bakınız: Öztürk Emiroğlu, "Hisar Topluluğunun En Genç Üyesi Osman Fehmi Özçelik 50 Yıl Sonra Hisarcıları ve O Dönemin Sanat-Edebiyat Ortamını Anlatıyor", **Dil Dergisi**, S. 108, Ekim 2001, s. 53-63

⁶ **Hisar** dergisi ve topluluğu hakkında geniş bilgi için bakınız: Öztürk Emiroğlu, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Hisar Topluluğu ve Edebi Faaliyetleri**, Ankara, 2000, II. Baskı, Ankara 2007. Hıfzı Toz, "Geçmişten Günümüze Köprü: Hisar Dergisi ve Hisarcılar", **Türk Yurdu**, S. 132, 1998, s. 62-69.

yatlı'dan, az da olsa Ahmet Haşim'den ve Ahmet Hamdi Tanpınar'dan etkilendikleri söylenebilir. Garip, sosyalist gerçekçilik ve İkinci Yeni anlayışlarına ise karşı çıkarlar. Kültürel yönden ise tarih, din, dil gibi değerler, yaşadıkları yerler ve anıları eserlerine kaynaklık etmiştir. Bu da Hisarcıların hem geçmiş edebiyattan hem de o edebiyatı besleyen kültür kaynaklardan yararlandıkları anlamına gelir. Bu unsurlardan nasıl yaralandıklarını örnekleriyle göstermeye çalışalım.

1. Halk Edebiyatı

Halk edebiyatı, Hisarcıların beslendikleri ilk kaynaklar arasında yer alır. Bir yandan halk edebiyatının biçim, mazmun, kalıp, ölçü, kafiye gibi özelliklerinden, diğer yandan bu edebiyatın kaynağını oluşturan halk kültüründen, gelenek ve görenekler ile diğer folklor değerlerinden faydalanırlar. Hisarcılar arasında halk edebiyatı geleneğinden beslenerek yeniden yana olan isimlerin başında M. Necati Karaer ve Gültekin Samanoğlu gelir. Karaer'in şu mısraları söylediklerimizi doğrulamaktadır:

*"Yitmemiş sıcaklığıyla gelir de gelir
Köroğlu'nun çağırdığı eski türkü,
Bakarsın rüzgar, bakarsın yağmur,
Düş olsa bile güzel, ama nerde
Sütbeyaz bir güvercin özgürlüğü"*⁷

Şaire göre halk edebiyatı kaynağı çağlar boyu Köroğlu'nun türküsündeki sıcaklığıyla bazen yağmur bazen rüzgar olarak sürmektedir. Sanatkarların bu kaynaktan beslenerek kendilerini geliştirmesi gerektiğine inanan Karaer, halk edebiyatında kullanılan hece ölçüsü, redif ve kafiye düzeni ile söyleyiş kalıplarından da yararlanır:

*"Hasretim saçını yolan rüzgara
Düşünce, beynimi kemiren yara,
Gözlerim beyhude kalkma ısrara
Bu sabah aynalar yüzümü yaktı"*⁸

⁷ "Çağların Türküsü", **Hisar**, S. 166, Temmuz 1971, s. 20.

⁸ "Aynalar", **Hisar**, S. 4, Haziran 1950, s. 5.

Bu dörtlük halk edebiyatında çok kullanılan 6+5 =11'li ölçü ile yazılmıştır. Kafiye ve dilin kullanımında halk şiiri edası sezilmektedir. "Çarşılar Kapanmadan" şiirinde de halk edebiyatı kahramanları olan Aslı ve Kerem motifini kullanırken mısralarını da masal ve hikaye havasına sokar:

*"Aslı'ya yeniden tel-duvak,
Kerem'e bir tutam yağmur bulutu
Çobanlara biraz yıldız biraz ateş,
İsterseniz bir de söğüt yaprağı bıçak
Ve dağ başlarına halk halka duman,
Alalım, çarşılar kapanmadan."*⁹

Şehirli bir şairin geleneği yeniden diriltme düşüncesi ve şehir ortamından uzaklaşmak arzusuyla kırsalın doğallığını satın almaya çalışması bu mısralardaki hakim duygudur.

M. Necati Karaer kadar olmasa da zaman zaman halk şiiri formlarından faydalanan Hisarcılardan biri de İlhan Geçer'dir. Modern, kentli bir şair olarak yalnızlık ve aşk duygularını serbest tarzda çok işlemiş olsa da bazen hece ölçüsüyle halk şiiri havası sezdiren şiirler yazmıştır. "Usul Usul" başlıklı şiiri söylediklerimize örnektir:

*"Katmer katmer açıl gönül bahçemde
Bir ipek çevre ol fakir bohçamda
Mecnun'um Leyla'sın dertli bahçemde
Kapımı yeniden çal usul usul"*¹⁰

Bu dörtlükteki katmer katmer, ipek çevre, bohça, Mecnun ve Leyla kelimeleri bir saz şairinin mısralarını andırır.

Halk edebiyatı kaynağından beslenen bir diğer Hisarcı, Gültekin Sâmanoğlu'dur. Aşağıdaki dörtlük çağdaş bir halk ozanın söyleyişine yakındır:

*"Bu sonbahar başka geldi
Bir Mamaklı kız tanıdım.
Deli gönlüm aşka geldi
Bir Mamaklı kız tanıdım"*¹¹

⁹ **Hisar**, S. 113, Şubat 1976, s. 8.

¹⁰ www.aruz.com/tsa-igeçer.htm

¹¹ **Hisar**, S. 2, Nisan 1950, s. 13.

Hecenin 4+4=8'li ölçüsüyle yazılan bu dörtlük abab çapraz kafiye dizgisine sahiptir. Süsten ve sanatlı söyleyişten uzak sıradan bir insanın aşkı dile getirilmektedir.

Hisarcılar halk edebiyatı kaynağından faydalanırken halk kültürüne, köy ve kasaba kesiminden herkese çok saygılıdır. İçinden çıktıkları toplumun gerçeklerinden habersiz değillerdir. Duygularını, ülke gerçekliğine uygun, toplumsal değerleri istismar etmeden sevgi ve hoşgörü sınırları içinde dile getirmişlerdir. Herhangi bir ideoloji cenderesine girmeden, içinden çıktıkları toprağın çocukları olarak Anadolu realizmine uygun yurt sevgisini dile getiren şiirler yazmışlardır. İlhan Geçer'in "Türkiye'm Uyanıyor" başlıklı şiirinde söylenenlerin hepsi görülür. Şair, Türkiye'nin imar edilişinden duyduğu mutluluğu dile getirir:

*"Keyfince akmayacak gayrı
Seyhan, Sakarya, Tunca.
Alabildiğine yeşermiş tohum
Rahat topraklar boyunca*

*Kemirmiyor yeşil kurt, pembe kurt
Gönlümce büyümede pamuk;
Mesut günlere doğru Türkiye'm
Aydınlık ufuk"¹²*

Anadolu'nun modernleşmenin nimetlerinden yararlanmasından mutlu olan Hisarcılar, Anadolu insanının derdini dert, sevincini sevinç edinmişlerdir. Gültekin Samanoğlu'nun "Anadolu Türküsü" başlıklı şiiri bu dertlenişin ürünüdür:

*"Dağınık özelemler bir iç çekişte saklı,
Saklı; yağmur ki bulutta, yel ki yaprakta.
Yağmurda bereket, yelde durulu denkler;
Kavurmuş Anadolu'yu bir hain kurak
Kurak da kurak, kurak da kurak, kurak da kurak"¹³*

Kurağın kavurduğu Anadolunun yollarında, yaylarında kentlerinde, M. Faik Ozansoy romantik duygularla dolaşır. Arda-han'dan Edirne'ye dağ, ova, ırmak, orman ülkenin bütün güzel-likleri mısralarına yansır:

¹² www.aruz.com/tsa-igeçer.htm

¹³ www.şiirler-şairler.com

*"Durmaz eser başımda Uzunyayla rüzgarı
Her an tüter gözümde o hasretli Erzurum,
Kars'ın melâli, Erciyes'in bitmeyen karı.
Billur o çeşmeler ki su içtim yudum yudum"*¹⁴

Bu mısralar, Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Sanat" başlıklı şiirinde formülleştiği yazılmamış destan olan Anadolu'yu işleme anlayışının ürünü olarak görülebilir.

2. Divan Edebiyatı

Hisar topluluğunu oluşturan isimler arasında özellikle Munis Faik Ozansoy ve Mehmet Çınarlı divan edebiyatı kaynağından en fazla beslenen iki isimdir. Ozansoy, divan şiiri zevkiyle yazdığı için 1940'lı yıllarda edebiyat dünyasından dışlanmışsa da aruzla yazmayı sürdürmüştür. Bazı şiirleri sanat musikisi formunda bestelenen Munis Faik'in "Gözlerin" şiirinin son beyti Nedim'in mısralarını hatırlatır:

*"Bırak; bütün bir gece hayallerinle yorgun
Gözlerin, gözlerimin sularında uyun!"*¹⁵

Mehmet Çınarlı, dünya görüşüne ve ruh yapısına uygun olduğu için aruz ölçüsüyle, divan şiiri zevkiyle yazmayı tercih etmiştir. Şiirlerindeki dil yalın ve imajlar yaşadığı döneme aittir. Kendisine has neo-klasik bir söyleyiş tarzı geliştirmiştir. Eserlerinin tümünde dil, ölçü ve kafiye kendi emrine alan Çınarlı, son derece rahat söyleyişe sahiptir.¹⁶ Bir yılbaşı gecesindeki duygularını dile getirdiği şiirindeki şu beyit ondaki rahat söyleyişin kanıtıdır:

*"Coştukça hislerim kıyasız bir deniz gibi
Kartallaşan hayalime dünya dar olmalı"*¹⁷

Bu beyit, bir şairin gelenek içinde kalarak ne kadar ustaca yenilik yapabileceğine örnektir. Bir başka yılbaşında duygularını yine beyitler halinde ve aruz ölçüsüyle şöyle dile getirir:

¹⁴ www.sirdefteri.com

¹⁵ www.sirler-sairler.com

¹⁶ Mehmet Çınarlı, "Gerçek Hayali Aştı", *Şiir Tahlilleri* 2, İstanbul 2001, s. 449

¹⁷ Op. cit, s. 450.

"Derin bir ince sızıyla burkulur kalbim
Köküyle bağları kopmuş süslü çam gibiyim"¹⁸

Yeni yıla girerken yapılanları yadırgayan şair, gelenekle bağların kopuşuna hayıflanır. Kökünden kopan çam misali, geçmişle bağı kopan fert ve toplumun, bir gün kuruyacağı endişesi şiirin diğer mısralarda şairin ruhunu kemirir. "Köküyle bağları kopmak" ifadesi neo-klasik bir şair olan Y. Kemal Beyatlı'nın "Koca Mustâpaşa" şiirinin son kısmındaki mısraları hatırlatır. Mehmet Çınarlı'nın divan şiiri estetiğiyle yazdığı ve bir yandan Nedim diğer yandan Yahya Kemal'i çağrıştırdığı şiirlerinden biri "gülüm" redifli şiiridir:

"Saçlar ağardı, sanma ki yaşlanmışız gülüm
Vallahi neyse sendeki hoşlanmışız gülüm"¹⁹

Divan şiiri estetiğiyle ve arzu vezniyle yazdıkları şiirlerden dolayı Hisarcıların eskiden yana oldukları, divan şiirini savundukları şeklinde yorumlar yapılmıştır. Bu tür yorumlara karşılık Hisar'ın Ekim 1951 sayısında bir açıklama yayımlanır. O zamana kadar çıkan 18 sayıda bulunan 180 şiirden 32'sinin aruz vezniyle yazıldığı; serbest veya hece ölçüsüyle yazılmış şiirlerde olduğu gibi aruzla yazılmış şiirlerde de; "dilin, havanın yeni olmasına, kalıbın hâkimiyeti bulunmamasına" özen gösterildiği kaydedilir. Türkiye'de o dönemde asıl eleştirilmesi gereken hususun; "aruz ve hece vezniyle şiir yazılamayacağı" iddiasının uygunsuzluğuna vurgu yapılır.²⁰ Hisar'ı "aruzculukla itham etmenin manasını anlamakta güçlük" çektikleri, musiki anlayışları yönünden de alaturkacılıkla suçlanmalarına anlam veremedikleri belirtilir. Batı müziğine karşı olmadıkları, Hisar'da müzik üzerine çıkan yazılara bakıldığında görüleceğine ve yöneltlen suçlamaların dayanaksızlığına dikkat çekilir: "...Hisar ne aruz, ne alaturkacı, ne de inhisarcıdır. Bizi muhafazakarlıkla suçlandıranlar, bu tabirden eskiye körü körüne bağlanıp yeniliği reddetmeyi kastediyorlarsa, çıkardığımız 18 sayı bizim böyle bir düşünceden ne kadar uzak olduğumuzu ispata kâfi gelir."²¹

¹⁸ www.aruz.com/m_cınarlı_yılbaşı_duyguları

¹⁹ "Sanma ki", **Hisar**, S. 153, Haziran 1970, s. 17.

²⁰ "Açıklamak Gerekirse", **Hisar**, S. 18, Ekim 1951, s. 6.

²¹ Op. cit., s. 7.

Yazının devamında geleneksel ile bağlarını kesmeyeceklerini ve yeniliklere açık olduklarını vurgularlar. Bu bağlamda eskiyi red ve taklit etmeden, tekrara düşmeden, gelenekten ilham alarak günün şiirini vermek prensibiyle hareket ettiklerini söylerler. Kendilerini aruzculukla ve muhafazakârlıkla suçlayanların neden böyle bir tavır içerisinde olduklarını ise şöyle ifade ederler: “Yeni şairlerin nazarında bilmedikleri aruz, kullanmadıkları hece vezniyle şiir yazmak gerilik, okuyup anlamaya yetişme tarzlarının müsait olmadığı bütün geçmiş şairlerimiz değersizdir. Tilkinin yetişemediği üzüme ekşi demesi cinsinden basit bir his tezahürü ileri düşünüşün bir nişanesi olarak yazılarında konuşmalarında yıllar yılı tekrar edildi.”²² Burada dikkat çekildiği gibi geleneksel edebiyatı bilmeyenler, o zevkle eserler verenleri yersiz bir şekilde suçlamışlar ve kötü gösterme gayreti içine girmişlerdir. Hisarcılar bu suçlamalara aldırış etmeden ve gelenekten kopmadan “yeni”lik yapılabileceğini göstermeye gayret etmişlerdir. Gelenekten kopmadan yeni olunabileceği T. Stearnes Eliot’un “yeni olan yeni olduğu için geleneklidir”²³ sözünü hatırlatır. Bu söz bir yandan Hisarcıları doğrularken diğer yandan ne kadar istenirse istensin gelenekten tamamen kopulamayacağını ve yeninin kaynağını gelenekten aldığı gerçeğini dile getirir.

3. Modern Edebiyat

Modern edebiyatın başlamasından yaklaşık bir asır sonra çıkan **Hisar** dergisindeki yazılarda, Tanzimat’tan sonraki modernleşme sürecinden yana oldukları dile getirilir. Ancak modern edebiyat ürünlerinin Batı Avrupa edebiyatlarının kopyası olmasına karşı çıkarlar:

“... Hisar’ı çıkaranların üzerinde birleştikleri ikinci ilke, modern Türk edebiyatının Batı’nın bir kopyası olmaktan çıkarılıp millî bir karaktere kavuşturulmasıdır. Son çeyrek asırda büyük şair ileri şair diye takdim edilenlerden birçoğunun ortaya getirdikleri eserlerin, Batıdaki asılları birer ikişer bulunup çıkarılıyor. Ama hareket durmuyor. Bu sefer de yeni şairler yeni akımların

²² “Yeni Şiir”, **Hisar**, S. 9-10, Ocak-Şubat 1951, s. 12.

²³ *Literatura Teoria Metodologia*, Varşova 1998, s. 350.

ürünlerini aktarıyorlar. Batı edebiyatı iyice incelenip, bu edebiyatın ürünlerinden faydalanılması elbette lüzumludur. Ama bu faydalanma hiçbir zaman taklitçilik ve kopyacılık şeklinde olmamalıdır.”²⁴

Burada da vurgulandığı gibi Hisarcılar yerli karakter taşıması şartıyla modern edebiyattan yanadırlar. Batıda yazılmış eserleri kopya ederek milli bir sanat vücuda getirilemeyeceğini sürekli hatırlatırlar. Onlara göre modern dönemde geleneksel edebiyattan faydalanmanın formülünü Yahya Kemal şu beytiyle ortaya koymuştur:

*”Ne harabî ne harabatiyim
Kökü mazide olan atiyim”.*

Hisarcılar bu doğrultuda Yahya Kemal’in “neo-klâsik” ve az da olsa Ahmet Haşim’in sembolist anlayışı etkisinde şekilde gelenekçi ama içerikte modern şiirler yazmışlardır. Munis Faik’in eskiye körü körüne bağlı olmayan geleneği taklit etmeden şiirler yazması bunun kanıtıdır. Aşağıdaki mısralar, Munis Faik’in eskiyi taklit etmeden Ahmet Haşim’in “Bir Günün Sonunda Arzu” ve “Bahçe” şiirlerindeki mısralarını hatırlatır tarzda fakat kendine özgü yazdığının göstergesidir:

*”Yine kuşlar, alev kanatlarla,
Uçtular, uçtular o beldelere..
Ve bulutlar, sürülmüş atlarla,
Koştular, koştular o beldelere”²⁵*

Ozansoy’un “Yollarda” şiiri ise Hecenin Beş Şairini hatırlatır:

*”Yollarda inledim neye inler bu kaval sesi,
Rüzgar niçin susar, neden ıssız bu yaylalar?
Hepsinde bir garipliğin üzgün düşüncesi,
Hepsinde ayrılıkları söyler terâne var”²⁶*

Hisarcılar, A. Hamdi Tanpınar’ın sanat anlayışından ve eserlerinden de beslenmişlerdir. İlhan Geçer’in “Hatıralar Şehri”

²⁴ “Radyoda Hisar Saati”, **Hisar**, S. 113, Şubat 1967, s. 17-18 / S. 114, Mart 1967, s. 16-17-18.

²⁵ “Yollar”, **Hisar**, S. 5, Temmuz 1950, s. 4.

²⁶ www.siidafteri.com

başlıklı şiirindeki mısralar Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" şiirini çağrıştırır:

"Mahzun servilerde uhrevî sada
Mesut yalnızlığında Emirsultan.
Hatıralar şehri zümrüt Bursa'da
Rüzgarların kanadındadır zaman"²⁷

İlhan Geçer, modern şehirli bir şair olarak pek çok şiirinde hayat karşısında olumsuz tavır almış ve mutsuz tablolar çizmiştir. Ancak mutsuzluk şiirlerinde bile ustaca lirik söyleyişler gösterdiğine şahit oluruz. Şu dörtlük söylediklerimizin kanıtıdır:

"Yaz sularında yakamoz saçlarımız
Şehnaz yüzünüz dolu ama asma bahçeler
Haziran saksılarda gül gül açınız
Düşmesin gönlünüze esmer geceler"²⁸

Buradaki yakamoz saçlar, she naz yüz, asma bahçeler, esmer geceler dörtlüğe lirik ve romantik bir eda vermektedir. İlhan Geçer gibi Gültekin Sâmanoğlu da aşk ve ayrılıktan çok söz eden lirik söyleyişli bir şairdir.

"Gözlerindeki o aydınlık gülüşle,
Ben –demiş tin- yeşil gözleri severim.

Şimdi ben, pişmanlıklarla yılgın, yenik;
Yıllardır aradığım o eski düşünle,
Gözlerim yemyeşile dönsün isterim;
Ne var ki umutlarım darmadağınık"²⁹

Modern şair ve yazarlar kişisel ıstıraplarına veya neşelerine zaman zaman yaşadıkları mekânları, eşyaları ve coğrafyaları katar. Çocukluk ve gençlik yıllarının geçtiği yerler zaman zaman mısralara yansır. Hisarcıların da mısralarına değişik renkleriyle yansıyan ve onlara ilham kaynağı olan mekânlardan biri İstanbul'dur. M. Necati Karaer, İstanbul'un kendisine nasıl bir ilham kaynağı olduğunu ve aşk duygusunu harekete geçirdiğini bir şiirinde şöyle anlatır:

²⁷ www.aruz.com/tsa-igeçer.htm

²⁸ "Şehnaz Beste", **Bir Bulut Geçti**, Ankara 1973, s. 8.

²⁹ "Duyabildiğince Gel", **Hisar**, S. 178, Temmuz 1972, s. 15.

"Değişen belki Boğaz'ın suları,
Bu İstanbul sabahında seni buluyorum.
Nasıl söylemeli bilmem ki –aşağı yukarı-
Ben İstanbul'a geldim mi İstanbul oluyorum"³⁰

Şiirin devamında modern bir şairin kente bakışı yanında, sade bir insanın sevdiğine duygularını kent üzerinden ifade edişi vardır.

"Beni Eyüb'e götürür bulutlar,
Belki onların da bir bildiği var.
Şarabım Beyoğlu, ekmeğim Üsküdar
Ben İstanbul'a geldim mi İstanbul oluyorum"³¹

İlhan Geçer'in pek çok şiirinde de İstanbul'un değişik semtleri ve özellikleri mısralarını anlamlandırır. "Dönsen Şafaklarda" başlıklı şiirde, İstanbul'dan ayrılışına Kızkulesi ile birlikte balıklar ağlasa dahi, beklediğinin peşine yollara düşeceğini söyler:

"Çocuk türkülerimin içinden çıkıp gelsen
Bana kederlerin en güzelini getirsen
Sonra İstanbul'u bırakıp gitsem
Kızkulesi sırlıklam ağlasa
Karidesler pırıl pırıl balıklar ağlasa
Bulanık güneşlerde düşsem yollara"³²

Hisarcıların, yıllarını geçirdikleri kent olan Ankara da şiirlerinde İstanbul kadar yeri olan bir şehirdir. Semtleri, caddeler, binaları, parkları ve insanları ile Ankara, İlhan Geçer'in "Bir Şehrin Hikayesi" başlıklı şiirine ilham kaynağı olur:

"Şimdi Altındağ'da akşam olmaktadır
Koyu gölgeler düşmüş sokaklardan.
İşçiler odacılar ellerinde ekmek soğan
Gecekondularına yollanmaktadır."³³

Hisarcılar, Türkiye'de 1970'li yıllardaki anarşi ortamından uzak kalmak için çok çaba harcamışlardır. Topluma yol gösteren aydınlar olarak; barış, adalet, kardeşlik gibi değerleri öne

³⁰ "İstanbul Olmak", **Hisar**, S. 157, Ekim 1970, s. 7.

³¹ İbidem

³² www.aruz.com/tsa-igeçer.htm

³³ İbidem

çıkarmışlardır. M. Faik Ozansoy'un bir dördlüğü bütün Hisarcıların bu konudaki görüşlerini özetlemektedir:

*"Doğru yol barış yoludur;
Ne sağa, ne sola sapış.
Elinde şu güzel düstur:
Dostu sev düşmanla barış"*³⁴

Bu dördlükte; ne sağ ne sol ideolojilere bulaşmadan sanat yapmak istedikleri dile getirilmektedir: "... Bize göre şairin veya yazarın kalemini herhangi bir ideolojinin hizmetine vermesi onun bir sanatçı olarak ölümü demektir. Sanat eserinin bir propaganda vasıtası haline getirilmesinin kesinlikle karşısındayız".

Sanatın ideolojilerin hizmetine verilmesine karşı çıkan Hisarcılar, modern edebiyat döneminin 1941'de yayımlanan **Garip** başlıklı kitapla başlayan anlayışına karşı çıkmışlardır. Bu bağlamda şiirde ölçü ve kafiyei atan, şiiri hayal ve tasvirlerden kurtarmayı amaçlayan, şairanelikten uzak Garip anlayışına "ilk sistemli tepki"³⁵ onlardan gelmiştir. Ancak Hisarcıların bildiri ile ortaya çıkmaması, dergi ve topluluğun; Garip şiir hareketine ve sosyalist gerçekçi sanat anlayışına tepki oldukları gerçeğinin uzun süre görmezlikten gelinmesine yol açmıştır. Fakat başyazar M. Faik Ozansoy'un ve özellikle Mehmet Çınarlı'nın **Hisar**'daki yazıları her iki anlayışa da karşı olduklarının kanıtıdır. Hisar'ın ilk sayısındaki ilk yazının son kısmında Ozansoy'un şu ifadesi, Garip şiir anlayışına tepki olduklarının kanıtıdır: "*Gerçekten tenkidin kendisi değil, hatta gölgesi, rüzgarı mevcut olsaydı, kendisini yeni sanan köksüz şiirin, hâlâ bir kuru yaprak gibi, ortada kalması mümkün olur*

³⁴ "Yakınma", **Hisar**, S. 164, Mayıs 1971, s. 20.

³⁵ Ali Bulut, "Türk Şiirinde En Çarpıcı Değişmeyi Yapan Garip Akımına İlk Sistemli Tepki: Hisarcılar", 19 Mayıs Ün. **Eğitim Fakültesi Dergisi**, S. 6, 1991, s. 1. Hakan Sazyek de "Garip hareketine yönelik 1950 sonrasında ilk tepki"nin Hisarcılardan geldiğini kaydeder. Bkz: **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, İstanbul 1996, s. 333. İlhan Geçer, "...Hisar dergisi, yıkıcı Garip hareketine, dildeki tasfiyeciliğe, karşı bir tavırla yayın hayatına atılmıştır." ifadesiyle derginin yayınlanış nedenini açıklar. **Cumhuriyet Döneminde Türk Şiiri**, Ankara 1987, s. VIII. Beşir Ayvazoğlu, Hisar'ın "...aynı zamanda Garip akımına ve bu akıma tepki olarak doğup hızla anlamsıza doğru kayan İkinci Yeniye de karşı ciddi bir tepki..." olduğunu kaydeder. **Geleneğin Direnişi**, İstanbul 1996, s. 256.

muydu?"³⁶ Burada da değinildiği gibi Hisarcılar, Garip hareketini; Batı şiirini taklit³⁷, millî veya yerli sanat anlayışını zayıflatmak, şiiri gelenekten koparmak, ideolojiye alet etmek, estetik zayıflık gibi noktalardan eleştirmişlerdir. Hisarcıların karşı çıkışları, Garip şiir anlayışıyla sınırlı kalmaz, onları destekleyen Nurullah Ataç'a ve sosyalist gerçekçi anlayışla sanat yapan **Kaynak**, **Yeni Ufuklar** ve **Mavi** gibi dergileri de kapsar. Mehmet Çınarlı, Nurullah Ataç'ın bir eleştirisine verdiği cevapta, sanat anlayışlarında "yeni"nin yerini ve "yeni"ye bakış açılarını şöyle anlatır: *"Ataç gibi biz de yeni olanı, taze olanı sever ve tutarız. Ama yeniye sevmek için -kendi beğendiği şairlerin yaptığı şekilde- eskiyi inkâr etmek, kötülemek lâzım geldiğine inanmadığımız gibi, yeniye bulmak için sanatı feda etmiye de akıl erdiremeyiz. "Yeni Şiir" sözü bir terkiptir. Meydana getirilen eserin "yeni şiir" olabilmesi için, önce şiir olması icap eder."*³⁸

Hisarcılar, İkinci Yeni şairlerini ne gelenekçi ne de modern olabilmış, arafta sanatkarlar sayarlar. Mehmet Çınarlı, İkinci Yeni şairlerinin konumunu şöyle belirler: *"Zavallı "İkinci Yeniler" artık iki câmi arasında kalmış beynamaz gibiydiler. Aydınlı, en aydınlı da dahil, okuyucuya kendilerini sevdiremedikleri gibi, "eylemci marksist"leri de kızdırmışlardı. "Soyut"tan, "anlamsız"daki vazgeçip, doğru dürüst şiir yazmak güç, hele böyle bir yol tutarak sıvırmak, birbirlerini öve öve balon gibi şişirdikleri şöhretlerini devam ettirmek imkânsızdı. Çareyi marksist yazarlara yaklaşmakta buldular. Önce onlara dergilerinin sayfaları açıldı, sonra kolları, yürekleri..."*³⁹

Bu satırlarda da vurgulandığı gibi Hisarcılar, modern edebiyat döneminde sanatı ideolojilerin hizmetine verenlerle mücadele etmişlerdir.

³⁶ "Tenkid ve Şiir", **Hisar**, S. 1, Mart 1950, s. 3.

³⁷ Mehmet Çınarlı, **Hisar**'da kaleme aldığı "İki Kitabın Düşündürdüğü" başlıklı yazısında bilimde, teknikte ve sanatta batıyı taklit etmekle yetinildiğini söyleyerek Garipçilerin bu işi hangi boyuta taşıdıklarını örnekleriyle ortaya koyar: "Bizde şu acayip şiirin öncüleri sayılan şairlerden Fransızca'ya tercümeler yapıldığını duyan bir arkadaşımız "Aman dikkat etsinler, demişti, asılları ortaya çıkar. Fransızca'ya yapılan tercümeleri bilmem ama Türkçe'ye yapılan çevirmeler bu muhterem öncülerin eserlerinin asıllarını sık sık meydana çıkarıyor..." Bkz: **Hisar**, S. 26, Haziran 1952, s. 5-16.

³⁸ Mehmet Çınarlı, "Ataç'ın Bir Yazısı Üzerine", **Hisar**, S. 11, Mart 1951, s. 5.

³⁹ "İşin İç Yüzü", **Hisar**, S. 135, Aralık 1968, s. 3. Aynı yazı için bkz: **Halkımız ve Sanatımız**, Hisar Yay., Ankara 1970, s. 58-61.

4. Tarih

Tarih, milletlerin hafızası ve hazinesidir. Bunun bilincinde olan Hisarcıların beslendiği kaynaklardan biri Türk tarihidir. Onların geçmişe ve tarihe yaklaşımı; Y. Kemal Beyatlı çizgisinde ırkçı olmayan kültür ve sosyolojik milliyetçilik esasına dayanır. Anadolu'nun yurt yapılışından hareketle ve İslamiyet sonrası ağırlıklı olmak üzere tarihten güç alma anlayışını benimsemişlerdir. Bu, onların İslamiyet öncesine ilgi göstermedikleri anlamında algılanmamalıdır. Başlangıçtan kendi dönemlerine, bütün Türk tarihine bir bütün olarak bakmışlardır. Gültekin Sâmanoğlu'nun "Malzagirt" başlıklı şiiri söylediklerimizin delilidir:

*"O ki, Anadolu'ya ötedenberi tanış:
Asya'dan Aktoprağa düşen cemrenin ilki,
Kulağına okunan ezanla adı konmuş
Fatih Sultan Mehmet'in, Yunus Emre'nin
Sinan'da kubbe, kemer; Yahya Kemal'de beyit.*

*Ve nice kahramanın yüzü suyuna hürmet:
Bilge Kağan, Kül Tigin ve bütün töresiyle
Orkun anıtlarının yıllar süren düşü bu;
Dağı, gölü, ırmağı; yanıyla, yöresiyle
Asya'nın Avrupa'ya doğru yürüyüşü bu..."*

Toplumsal hafızayı canlı, geçmiş ve hal arasında bağlantı kurup geleceğe ışık tutmak için tarihe önem vermek gerektiği **Hisar**'daki pek çok yazıda dile getirilmiştir. Tarihin, şiir, hikaye, roman gibi edebiyat ürünlerini zenginleştirdiği vurgulanmıştır. Bu yüzden Hisarcıların eserlerinde temel temalardan biri tarihtir. M. Faik Ozansoy, "Yollarda" şiirinin altıncı dördlüğünde tarihin gücüne değinir:

*"Her yerde ırkımın izi, her yerde geçmişim,
Her yerde ceddimin bana bir ders olan sesi;
Toprakta, dalgalarda ve mermerde geçmişim,
Her yerde Türklüğün o büyük ruhu, gölgesi"⁴⁰*

⁴⁰ www.sirdefteri.com

İlhan Geçer'in Bursa ile ilgili yazdığı şiirinde de savaş sahaneleriyle birlikte tarihteki zaferler gözlerinin önünde canlanır:

*"Gümüslü' fecirle tutuşan kümbet
Fani zaman akar 'Nilüfer'
Türbelerde hâlâ mukaddes nöbet
Ova, fethin nal seslerini dinler"⁴¹*

Hisarcılarda tarih bilincinin kuvvetli olmasında; M. Faik Ozansoy ve İlhan Geçer dışındakilerin 1923'ten sonra doğmuş olmalarının, 1930'lu yıllardaki şuurlu çocukluk dönemlerini Türkiye Cumhuriyetini kuran ruhu ve gücü tanıyarak yetişmelerinin payı vardır. İstiklal Savaşına katılmış dedelerinin veya babalarının yaşadıkları tarihi olayları kendilerinden sözlü hikâyeler ve anılar olarak dinleyerek Anadolu'nun değişik şehir ve kasabalarında yetişmişlerdir. Ankara'daki öğrencilik ve memuriyet hayatlarında da çocukluk yıllarında dinledikleri hikayelerin kahramanlarını görüp milli heyecanlarını güçlendirmişlerdir. Alemdar Yalçın, yakın tarihte savaş görmeden yetişmiş bir nesil olarak; vatan, millet ve insanlık konularında Hisarcıların duyarlılıklarını onlardaki tarih bilincinin yüksek oluşuna bağlar.⁴²

Hisarcılar muhteşem tarihi ve parlak maziyi, övünülecek bir değer değil, ders alınıp büyük işler yapmak için güç kaynağı olarak görmüşlerdir. Topluluk dışında yer alsalar da derginin tarih, kültür ve sanat çizgisine yazılarıyla yön veren isimlerden biri Cemil Meriç diğeri Mehmet Kaplan'dır. Her iki ismin, Türk tarih ve medeniyeti ile Avrupa tarih ve medeniyeti üzerine dengeli ve ideolojiden uzak yazıları sadece Hisarcılara değil pek çok kimseye kılavuzluk etmiştir.

5. Din

Hisarcıların beslendiği bir diğer kaynak dindir. Onlara göre başka değerler gibi din de sanatçılar için ilham kaynağıdır. Mehmet Çınarlı'nın, 1970'li yıllarda din eğitimi veren okullarla ilgili tartışmalara dikkat çektiği bir yazısındaki ifadeleri söyledikle-

⁴¹ www.aruz.com/tsa-igeçer.htm

⁴² Alemdar Yalçın, "Hisar Şairlerinin Otuz Yılı", *Hisar*, S. 270, Mayıs 1980, s. 15.

rimizi doğrulamaktadır: "*Rastgele din okulu açılması da, bu okulların büsbütün kapatılması da yanlıştır. Din adamının bilime sırt çevirmemesi, aydının da dine saygılı olması gereklidir.*"⁴³ Hisarcılara göre dinde ifrat ve tefrite kaçılmamalıdır. Fert ve toplumun ruhen sağlıklı olabilmesi için dinin lüzumuna vurgu yapmışlardır. M. Faik Ozansoy, "Yollarda" şiirinin onuncu dördlüğündü Bursa'da kılınacak bir bayram namazının vereceği huzuru şöyle dile getirir:

"Abdest alıp çınarlı şadırvanda bir sabah;
Kılmak Yeşil'de vecd ile bayram namazını;
İslamı anlatırken ezan nerededir felah,
Duymak içimde Tanrı'ya bağlanma hazzını"⁴⁴

M. Faik Ozansoy, bir başka şiirinde yalnızlığını, garipliğini Allah'a sığınarak giderir:

"Senden yakınım kaldı mı?
Önümdesin arkamdasın...
Tanrım, insan bunaldı mı
Seni nasıl aramasın?"⁴⁵

Hisarcılar, dini değerlere çok kıymet vermişlerdir. Ancak seküler sanatkarlar olarak din konusuna yazı ve şiirlerinde pek fazla değinmemişlerdir.

6. Dil

Hisarcılar, **Genç Kalemler**'in dilde ileri sürdükleri görüşlerin 1950'den sonraki temsilcileri kabul edilebilir. Türkçenin sadeleşmesini **Genç Kalemler**'in ortaya koyduğu esaslar doğrultusunda benimsemişler ve "tasfiyeciliğe" karşı çıkmışlardır. Hisarcıların dört ilkesinden biri dil konusundadır: "*Bizim üzerinde titizlikle durduğumuz ve birleştiğimiz dördüncü bir nokta da dil konusudur... Yalnız şunu tekrarlayayım ki biz yaşayan canlı Türkçenin edebiyat dili olmasına taraftarız. Halkın konuştuğu dilden ayrı bir yazı dili, adeta yeni bir divan dili yaratılmasını son derece zararlı buluyoruz.*"⁴⁶

⁴³ Mehmet Çınarlı, **Halkımız ve Sanatımız**, Ankara 1970, s. 12.

⁴⁴ www.siirdefteri.com

⁴⁵ "Yakınma", **Hisar**, S. 69, Eylül 1969, s. 23.

⁴⁶ "Radyoda Hisar Saati", **Hisar**, S. 113, Şubat 1967, s. 17-18 / S. 114, Mart 1967, s. 16-17-18.

Hisar dergisinin adı bile hem dil hem düşünce yönünden önemli bir ayrıntıya işaret eder. Bu ayrıntıyı Mehmet Çınarlı şöyle açıklar: "...*Hisar* adı, rastgele uydurulmuş değildir. Bir birleşme, bir savunma anlamı var o kelimede. *Hisar* adı, milli kültüre ihanet eden, milli değerleri yok etmeye çalışanlara, dilimizi edebiyatımızı soysuzlaştırmayı gaye edinenlere karşı bir savaş çağrısıdır..."⁴⁷

Bu çerçevede Hisarcıları bir araya getiren değerlerden biri dildir: "... *Biz mümkün olduğu kadar arı ve duru bir Türkçeyle yazmaya önem vermekle birlikte, dilde tasfiyeciliğin, kelimelerle ırk ayrımı yapmanın karşısına çıkıyorduk.*"⁴⁸ Mehmet Çınarlı'nın bu cümlesi dilde yenilik adına Türkiye'de 1960 ve 70'li yıllarda ideoloji adına yapılan tasfiyeciliği hatırlatır. İdeolojilere göre edebiyat, bilim, süreli yayın ve günlük hayatta dil kullanımı anlayışı Türk dilinin doğal tarihi gelişimine müdahale olduğu gibi dile de büyük zarar vermiştir.

Hisarcılar, toplumun ortak değeri olan dile herkesin sahip çıkmasını ve duyarlı olmalarını istemiştir. Dilin doğal gelişimine müdahalelere karşı çıkmışlardır. Çünkü dile müdahale halk düşüncesine saygısızlık olduğu gibi dili de fakirleştirmeye götürmüştür. Dilde yenileşmenin kaçınılmaz olduğunu ancak, yenileşmenin uydurma değil türetme yoluyla dilin kurallarının dışına çıkılmadan yapılmasını savunmuşlardır. Doğal dilin milletin tamamı tarafından kullanıldığı için edebiyat ürünlerini de bu dille yazmak gereğini duymuşlar ve bu düşünceyi benimsemişlerdir. Hisarcılar, isimlerine uygun olarak kültür ve sanat hayatını isimlerine uygun olarak *Hisar* içinde korumaya ve geliştirmeye çalışmışlardır.

C. Sonuç

Sanat eserleri, meydana geldikleri devrin tarihi ve kültürel olaylarından, sanatkârların karakterlerinden, toplumsal ilişkilerden izler taşır. Edebiyat eserlerindeki bu izleri takip etmek ve ortaya çıkarmak edebiyat bilimi açısından bir zorunluluktur. Bu bağlamda bu incelemede, şehirli bürokrat şair

⁴⁷ "Yirmi Birinci Yıla Girerken", *Hisar*, S. 150, Mart 1970, s. 4.

⁴⁸ Mehmet Çınarlı, "Çeyrek Asır Geçti", *Hisar*, S. 210, Mart 1975, s. 4.

ve yazarlar olarak Hisarcıların beslendiği kaynaklar gösterilmeye çalışılmıştır. "Yeni gelenekçi" bir topluluk olarak, "sanat için sanat" anlayışıyla geçmişe ve geleneklere saygılı⁴⁹, estetik ölçülerden uzaklaşmamak kaydıyla toplumsal sorunları ideolojilere bulaşmadan yansıtmaya gayret etmişlerdir. Hisarcılar, Yahya Kemal Beyatlı'nın neo-klasizmini bireysel meziyetleriyle birleştirerek bir yandan Genç Kalem, diğer yandan Hecenin Beş Şairi'ne, Ahmet Haşim ve A. Hamdi Tanpınar'a yaklaşan bir çizgide ürünler vermişlerdir. Bu çerçevede Hisarcıların beslendikleri temel kaynakları bu kısa yazıda tespit ve tahlile çalıştık. Elbette konu daha geniş çerçevede ele alınmaya açıktır.

KAYNAKÇA

AYVAZOĞLU, Beşir; **Geleneğin Direnişi**, İstanbul 1996.

BULUT, Ali; "Türk Şiirinde En Çarpıcı Değişmeyi Yapan Garip Akımına İlk Sistemli Tepki: Hisarcılar", 19 Mayıs Üniversitesi **Eğitim Fakültesi Dergisi**, S. 6, 1991.

ÇINARLI, Mehmet; "Yeni Şiir", **Hisar**, S. 9-10, Ocak-Şubat 1951, s. 12.

ÇINARLI, Mehmet; "Ataç'ın Bir Yazısı Üzerine", **Hisar**, S. 11, Mart 1951, s. 5.

ÇINARLI, Mehmet; "Açıklamak Gerekirse", **Hisar**, S. 18, Ekim 1951, s. 6.

ÇINARLI, Mehmet; "Bir Mucize mi Bekleniyor", **Hisar**, S. 101, Şubat 1966, s. 6.

ÇINARLI, Mehmet; **Halkımız ve Sanatımız**, Ankara 1970.

ÇINARLI, Mehmet; "İşin İç Yüzü", **Hisar**, S. 135, Aralık 1968, s. 3.

ÇINARLI, Mehmet; "Sanma ki", **Hisar**, S. 153, Haziran 1970, s. 17.

⁴⁹ İlhan Geçer, "Bir Yeni Dünya Kurmuşum", **Hisar**, S. 200, Mayıs 1974, s. 10.

- ÇINARLI, Mehmet; "Çeyrek Asır Geçti", **Hisar**, S. 210, Mart 1975, s. 4.
- ÇINARLI, Mehmet; **Sanatçı Dostlarım**, İstanbul 1979.
- ÇONGUR, Rıdvan; "Radyoda Hisar Saati", **Hisar**, S. 113, Şubat 1967, s. 17-18 / S. 114, Mart 1967, s. 16-17-18.
- DOĞAN, Erdal; **Edebiyatımızda Dergiler**, İstanbul 1997.
- EMİROĞLU, Öztürk; **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Hisar Topluluğu ve Edebi Faaliyetleri**, Ankara 2000, II. Baskı, Ankara 2008.
- EMİROĞLU, Öztürk; "Hisar Topluluğunun En Genç Üyesi Osman Fehmi Özçelik 50 Yıl Sonra Hisarcıları ve O Dönemin Sanat-Edebiyat Ortamını Anlatıyor", **Dil Dergisi**, S. 108, Ekim 2001, s. 53-63.
- GEÇER, İlhan; "Uzak Hatıralar", **Hisar**, S. 165, Haziran 1971, s. 23.
- GEÇER, İlhan; "Şehnaz Beste", **Bir Bulut Geçti**, Ankara 1973, s. 8.
- GEÇER, İlhan; "Bir Yeni Dünya Kurmuşum", **Hisar**, S. 200, Mayıs 1974, s. 10.
- GEÇER, İlhan; **Cumhuriyet Döneminde Türk Şiiri**, Ankara 1987.
- GÜNYOL, Vedat; **Sanat ve Edebiyat Dergileri**, İstanbul 1986.
- HALMAN, Talat S.; "Hisar Çığır", **Hisar**, S. 210, Mart 1975, s. 16.
- HALMAN, Talat S.; "Yirmi Birinci Yıla Girerken", **Hisar**, S. 150, Mart 1970, s. 4.
- KAPLAN, Mehmet; **Şiir Tahlilleri 2**, İstanbul 2001.
- KARAER, Mustafa N.; "Aynalar", **Hisar**, S. 4, Haziran 1950, s. 5.
- KARAER, Mustafa N.; "Çağların Türküsü", **Hisar**, S. 166, Temmuz 1971, s. 20.
- KARAER, Mustafa N.; "Çarşılar Kapanmadan", **Hisar**, S. 113, Şubat 1976, s. 8.
- KARAER, Mustafa N.; "Hisar 30 Yaşını Doldururken" **Hisar**, S. 263, Ekim 1979, s. 3.
- OZANSOY, Munis F.; "Tenkid ve Şiir", **Hisar**, S. 1, Mart 1950, s. 3.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

-
- OZANSOY, Munis F.; "Yollar", **Hisar**, S. 5, Temmuz 1950, s. 4.
- OZANSOY, Munis F.; "Yakınma", **Hisar**, S. 164, Mayıs 1971, s. 20.
- SÂMANOĞLU, Gültekin; "Bir Mamaklı Kız Tanıdım", **Hisar**, S. 2, Nisan 1950, s. 13.
- SÂMANOĞLU, Gültekin; "İstanbul Olmak", **Hisar**, S. 157, Ekim 1970, s. 7.
- SÂMANOĞLU, Gültekin; "Duyabildiğince Gel", **Hisar**, S. 178, Temmuz 1972, s. 15.
- SAZYEK, Hakan; **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, İstanbul 1996.
- TOZ, Hıfzı; "Geçmişten Günümüze Köprü: Hisar Dergisi ve Hisarcılar", **Türk Yurdu**, S. 132, 1998, s. 62-69.
- TURİNAY, Necmettin; "Hisar'ın Künyesi", **Türk Edebiyatı**, S. 120, Ekim 1983, s. 38.
- ULICKA, Danuta; *Literatura Teoria Metodolgia*, Varşova 1998.
- YALÇIN, Alemdar; "Hisar Şairlerinin Otuz Yılı", **Hisar**, S. 270, Mayıs 1980, s. 15.
- YALÇIN, Nevzat; "Hisar'dan Bakınca", **Hisar**, S. 211, Nisan 1975, s. 23.
- www.aruz.com
- www.siirdefteri.com
- www.siirler-sairler.com.

FECR-İ ÂTİ ENCÜMENİ EDEBİYATI

Cafer ŞEN*

ÖZET

Fecr-i Ati Encümeni, bünyesine, topladığı yirmi dört şair ve yazarıyla neredeyse II. Meşrutiyet dönemi edebiyatını tek başına temsil eder. Bu yazar ve şairler daha sonra Milli Edebiyat ve Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatının önemli isimleri olur. II. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte II. Abdülhamid döneminde faaliyetlerini yeral- tında sürdüren mecmua ve gazeteler yer yüzüne çıkar. Gerek bu mecmua ve gazetelerde tefrika edilen, gerekse kitap olarak yayınlanan edebi eserler gündelik, ucuz si- yasi ve toplumsal konuları tem edinir. İşte Fecr-i Ati En- cümeni bu ortamda kurularak edebiyatın belirli bir üst düzey duyuş ve düşünüş estetiği olduğunu hatırlatır. Fecr-i Ati şair ve yazarları başlangıçta II. Abdülhamid aleyhtarı İttihad ve Terakki Fırkası sempatisizdir. Lakin encümen üyesi Ahmet Samim'in öldürülüşü Fecr-i Ati ile İttihad ve Terakki Fırkası'nın arasını açar. Fecr-i Ati de edebiyatta yeniliği savunduğundan II. Meşrutiyet yıllarında çeşitli grupların hedefi haline gelir. Fecr-i Ati edip- lerinin toplandıkları *Hilal Gazatesi* baskına uğrar. Hal- buki onlar dönemin siyasi karışıklığından daima uzak kalmaya çalışır.

Anahtar Kelimeler: II. Meşrutiyet, Fecr-i Ati, Fecr- i Ati Encümeni

* Yrd. Doç. Dr., Uşak Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, cafer.sen@usak.edu.tr

LITERATURE OF FECR-İ ATİ

ABSTRACT

Fecr-i Ati Encümeni represented the II. Constitutional Period Literature with twenty-four poets and authors alone. These authors and poets became significant names of the National Literature and Turkish Literature of the Republican Era. With the proclamation of the II. Constitutional Period the periodicals and newspapers, which had carried on their activities underground in the Hamidian era, came into the picture. The literary works, which are not only serialized in these periodicals and newspapers but are also published as books are about daily, worthless political and social subjects. The Fecr-i Ati Encümeni was established in this circumstance. It reminds people that literature was a higher level of esthetic of perception and arguing. Initially Fecr-i Ati poets and authors were sympathizers of the Committee of Union and Progress due to Committee's opposition to Abdulhamid. However, the assassination of the Ahmet Samim, who was a member of Fecr-i Ati Encümeni, had a negative impact on the relations between Fecr-i Ati and the Committee of Union and Progress. In the II. Constitutional Period, Fecr-i Ati became target of various groups due to their innovative views on literature. Hilal Newspaper, where the Fecr-i Ati poets and authors gathered, was raided. Whereas, they wanted to stay away from the political chaos of the period.

Key Words: II. Constitutional Period, Fecr-i Ati, Fecr-i Ati Encümeni,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

A. Fecr-i Âtî Encümeni'nin Tarihçesi

1. II. Meşrutiyet Döneminde Edebi Ortam

II. Abdülhamid, 24 Temmuz 1908'de Anayasa'nın tekrar yürürlüğe konulup meclisin toplantıya çağrılacağını bildiren dört satırlık bir fermanı, İstanbul gazetelerinde yayımlatırken 1901-1908 yılları arası İstanbul'daki sıkı denetim sonucu yeraltına inen bütün matbuat ve neşriyat da yeryüzüne çıkar. Böylelikle *İkdam*, *Sabah*, *Tercüman-ı Hakikat* ve *Saadet* gibi gazeteler, *Boşboğaz*, *Karagöz*, *Elüfürük*, *Kalem*, *Davul*, *Şaka*, *Yuha*, *Eşek*, *Laklak*, *Hacivat*, *Cingöz*, *Zevzek*, *Curcuna*, *El-Malûm* gibi mizahi mecmualar, gerek aydın edip gerekse halk üzerinde büyük nüfuza sahip olur. II. Meşrutiyet'e kadar aynı gazete ve mecmua etrafında toplanan şair ve yazarlar, meşrutiyetle, ya yeni gazeteler kurar ya da başka gazetele- rin yazar kadrosuna dahil olup saf değiştirirler. Misalen *İkdam*'da yazan Hüseyin Cahid ve Abdullah Zühdi, *Tanin* ve *Yeni Ga- zete*'nin neşriyle bu gazeteden ayrılırken, Ali Kemal *İkdam*'a ser- muharrir olur. Böylelikle *İkdam*, İttihad ve Terakkî Fırkası'na mu- halefete başlayarak Ahrar Fırkası'na yaklaşır. Hüseyin Kâzım Kadri, Hüseyin Cahid ve Tefik Fikret'in çıkardığı *Tanin* ise yavaş yavaş İttihad ve Terakki Fırkası'nın yayın organı haline gelir. *Ta- nin*'de Hüseyin Cahid, Kamil Paşa aleyhinde yazılar kaleme alınca Tefik Fikret ve Hüseyin Kâzım gazeteden ayrılır. Bu gazete 31 Mart hadisesinde saldırıya uğrar. Dönemin bir diğer yayın organı Necip Nadir'in *Hukuku Umumiye* gazetesinin başına ise sürgünden dönen Mevlânazâde Rifat geçer. Gazete, İttihat ve Terakki Fırkası aleyhine tavır aldığından bu gazetenin de hayatı kısa olur. Bunun yerine *Serbesti* gazetesi kurulur. Bu gazetenin başyazarı Hasan Fehmi menfur bir cinayete kurban gider. Bu dönemde Mehmed Murad Bey'in yeniden çıkardığı *Mizan* da İttihad ve Terakkî Fırka- sına muhaliftir. İttihat ve Terakki Fırkası'na muhalif diğer gazete *Sadâ-yı Millet*'tir. Bu gazetenin başyazarı, aynı zamanda bir Fecr-i Âtî üyesi Ahmed Samim de öldürülür. Başyazarlığını Süleyman Nazif'in yaptığı *Osmanlı Gazetesi* ise İttihad ve Terakkî Fırkası'na muhalif Ahrar Fırkası'nın bir nevi sözcüsü konumundadır.

İttihat ve Terakki Fırkası muhalifi bu gazetelerin yanında Abdullah Zühdi'nün kurduğu *Yeni Gazete*, Sadrâzam Kâmil Paşa'nın, *Şurâ-yı Ümmet* gazetesi ise İttihat ve Terakki Fırkası'nın sözcülüğünü yapar. Bu gazete de *Tanin* gibi 31 Mart hadisesinde

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

isyancılar tarafından basılır. Bunların yanında Derviş Vahdetî'nin *Volkan* gazetesi ise hem İttihat ve Terakki hem de Ahrar Fırkası aleyhine muhalif yayın yapar. Aydın-edip kadrosunun gazeteler etrafında toplanarak yerini tayin etmeye çalıştığı bu dönemde Ahmet Midhat Efendi'nin *Tercüman-ı Hakikat*, Mihran Efendi'nin *Sabah* ve Mehmet Efendi'nin *Saadet* gazetesi siyasetin kaygan zemininde tarafsızlığını korumaya çalışır.

II. Meşrutiyet döneminde bu siyasî gazeteler etrafında toplanan şair ve yazarlardan farklı olarak, kısa bir süre sonra temeli belirli bir kültür ve düşünce birikimine dayanan, dünya görüşleri, siyasî fikirleri farklı başlıca dört gurup ortaya çıkacaktır. Bu gruplar fikirlerini yaymak için gazetelerin yanında mecmuaları da kullanır. Bunlardan ilki başlıca muharrirleri Babanzâde Ahmet Naim, Mehmed Akif, Eşref Edip ve Ebülulâ Mardin olan İslâmi duyarlılığı savunan gruptur. Bunların ilk yayın organı *Sırat-ı Mustakim*, daha sonra *Sebilü'r-Reşâd* ve *Beyanü'l-Hak*'tır. Bir başka grup Türkçüler'dir. Bu gurubun yayın organları ilk önce *Türk Derneği*, daha sonra *Türk Yurdu* olur. Bu dönemde *İkdam* etrafında toplanan Osmanlıcı grupta ise Rıza Tevfik ve Ali Kemal vardır. Ayrıca Abdullah Cevdet'in *İçtihat Mecmuası* etrafında toplanan Batıcı bir gurup aydın da görülür.

Bu gazete ve mecmualar arasında Fecr-i Âtî Encümeni'ni kuracak edipler, II. Meşrutiyet'in ilk yıllarında *Hilâl Gazetesi* etrafında bir araya gelir. Onlar, II. Abdülhamid aleyhtarı, özgürlük ve hürriyet taraftarları olarak İttihat ve Terakki Fırkasına sempati duyar. Bu nedenledir ki 31 Mart hadisesinde *Tanin* ve *Şurâ-yı Ümmet* gazeteleri gibi *Hilâl* gazetesi de isyancılar tarafından baskına uğrar.

2. Fecr-i Âtî Encümeni Şair ve Yazarlarının Bir Araya Gelişi

İstanbul basını üzerinde 1901'den 1908'e kadar süren sıkı denetim mecmua ve gazetelerin edebi faaliyetlerine ket vurur. İstanbul'un aksine taşrada, basın ve yayın İstanbul'daki kadar sıkı denetimde olmadığından büyük vilâyetlerdeki mecmualarda küçük de olsa edebî toplanmalara tesadüf edilir. Misalen *"İzmir'de, Muktebes gazetesinde ve Selânik'te Çocuk Bahçesi mecmuasında 1904-*

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

1905 seneleri arasında Ömer Naci'nin idare ettiği ve Emin Avni, Rasim Haşmet, Âkil Koyuncu, Ali Canip, Mehmet Behçet, Tahsin Nahit" gibi bazı gençlerin katıldığı edebi hareketler mevcuttur (Başol 1941; 100). Selanik'teki edibler bazı mecmualar etrafında toplanırken İstanbul'da ise 1905'ten itibaren Galatasaray Sultanîsi'nde bir kısım edebiyat müptelâsı genç de edebî bir araya gelerek edebi faaliyetlerde bulunur (İzzet Melih 1919; 5).

Selanik idadisinde 1906'dan önce Ali Canip, İbrahim Fazıl, İbrahim Necmi, Süleyman Şevket, Mehmet Behçet hem edebiyatla meşgul olur hem de Âkil Koyuncu, Rasim Haşmet'le temasa geçer. 1906'ya gelindiğinde bu gençlerin birkısmı eğitim amacıyla Darülfünun için İstanbul'a gelir. Mehmet Behçet, Tahsin Nahit, Fuat Köprülü, İbrahim Âlaattin, İbrahim Necmi, Ziya Şakir, Mustafa Namık, Sadrettin Celâl, Rıf'at aynı mektepte buluşur. Böylelikle, Fecr-i Atî'yi kuracak edipler II. Meşrûtiyet'ten evvel 1322'de tanışmış olur. Onların tanışmalarında Hukuk Mektebi hayati bir rol oynar (Reşat Fevzi 1930, 185).

Eğitim için İstanbul'a gelen bu gençler Hukuk mektebinin bahçesinde bir çam altında bir araya gelerek edebi sohbetlere başlar. Bunlara Mekteb-i Mülkiye'de okuyan Şahabeddin Süleyman da katılır. Ali Canip ve Müfid Ratib de bu çam altı meclislerinin yaranlarındandır. Bu gençler "çam dibine toplanıp edebiyat bahisleri etrafında konuşmak için can atar", "tatil günlerinde, bir mabede gider gibi, sevinçle karışık bir hürmetle, birer ikişer yeşil bahçenin büyük kapısından dâhil olur birer ikişer meclise" gelirler. Toplantılar yalnız tatil zamanlarında yapılmaz, "mektepte teneffüs aralarında, hocaların gelmediği derslerde" yapıldığı gibi bazen "dersten kaçıp çam dibinde" toplanıldığı bile görülür. Toplantılarda şiirler okunur, edebi polemikler yapılır, dersler "birkaç şiirin heyecanına feda" edilir. Bu esnada "çok sıkı fıkı arkadaş olan ikişer, üçer kişilik gruplar" "beğendikleri şairlerin eserlerini birbirine jestler yaparak" okurlar. Bu anlarda her edibin "ayrı ve kendine mahsus bir okuyuş, yürüyüş tarzı" vardır. Bu gençler arasında "şık zarif tipler ve öyle enteresan poz alan uzun saçlı şairler" mevcuttur. Bu toplantılarda en çok Ahmet Haşim ve Emin Bülend'in şiirleri beğenilir. İbrahim Alaattin bu toplantıların "ayrı bir çeşnisi"dir; çünkü onun okuduğu "mısralar başka bir lezzet"tir. İbrahim Necmi'de de "çok kuvvetli ve güzel inşaatlar ile bilhassa temeyyül" eder. Onda da "ayrı bir okuyuş hususiyeti" vardır. Mus-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

tafa Namık ise hem “*tuhaf*” hem de “*biraz asabi*” dir. O, “*Fâik Âli’nin adeta aşığı*” dır (Reşat Fevzi 1930-a, 200). Çam altı sohbetlerinde şiir okuyan bir diğer isim Tahsin Nahid’dir. Sadrettin Celal ile Köp-rülü-zâde Mehmet Fuad ise bu toplantılara birlikte iştirak eder.

1908’de İstanbul Hukuk Mektebi’nin bahçesindeki çam altı sohbetlerinde toplanan gençler “*garp ediplerinin ve Servet-i Fünuncular’ın eserlerini*” okur, “*Cenap Şahabettin’in “Sembolizm” gibi cereyanlar hakkındaki yazılarına*” ilgi duyar, “*hisse hitap eden elemli, hüznünlü şiirleri çok*” sever, çoğu “*san’at için san’at, sırf san’at*” “*nazarîyelerini kendilerine muvafık*” bulur, “*ecnebi şairlerden A. de Musset, Albert Samain, Henry de Regnier’yi tercih*” eder (Başol 1941-a; 143). Fecr-i Âtî’yi kuracak bu gençlerin sembolizme sempatisi, encümen kurulduktan sonra sembolistler gibi şiiri anlama ve yazma çabasına dönüşür. Bu edipler, Fecr-i Âtî’yi kurmadan önce erken dönem eserlerinde, devrine göre oldukça yeni bir tavırla, şiirde, vezin ve kafiyeedeki aranılan ahengi, aliterasyon ve asonans gibi iç ahenk unsurlarından arayarak, vezin ve kafiyei silikleştirir. Bu eserler dönemin süreli yayınlarında yayımlandıkça “*vezinsiz, kafiyesiz, manasız*” bulunarak eleştirilir (M.K 1910; 2). Bu eserlerde eleştiriye uğrayan bir başka yön ise “*nazma bir parça yakın, şi’re fakat pek uzak*” oluşlarıdır (Blöf Simalar 1910; 3). Bu nedenlerle çam altında toplanan gençler karşısında muhalifler, onları “*şair diye kayda mütereddî*” kalmaktadır (Bir Şair-i Nâ-gâh Zuhur 1910; 7). Çam altı toplantılarının yapıldığı tarihlerde “*edebiyatın hakikî mânâsı değişmeye*” “*şiirde derûnî mânâ ve âhenk, mısralarda belirmeğe*” başlamıştır. Genç edipler, bu tarz şiirlerini dönemin süreli yayınlarında neşretmeye başlar. *Hanımlara Mahsus Gazete*’yi Ziya Şakir idare edince, arkadaşlarından Tahsin Nahid, Mehmet Behçet, Ali Süha bu mecmuada yazı ve şiirlerini yayımlar. Encümeni kuracak edipler, çam altı toplantılarıyla bir nebze olsun bedîi zevklerini tatmin etmeye çalışa dursun devrin siyasi yönetimi bu toplantıları hiç de hoş karşılamaz. Çam altı edebiyat toplantıları hakkında devrin siyasi yönetimine bilgi götürenler ise Hukuk Mektebi’ne devam eden paşa ve saray mensuplarının ailelerine ait gençlerdir. Bu nedenle edebi sohbet için çam altında bir araya gelenler “*sürülmek, nefyolmak, aç kalmak ve öldürülmek*” istemediklerinden dikkatli davranırlar (Reşat Fevzi 1930-b, 215).

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Çam altı sohbetleri Hukuk Mektebi, Zeynep Sultan sara-yına nakledilince son bulur. Yeni mekanlarda toplanan edipler en çok Ahmet Haşim'in Şiir-i Kamer manzumelerini beğenir. Hepsinin *"cebinde bu şiirin istinsah edilmiş nüshaları, maroken kaplı, küçük"* defterlerde bulunur, *"her toplantıda bu manzumeler büyük bir hararetle"* okunur, yazılan şiirler bu manzumelere benzetilmeye çalışılır. Genç ediplerin hayranı olduğu bir başka manzume Emin Bülend'in Âdem başlıklı şiiridir. Aruza tamamen vakıf bu gençler içinde *"zayıf bulunanlardan biri"* Tahsin Nahid'dir; çünkü o, *"koltuğundaki kitaplara, uzun saçlarına rağmen az okur"* *"biraz Fransızca bilir"* *"Arapça ve Acemce ile o kadar"* ilgilenmez. Bu nedenle *"veznin derinliklerine dalmaz"*, sadece hassas şiirler kaleme alır. Bu edipler üzerinde Servet-i Fünûn edebiyatının etkileri oldukça güçlüdür. Dönemin edebiyat ortamını ve bu ortamdaki şairlerin yaşamını anlatan Halit Ziya'nın Mai ve Siyah romanındaki kurgusalılık, Fecr-i Âtî'yi kuracak ediplerin hayatında, gerçeğin yerini alır. Mai ve Siyah'taki Ahmet Cemil tipi İstanbul edipleri arasında moda olur; *"koltuğuna bir iki Fransızca mecmua, kitap sıkıştıran, saçlarını uzatan Babiâli caddesinde bir aşağı bir yukarı, kütüphane; kütüphane, matbaa matbaa"* dolaşır. Adeta *"şairlik için bir kıyafet, bir şekil tespit"* edilmiş olur. Mevcut dönemdeki *"gençlerde roman kahramanı"* *"uzun sarı saçlı"* gencin hayal ve hüsrancı bir sarî hastalık gibi kendini göstermeye başlar. Mai ve Siyah'taki gibi *"Hüseyin Nazmi gibi, her şairin bir candan arkadaşı, bir dert ortağı"* vardır (Reşat Fevzi 1930-c, 234). Çeşitli mekanlarda toplanan edipler, ileride bir encümen kuracak hisleri ve bu hisleri ortaya koyacak yapı unsurları etrafında müşterekler ararken muhalifler ise bu ediplerin şiirlerinde tercih ettikleri *"zehebi"* *"peçeli deniz"* *"Ey hasta kamer"* *"Bülbül-i ab"*, *"na mütenahi geceler"* gibi kullanımları tenkit eder. (Kahkaha 1327; 152). Ençok eleştirilen ise Ahmet Haşim'in Şiir-i Kamer şiirlerinde kullandığı *"kamer"* etrafındaki imgelerdir (Korse 1910; 3).

II. Meşrutiyet döneminde Fecri Âtî Encümenî'ni kuracak edipleri Galatasaray, Selânik ve Mercan'dan gelenler oluşturacaktır. Selânik'ten gelenler arasında İbrahim Necmi, Mehmet Behçet, Ali Canip, Süleyman Şevket mevcuttur. Mehmet Behçet ve Tahsin Nahit *"on dört yaşında iken çok güzel şiirler"* yazar. Selânik'teki bu gençler *"idadîde okudukları sırada, orada A. Methî namında biri Çocuk Bahçesi diye bir gazete"* çıkarır (Reşat Fevzi 1930-d, 252). Bu gaze-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

tede Mehmet Emin, Rıza Tevfik yazılar, Ömer Naci, Enis Avnî, (Aka Gündüz), Kâzım Naci, Enis Âkil Koyuncu, Rasim Haşmet ise şiirler yayımlar. Emin Bülent, Tahsin Nahit, Hamdullah Suphi, Müfid Ratib gibi gençler Galatasaray'dan gelen gruba dahil olurken İbrahim Allaâtın ve arkadaşları Mercan'dan gelmişlerdir (Reşat Fevzi 1930-e, 296). Bu gençler Mekteb-i Hukuk'a başladıklarında Fuzuli, Nedim ve Şeyh Galib gibi Klasik Türk şiirinde kendine özgü sesi yakalamış isimleri okurlar. Bu edipler Batı edebiyatını da ihmal etmezler. Yabancı dile çalışır, Fransız edebiyatıyla ilgilenir, Fransızca'dan şiirler tercüme ederler. Onların Batı ve edebiyatı karşısındaki bu tutumu dönemin süreli yayınlarında dönemin süreli yayınlarında "*Alamod köstümü ak; tavr ü kıyafet/ Avrupa'dan; gözleri de ruhu kadar müstehzi*" (A(hmed) Rıfki 1327; 2) ifadeleriyle olarak eleştirilir.

Fecr-i Atî'yi kuracak gençler tercümeyle kalmaz, telif eserler de kaleme alırlar. Mehmet Behçet'in Nefti Kanatlar adlı "*neşre dilmemiş 150 sayfalık kadar bir romanı*", Tahsin Nahid'in Serâb-ı Müstakbel, Ali Süha'nın Mezamir-i Elem adlı eserleri vardır. (Reşat Fevzi 1930-f, 286) Mehmet Behçet'in Nefti Kanatlar'daki hissiyatı sonraki eseri Erganun'a da sirayet eder. Muhalifler, encümenin bu ilk dönem eserlerini başarılı bulmaz. Muarızlar, Erganun'a, şairinin dünyasını yansıtmadığı ve dilinin eski olduğu eleştirisini yöneltir (Edhem Hidayet 1327; 166).

İstanbul Hukuk Mektebi'nin çam altında başlayan edebi sohbetleri, Hukuk Mektebi Zeynep Sultan sarayına taşınınca onun bahçesinde devam eder. Kışın ise onların mekânı çam altı "*şiir fırkasına iltihak*" eden Tahsin Nâhid'in evidir (Refik Halid 1325; 6). Ediplerin birbirleriyle görüştüğü bir diğer yer ise Bab-ı Ali caddesidir. Bu caddedeki "*Gayret kütüphanesi, işte o zamanki genç sanat âşıklerinin toplanıp konuştuğu, lâzım olan kitaplarını tedarik ettikleri*" kitapçıdır (Reşat Fevzi 1930-g, 314). Gençlerin açık mekân olarak buluştuğu bir başka mekân Kadıköy'deki büyük çayırlıktır; çünkü mevcut dönemde "*sanatkârların hemen ekserisi Kadıköy'ünde, Moda'da*" oturur. Buraya yakın "*zamanın en iyi ve boş gezinti yerlerinden biri*" olan "*çayır gayet büyük, yemyeşil şairane bir*" yerdir. Bilhassa "*Cuma ve Pazar günleri burası çok kalabalık olur, genç kız ve erkekler gezmeye*" çıkarlar. Edipler "*bir kafiye halinde, hemen hemen bütün*" hepsi burada gezer. İşte "*Kadıköy'ünde, Moda'daki bu seyrانlar*"

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

onlara “birçok şiirler ilham” eder. Onlar bu şiirlerinin bir kısmını *Hanımlara Mahsus Gazete* ve *Hale*’de yayımlar (Reşat Fevzi 1930-h, 326).

Çeşitli mekanlarda buluşan genç edipleri bir edebî encümen etrafında biraraya getirme düşüncesini ilk kez Şahabeddin Süleyman dillendirir. O, “İzmir’den döndükten sonra ortaya bir edebî dernek, kendi tabirince bir “mahfil-i edebî” kurmak fikrini” ortaya atar. Bu “dernek veya mahfil Meşrutiyet’ten sonra belirmeğe başlamış şair ve yazarlardan teşekkül” edecektir (Karaosmanoğlu 1990; 30). Şahabeddin Süleyman’ın bir edebi encümen oluşturma fikrini Refik Halit, Müfid Ratib, Tahsin Nahid de destekler.

3. Fecr-i Âtî Encümenî Edebisi’nin Kuruluşu

Şahabeddin Süleyman gibi dönemin süreli yayınlarında yazılar ve şiirler yayımlayan ediplere dikkatlerini yönelten bir diğer isim *Servet-i Fünun* sahibi Ahmet İhsan’dır; çünkü “*Edebiyat-ı Cedideden sonra Ahmet İhsan Bey gene onları andıracak bir edebî zümre*” aramaktadır. Bu nedenle o, Fecr-i Âtî’yi kuracak edipleri *Servet-i Fünun*’a davet eder. Bu davet de kabul görür. Şehabettin Süleyman da encümene resmîyet kazandırmak ister gibi hem *Servet-i Fünun* sayfalarında hem de dönemin diğer mecmualarında şiir ve yazılarını neşreden “*kalburüstü görünen ne kadar şair ve yazar varsa, kapı kapı dolaşıp*” onları bulur ve “*sahibini tanıdığı “Hilâl” matbaasının bir odasında*” toplar. İşte bir edebî mahfil oluşturma ve ona bir ad bulma bu toplantıda kararlaştırılır. Bu odayı onlara sağlayan Ahmet Samim’in dayısı Asım Bey’dir. Genç ediplerin *Servet-i Fünun*’a geçmelerine aracılık eden de odur; çünkü Asım Bey, *Servet-i Fünun* sahibi Ahmet İhsan’ın dostu ve ortağıdır. Ediplerin Hilâl Matbaası’ndaki ilk toplantısında “*Şahabettin Süleyman’ın en yakın arkadaşı*” olduğu için Yakup Kadri ve Refik Halit Müfit Ratip, Tahsin Nahit, Emin Bülent, Cemil Süleyman, Ali Süha Fazıl Ahmet ve Faik Ali gibi isimler mevcuttur. Faik Ali kurulacak Fecr-i Âtî Encümeni’nin “*geçici başkanı ve isim babası*”dır; çünkü “*onun başkanlığı altında geçen bir takım görüşmelerden ve ileri sürülen tekliflerden sonra “Fecr-i Âtî” adını*” encümene Faik Ali verir. Ayrıca encümen, “*edebiyat alanında çığır açmak iddiasında*” oldukları bu “*çığır belirtecek bir döviz. Bir formül*” bulmak zorunda olduğunu düşünür. Bunu

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Şahabeddin Süleyman bulur: *“Sanat şahsî ve muhteremdir”* (Karaosmanoğlu 1990; 31).

Fecr-i Âtî Encümeni’nin kurulduğu bu toplantıya katılan genç ediplerden Refik Halid encümene, Fecr-i Âtî’den önce Sînâ-yi Emel adının teklif edildiğini belirtir. Refik Halid bu adı *“yazılışı sevimsiz, telâffuzu güç, mânâsı karışık”* bulur. Bu kanıyı encümenin diğer üyeleri de paylaştığından kurulacak encümene Sînâ-yi Emel adı verilmez. Refik Hâlit’e göre *“Sînâ-yı Emel ismini teklif edenler arasında Ahmet Haşim’in bulunması”* ihtimali kuvvetlidir (Refik Halit 1940; 6). Refik Halid, ilk toplantıda; Tahsin Nahid, Hamdullah Subhi, Müfid Ratib, Emin Bülend, Ahmet Haşim, Şahabeddin Süleyman, Ahmet Samim, Celâl Sâhir, Yakup Kadri, Ali Sühâ, Cemil Süleyman, Mehmed Behçet, Köprülü-zâde Mehmet Fuat bulunduğunu belirtir. Yakup Kadri ise encümenin kurulduğu ilk toplantıda Ahmet Haşim’in bulunmadığını ifade eder. Ahmet Haşim, Fecr-i Âtî Encümeni toplantılarından birine katıldığını sonraki yıllarda Yakup Kadri’ye anlatır. Haşim’e göre *“Fecr-i Âtî Encümeni”* *“kendilerine son zamanlarda bir de “academicien” süsü”* vermiştir; çünkü *“yeni seçilen azaları merasimle kabul”* etmektedir. Böylesine bir toplantıya katılan Haşim’in tek muhatabı Neyyir’dir; çünkü onu *“dinleyenler arasında Cenab Şahabettin’le Süleyman Nazif de”* olduğu halde *“Neyyir’den başka hiç kimse ne demek istediğini”* anlayamamış, *“alay etmeye”* kalkışmıştır. Bunun üzerine Haşim *“söğüp sayarak toplantıyı terk edip”* oradan ayrılır. Ahmet Haşim, bu vakadan sonra, üyelerinden birçoğu Galatasaray Sultanisi’nden arkadaşı olmasına rağmen encümen toplantılarına bir daha katılmaz. Yakup Kadri, hatıralarında Ahmet Haşim’in Reji dairesinde maiyetinde bulunduğu müdürlerinden İzzet Melih’le karşılaşmamak için Fecr-i Âtî toplantılarına katılmadığını belirtir (Karaosmanoğlu 1990; 91).

Fecr-i Âtî’nin kurulduğu ilk toplantıya Fâik Âlî gibi katılan ve encümene başkanlık eden bir diğer Servet-i Fünûn şairi Celâl Sahir’dir. O, uzun saçlarıyla *Mai ve Siyah*’daki Ahmet Cemil’in tâ kendisidir. Refik Halid ise, *“uzaktan uzağa Aşk-ı Memnu’ daki hoppa ve züppe Behlûl’u”* andırır. Celal Sahir bu toplantıya Fazıl Ahmet tarafından davet edilerek karlı bir günde onunla birlikte Hilal matbaasındaki daireye gider. O, içeri girdiği zaman Fâik Âlî *“köşede”* oturmakta Tahsin Nahid *“küçük kahkahalarıyla odanın ortasında sıra*

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ile oturan bütün azaya birşeyler" anlatmakta Emin Bülent'in "şiirlerinden birini yanındakine" okumaktadır. Celal Sahir "odaya girer girmez Müfit Ratib'e hararetli birşeyler anlatan Şahabettin Süleyman nazarı dikkatini" celbeder. Celal Sahir, onu "Serbest İzmir" isminde bir gazetenin sahifelerindeki" yazılarından tanırsa de onlar ilk kez bu toplantıda tanışırlar (Celal Sahir 1326; 294).

Kurulacak encümenin adı Fecr-i Âtî olarak kararlaştırıldıktan sonra Fecr-i Âtî Encümeni'nin henüz yayın organı bulunmadığından Servet-i Fünûn'un 25 Mart 1909 tarihli 930 sayısının "Tevcihat ve Havadis Kısmı"nda Fecr-i Âtî Encümeni'nin kurulduğu şu haberle okuyuculara duyurulur.

"Şubbân-ı hazırardan bir kısmı münevver genç üstad Fâik Âlî Bey'in riyaset-i edebiyesinde Fecr-i Âtî namıyla bir encümen-i şiir ü tefekkür tesis etmiştir. Âtî için ümitlerle mâlâmâl olan edebiyatımızın seyr-i batısına ihtiyaç ve istidad-ı vatanla mütenasip bir cereyan-ı feyz ve tekâmül vermek üzere teşekkül eden bu heyetin düstur-i esasi-i mesleği şudur:

Sanat şahsî ve muhteremdir.

Ruhları şiir ve bedayie karşı bir ihtizaz-ı samimi-i meftûniyetle lerzan ve meşhun olan bu gayur gençler,yakında meslek ve âmâl-i sanat-perestanelerinin mâkesi olmak üzere Fecr-i Âtî namıyla bir risâle-i mevkute neşredecektir."
(Tevcîhât ve Havâdis 1909; 147)

İlerleyen tarihlerde, mevcut dönemin süreli yayınlarında Fecr-i Âtî hakkında başka bir habere rastlanmaz. Bunun en önemli nedeni siyasî ve sosyal karışıklıklardır. Bu karışıklıklar içinde yer alan 31 Mart isyanında encümenin toplandığı *Hilâl Gazetesi* baskına uğrar. Fazıl Ahmet "gazetenin mürettiphanede en son tashihlerine bakarken koca daireyi bir gırîv-i isyan ve ihtilâl" kaplar, "asiler matbaayı" basar, yazarlarını arar. Fazıl Ahmet baskında hayatını zor kurtarır. Onunla birlikte *Hilal* matbaasında Ahmed Şuaybı, Celâl Sâhir, Şefik Esat gibi isimler de mevcuttur. Bu isyanda Ahmet Samim, Hareket Ordusu'na sığınmak üzere Ayestefenos'a kaçarken Zihni Paşa'nın torunu kimyacı Neyyir'i de yanına alır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Bu baskında âsîler gazetedeki makineleri ve mürettiphaneyi tahrip ederler. (Yücel 1989; 66)

II. Meşrutiyet'in bu çalkantılı günlerinde Fecr-i Âtî ortamın durulmasını bekler. Kuruluş haberinden bir yıl sonra Servet-i Fünûn 977 numaralı nüshasında Fecr-i Âtî hakkında ikinci habere 11 Şubat 1325 (24 Şubat 1909) tarihinde tesadüf edilir. Servet-i Fünûn'un bu sayısında encümen manifesto niteliğindeki Fecr-i Ati Encümeni Beyannamesi'ni yayımlanır. Beyannamenin altında Fecr-i Âtî Encümenî ediplerinin adları Arap alfabesinin harf sırasına göre şu şekilde sıralanır: Ahmet Samim, Ahmet Haşim, Emin Bülent, Emin Lâmi, Tahsin Nahit, Celâl Sahir, Cemil Süleyman, Hamdullah Subi, Refik Halit, Şehabettin Süleyman, Abdülhak Hayri, İzzet Melih, Ali Canip, Ali Süha, Fâik Âli, Fazıl Ahmet, Mehmet Behçet, Mehmet Rüştü, Köprülüzâde Mehmet Fuat, Müfit Ratip, Yakup Kadri (Fecr-i Ati Encümen-i Beyannamesi 1910: 277).

Bu isimlere ek olarak "İbrahim Alâeddin'in de her ne kadar adı geçmese bile Encümen üyeleri arasında olduğu" bilinir. Yine "üyeler arasında adı geçen Nevin Bey'in asıl adı Neyyir"dir (Dizdaroğlu 1979; 83). Fecr-i Âtî Encümenî'nin kurulduğu, beyannameyle resmen ilân edilir. Encümenin beyannamesine karşılık, muhalifler "Fecr-i Âtî'nin tulûuyle Şarkın o parlak, münevver gazze-i ulviyetinin" karardığını iddia eder (Şinaver 1330; 70). Encümene yöneltilen bir diğer tenkit ise; "Diyorsun şair olmak pek kolay bir şey imiş yalnız;/ Mey ister, kâğıd ister, hem de aşk ister, bahar ister./ Evet hep ister oğlu ister... amma ey Ayn. Lam, Bey;/ Benim fikrimce bunlardan mukaddem iktidâr ister" ("Bir İntihâr-ı Musîb" 1910; 3) mısralarında görüldüğü gibi dönemin edebiyatında iktidar kurmak istemeleri ihtimalidir.

4. Fecr-i Âtî Encümenî Edebisi'nin Faâliyetleri

Fecr-i Âtî, kurulduğunu haber verdiği 12 Mart 1325 tarihli ilk ilânında dergi çıkaracaklarını beyan eder; bir yıl sonraki 11 Şubat 1325 tarihli beyannameye bu dergiden vaz geçilerek, encümenin ediplerinin Servet-i Fünûn'da yazacakları duyurulur. Bu yıllarda "Servet-i Fünûn sekiz yüz kadar" basılmaktadır. Fecr-i Âticiler "bunu ele alınca 300-400 nüsha kadar" artar. Ahmet İhsan "bu gençlere ayda önce sekiz altın verirken sürümün çoğalması

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009

dolayısıyla iki altın daha arttırarak yazı ücretlerini on altına" çıkarır. Fecr-i-Âticiler "bu parayı aralarında" paylaşır (Yücel 1989; 73).

Fecr-i Âtî Encümeni, "*Servet-i Fünûn'da toplanır, konuşur*", yazılarını okur. Bu dergide "*artık parayla yazı yazmaya başlalayan*" Fecr-i Aticiler "*her yazıdan iki mecdiye*" ücret alırlar. Dönem düşünlüğünde bu hatırı sayılır bir ücrettir. Bundan daha önemlisi artık *Servet-i Fünûn*, encümene aittir. Bu mecmuada Fecr-i Aticilerden başka kimse yazı neşredemez; çünkü mecmuanın sahibi Ahmet İhsan Bey'le bu şekilde kararlaştırılmıştır. Böylelikle encümen kendilerini artık Edebiyat-ı Cedîdeciler'in varisi kabul etmiş olur. Fecr-i Ati, Servet-i Fünun şiirine karşı Ahmet Haşim ve Tahsin Nahit'i çıkarır. Tenkitte Ahmet Şuayib'ine mukabil Köprülüzade Mehmet Fuat, romanda Halit Ziya'ya karşılık Cemil Süleyman vardır. Hikâyecilerden ise Yakup Kadri, Refik Halit, Ali Süha gibi isimler mevcuttur. Şehabettin Süleyman ise fantaziler kaleme almaktadır (Reşat Fevzi 1930-h, 327). Servet-i Fünûn şairlerinden Celâl Sâhir ve Fâik Âli'nin encümene dâhil olması dönemin diğer yayın organlarında; "*bir dostum sormuştu: -Üdeba-yi cedide'den size kıymetli hiç bir şey kalmadığını iddia edebilir misiniz? Bir latife olsun diye: Kıymetli iki şey kaldı, demiştim. Faik Ali ve Celal Sahir...*" (Tahsin Nahid 1327; 5) ifadeleriyle dile eleştirilir.

Encümen kurulduktan sonra Fecr-i Ati ediplerinin sadece edebiyat sohbetlerinde değil gündelik hayatın diğer ânlarında da bir araya gelerek belirli bir üst düzey bedii zevk, duyuş ve düşünleri paylaştığı görülür. Fecr-i Âticiler "Kadıköyü'nde, Moda'da, Haydarpaşa'da" gezerler. Encümen üyeleri arasında "sporla çok alâkadar olanlar da" vardır. Gezilen "yerlerde, bilhassa cuma, pazar akşamları top oynayan birçok Fecr-i Âtî şairine" tesadüf edilir. Encümen ediplerinin "içlerinde güzel formalarla, zarif jestlerle çok güzel futbol oynayanlar" mevcuttur. Onlar "aralarında maç yaparlar, müsabakalar tertip" ederler. Hatta "top oynanan sahada bisikletle dolaşan genç Fecr-i Âtî şairlerine de" rastgelinebilir (Reşat Fevzi 1930/i, 931).

Fecr-i Âtî şairlerinden Tahsin Nâhid ve Celâl Sâhir mekan olarak adayı da önemser. Onların "*adadaki çam altlarında geçen birçok aşk*" şiirleri vardır (Reşat Fevzi 1930-i, 410). Bu dönemde özellikle Celâl Sâhir'in hayata karşı tavırları dönemin süreli yayınlarında; "*aman efendim tanıyamadım. Biraz vechen değişmişsiniz. -Evet artık edebiyatı bıraktım. Binaenaleyh saçımı da kestirmek icab etti. Pek*

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

güzel bilirsiniz. Saçsız edebiyat olmaz” gibi ironik ifadelerle alay konusu olur (Arı 1326; 275). Onun bu tavrının arkasında bir edebi mahfelin bulunduğu, dönemin mecmualarında “galiba Kırankanbar sahib-i muhteremin tavsiyesi üzerine sakal da bırakmış. Hem de şimdiden” ironik olarak ortaya konulur. Celâl Sâhir’in sadece dış görünüşü hâl ve tavırları tenkit edilmez, şiirlerindeki tema ve dil de eleştirilir. Muhaliflere göre Celal Sahir “edebiyattan, şiirden iflas ettikten sonra şimdi de lisan meselesine müdahale” etmiştir. O, artık Türkçe yazacak ve konuşacaktır! Çünkü Celal Sahir, “size sizden, sizi sizinle ve siz” “gibi haftada bir zamir kullanmasına hem ihtiyata riayet etmiş, ve hem de vadettiği gibi Türkçe” yazmıştır. (Jupon 1910; 2) Celâl Sâhir’in eleştirilen bir diğer tavrı şiirlerinde tekrar ettiği “aşk” temasıdır (Ziba 1325; 4). Muhaliflerin bu düşüncelerine encümen azası olan Refik Halid de katılır. Ona göre Celâl Sâhir’in “hiç kadından, sevdadan, naz ü niyazdan, isitiğnâ-yı aşıkânededen bahsetmeyen bir eseri vardır: Girid’e” Bu manzumeyi de Celal Sahir öğrencisine yazdırmıştır (Refik Halit 1325-a; 5). Ayrıca Celâl Sahir ve Tahsin Nahid’in şiirlerinde kullandığı temler müşterek olduğundan muarızlar bu iki isim aynı manzumede şu ironik mısralarla eleştirir: “Nahid! Bilir misin? Ah bilsen/ Sahir! Gecelerle nasıl inlerim/ Bilsen ve sevsen / Sevsen ve gelsen/ Siyah kargalar, baykuşlar canım(!)/ Bütün kuşlar gelseler/ Cemîleler serpseler/ Biz uçsak sehâblara (!) semâlara/ Asûmanlara/ Başlasak ve ebediyyen ölmek/ Bir Fecr-i Âtî bifütûr/ Ve çekil ey en meftûr” (İğne 1910; 3).

Fecr-i Âtî ediplerine, dönemin İstanbul’unda, üst sınıfa mensub ailelerin gittiği eğlence ve mesire yerlerinde de tesadüf edilir. Bu yerlere en çok rağbet gösteren Abdülhak Hayri’dir. Dönemen eğlence ve mesire yerlerine giden “Fecr-i Âtî sanatkârları giyiniş itibarıyla çok şıklar”; çünkü “o zaman Paris’te çıkan en son moda elbise, giravat, ayakkabı İstanbul’da ilk defa Fecr-i Âtî” gençlerinin üzerinde görünür. Zamanın diğer şık gençleri de Fecr-i Aticilerin giyinişini büyük bir sadakatle takip eder. Fecr-i Aticiler “boş zamanlarında, “akşamları Beyoğlu’na çıkar, vitrindeki şık eşyayı gözden geçirir, beğendiklerini alır, sonra bu güzel şeyleri giyinmesini de bilmek lazımdır. O zamanın şair tipine bunları yakıştırabilmek için aynanın karşısında uzun zaman uğraşır, ter” döker (Reşat Fevzi 1930-c, 240). Bu davranış ve tutumlarından dolayı encümen edipleri dönemin süreli yayınlarında; “Başkalaş bir parça dos-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

tum;/ Kalma yalnız bir “poet”/ Koyma تنها sakın beni bu gece./ Randevu verme kimseye hiçi!/ Cafe’de Francais’a kalk gidelim/ Dinlemek isterim biraz da “matchitche” mısralarıyla Fransız mukallitliğiyle suçlanır (Şinaver 1910; 2).

Encümen ediplerine yöneltilen bu tür tenkitler, her ne kadar istenmese de bir Fecr-i Âtî Encümenî üyesi tipini ortaya çıkarmaya başlar. İşte “uzunca saçlarımdan, azıcık çapkınca tavrımdan;/ Geçen gün muhteşem bir konferansında o sanmışlar./ Katıldım gülmeden, akşam biri anlattı lâteşbih:/ Beni de “Fecr-i Âtî” nin meğer azası sanmışlar” (Şinaver 1910-a; 2) mısralarda ironik olarak çizilen bu tip Fecr-i Âtî’ye mensuptur ve hayata karşı tutum, davranış ve giymiyle müstereklerini oluşturmuştur. Bu tip her gittiği yerde hâl ve hareketleriyle farkedilirken devrin süreli yayınlarda bu fark edilme anları ve mekânları; “Bir hayal monşerleri, pardonlu, sık sık “mersi” si/ Dinlenilmezdi fakat yanında ah... ol metresi/ Kendisi “Âtî” ye mensupmuş, değil hâl-aşına;” (Şinaver 1910-b;3) mısralarıyla ironik olarak hicvedilir. Bu noktada bir dönem Servet-i Fünûn şairleri için kullanılan “dekadan” sıfatına karşılık olarak, muhalifler Fecr-i Âtî Encümenî şiirine “yeni poeto”, şairine “poesie” adlarını uygun görür (Şinaver 1910-c; 2).

Encümenin sanat ve edebiyata karşı tavrını ifade eden “san’at şahsî ve muhteremdir” cümlesi Şahabeddin Süleyman’a aittir. Fecr-i Aticiler; “sanat şahsi ve muhteremdir” dövizini kabullenirken herhangi bir ideolojik mesnede” dayanmaz, “olsa olsa yaşadıkları devrin edebi gelişmeleri elgelleleyen bir takıp politik ve sosyal şartlardan korunmak hedefini” güder (Karaosmanoğlu 1990; 34). Encümenînin sanat ve edebiyat telakkisini ortaya koyan “sanat şahsî ve muhteremdir” cümlesi Fecr-i Aticileri kısa bir süre de olsa devrin popülaritesinden, çalkantılı siyasî ortamından uzaklaştırırken sanatçıya işleyeceği tema bakımından özgürlük tanır. Muhalifleri encümenin siyasete, topluma ve sanata karşı bu tavrını “tefekkiir etmeyen ve bu inceliklerden mütehassıs olmayan erbâb-ı tesa’vra nasıl şair diyebiliyoruz”. ifadeleriyle ironik olarak eleştirir (Papağan 1326; 54).

II. Meşrutiyet yıllarında, Fecr-i Âtî “sanat şahsî ve muhteremdir” ilkesiyle politikadan ve ucuz günlük siyasi çekişmelerden uzak durmaya çalışsa da encümen ediplerinden bazı isimlerin bu ilkeye sadık kalmadıkları da olduğu görülür. Bunun ilk göstergesi

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

olarak 31 Mart isyanının akâbinde Fecr-i Âti'ye sonradan katılan Ahmet Samim'le mensur şiirler yazan Ali Sühâ'nın, *Hilâl Gazetesi'*nde, bu isyanı lânetlemek için yazdıklarından gazetenin isyancılar tarafından basılmasıdır. 31 Mart hadisesinde Hareket Ordusu'na sığınan Ahmet Samim, Hüseyin Cahid'le dönemin Maliye Nazırı Mehmet Cavit Bey'in dostu olmasına rağmen *Sadâ-yı Millet* gazetesinde muhaliflerin en ön safında İttihad ve Terakki'ye karşı mücadele başlatır. Bundan dolayı Ahmet Samim encümen üyelerinden Fazıl Ahmet'le "*Posta ve Telgraf Müdüriyet-i Umumiyes (Sirkeci Büyük Postane) karşısındaki sokaktan Köprü'ye (Galata köprüsü)*" yürüdüğü sırada öldürülür (Fazıl Ahmet 1991; 66). Üyesi bulunduğu Ahmet Samim'in menfur bir cinayete kurban gitmesi Fecr-i Âti için tam bir travmadır. Bu cinayetin ardından Servet-i Fünun baştan başa Ahmet Samim'e dair ağıtlar ve teröre yönelik protestolarla dolu olarak çıkar. Bu hadiselerden sonra Fecr-i Âti, toplantı mekânlarını değiştirmek zorunda kalır. Hilâl matbaasındaki odalarını terk ederek, bir müddet Nuruosmaniye civarında kiraladıkları bir evde sonra Beyoğlu'nda tuttıkları bir odada toplanmaya devam eder. Daha sonra ise onlar, Ahmet İhsan Bey'in, Servet-i Fünun matbaasında kendilerine tahsis ettiği dairede toplanmaya başlarlar (Yakup Kadri 1990; 34).

Fecr-i Âti her ne kadar gündelik ucuz siyasetten, politika-dan ve hayatın popüleritesinden kaçsa da dönemin diğer yayın organları tarafından sürekli tartışmaların odağına çekilir. Bu yayın organlarından biri de *Hande Mecmuası'*dır. Yakup Kadri, Refik Halid portresini kaleme alırken, onun Beyoğlu'na geçtiği zamanlarda bir "*papas kadar afif ve bâkir*" (Yakup Kadri 1909; 2) kaldığını ifade etmesi üzerine *Hande Mecmuası'*nda bu cümle ağır bir telmihe konu olur. *Hande Mecmuası*, encümene yönelik olarak "*Fecri Âti'ciler şimdi de bekâretlerini isbata kalkışıyorlar*" ifadeleriyle hücumlar yapar. Bu yazının yayımını izleyen günlerde "*Emin Bülent, Tahsin Nahit gibi pazısına güvenen Fecri Âti'ciler Hande gazetesi idarehanesine*" arkadaşlarıyla giderek "*bu yazının sahibini bastonla dövmeğe teşebbüs*" ederler. Bu hadisenin akabinde "*o yazı, Fecri Âti'ciler; bu dayak da Handeciler tarafından birer dâva mevzuu*" olur. Mahkemeye İstanbul'da bakılır. Bu vakanın "*tanıklarından biri olarak mahkeme önüne çıkan Baha Tevfik, kendisinin de mensup olduğu Handecilerin dâvayı kaybetmelerine*" neden olur. Mahkemede ise "*Manisa'da ol-*

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

duğu için dâvet edilip İstanbul'a acele dönen Yakup Kadri de bulunmak üzere mütecaviz ve eli sopalı Fecri Âtîciler bir sıra teşkil" etmişlerdir (Yücel 1989; 56). Yakup Kadri, Fecr-i Aticiler ile mahkemeye düşen mecmuanın Hande değil *Eşref* olduğunu belirtir (Karaosmanoğlu 1990; 38). Fecr-i Ati ediplerinin bastığı yerin *Hande Mecmuası* olduğu encümenin yayın organı *Servet-i Fünûn*'da çıkan ve sözü edilen davanın nasıl sonuçlandığını bildiren haberde verilir (Yücel, 1989; 55-56).

Fecr-i Ati Encümeni bir kütüphane kurmak ister; çünkü kendilerinden önceki edebi nesil Servet-i Fünûn "*Edebiyat-ı Cedîde Kütüphanesi*" kurmuşlardır. Edebiyat-ı Cedîde Kütüphanesi adı altında yayımlanan kitaplar; "*13x9 santimetre boyutunda, kırmızı kapaklı ve kenarları beyaz şeritli*" "*kitap ve yazar adları da beyazdır.*" Onlar "*bu renkleri özellikle seçmişlerdir. Özel anlamları vardır bu renklerin. Bunu düşünen ve öneren de Hüseyin Cahit Yalçın*"dır. Servet-i Fünuncular kitapların kapak renkleri olarak "*kırmızı beyaz rengi*" seçerler; çünkü "*bu, bayrak demektir, Türk rengi demektir, yurt rengi demektir.*" Fakat "*aynı zamanda kırmızı, kan ve ihtilâl rengi*"dir. Bu noktada kırmızı beyaz kapaklı kitaplar mevcut dönemde sansürü kuşkulandırmaz (Dizdaroğlu 1979; 92). Encümen şair ve yazarları da Servet-i Fünûncular gibi kitapların kapaklarının renginde asgari müşteregi yakalamışlardır. Fecr-i Aticiler şiirlerinde "*daima mavi, neftî hülyalarla*" vurgu yaptığından kitaplarının "*kabını hiç şüphesiz mavi renkte*" bastırmaya karar verirler. çünkü "*bu mavi renk*" onlara "*şairane ve güzel*" gelir. Onların "*hülyalarla, fakat mavi hülyalarla dolu*" kitapları "*bir de mavi renge bürünerek*" çıkar (Reşat Fevzi 1930-h; 327).

Fecr-i Âtî kararlaştırdığı kütüphaneyi kurmak için yayın faaliyetlerini duyurmayı tercih eder. Servet-i Fünûn'un sayfalarında encümen üyelerinden Celâl Sahir'in *Beyaz Gölge*ler (Servet-i Fünun 1325; 272) ve *Siyah Kitab* (Servet-i Fünun 1326; 398), Şahabeddin Süleyman'ın *Târih-i Edebiyât-ı Osmaniye* (Servet-i Fünun 1326-a; 421) ve *Çıkmaz Sokak* (Servet-i Fünun 1326-b; 335), Refik Halid'in *Kıprının Dedikleri* (Servet-i Fünun 1326-c; 225) adlı kitaplarının ilânları görülür. Fecr-i Âtî tasarladığı "*Fecr-i Âtî Kütüphanesi*"ni kurar. Bu kütüphaneden Tahsin Nahid'in *Ruh-i Bîkayd*, Cemil Süleyman'ın *Timsâl-i Aşk*, Köprülü-zâde Mehmed Fuad'ın *Hayat-ı Fikriye*'si yayımlanır. Neşredilen bu eserlerin akâ-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

binde encümen, ileride yayımlayacağı eserlerin listesini ise Tahsin Nâhid'in *Rûh-ı Bî-kayd* adlı eserinin girişinde "neşredilecekler" başlığıyla verilir (Tahsin Nahid 1326; 2). Yayımlanacaklar içerisinde hikâyeye kitabı olanlar ve bunların yazarları şunlardır: Yakup Kadri *Küçük Hikayeler*, Refik Halid *Bir Başka Hayat*, Şahabeddin Süleyman *Kırık Mahfaza*, Cemil Süleyman *Hayata Doğru*, İzzet Melih *Kadın Sesi*. Listede Köprülü-zâde Mehmed Fuad'ın *Mesâ-yı Melâl*, Tahsin Nâhid'in *Kırlar ve Denizler* adlı şiir kitapları ile Şahabeddin Süleyman'ın *Fırtına*, Tahsin Nâhid'in *Fırtına*, *Talâk*, *Sanatkâr*, Celâl Sâhir ve Müfid Ratib'in *Toprak*, Şahabeddin Süleyman ve Tahsin Nâhid'in *Osmân Sânî*, Müfid Ratib'in *Bir İhtilâl* adlı tiyatro eserlerinin de adları mevcuttur. Cemil Süleyman'ın *İnhizâm* ve *Kadın Ruhu*, İzzet Melih'in *Tezad*, Tahsin Nâhid'in ise *Bir Mücâdele-i Hissiye* adlı romanları da listede adı geçen diğer kitaplardır. Yine Fâzıl Ahmed'in *Şebâtâb*, Ali Sühâ'nın *Mezâmîr-i Elem*, Refik Halit'in *Zendavestâ* adlı mensur şiir kitaplarıyla Şahabeddin Süleyman'ın *Gölgeler ve Hakikatler* başlığı altında topladığı fantaziyeleri ¹ de listedeki eserlerdendir. Bu listede Fâzıl Ahmed'in *Tedkikât-ı Felsefiye* adlı eseri de mevcuttur.

Fecr-i Ati Encümeni ilk olarak Tahsin Nahid'in *Ruh-i Bî-kayd*, Cemil Süleyman'ın *Timsâl-i Aşk*, Köprülü-zâde Mehmed Fuad'ın *Hayat-ı Fikriye* eserlerini yayımlanır. Bunlar encümenin beklediği övgüyü alamaz; çünkü muhaliflere göre Fecr-i Âtî'nin beyannamedeki iddiaları ne kadar büyük ise bu kitaplar o kadar küçüktür. Bu muhaliflerden olan Edhem Hidayet, *Ruh-ı Bî-kayd*'la *Timsâl-i Aşk*'ın "hiçbir edebî kıymeti haiz olmadığı halde" sırf eser neşretmek amacıyla yayımlandığını belirtir (Edhem Hidayet 1327; 166). Encümen eserlerinden en çok eleştirilen ise Tahsin Nâhid'in *Rûh-ı Bî-kayd* adlı kitabıdır. Muhaliflere göre bu eserde "hissedilme-yerek yazılmış pek çok sun-i nümayişler" mevcuttur (Raif Necdet 1326; 460). Bu noktada *Ruh-ı Bi-kayd* ismiyle içindekilerin ruh hali benzerdir. Muarızlar bu düşüncelerini "okumadınızsa okuyunuz! Almadınızsa alınız! Çünkü kayıtsız ruh: Elemsiz baş, kadersiz cisim, mânâsız dimağ demektir" ironik ifadeleriyle okuyuculara duyurur

¹ Fecr-i Ati Encümeni şair ve yazarlarının "fantazi ve fantazye adını alan yazılar, bir küçük vaka etrafında geliştirildiğinden hikâyeye yaklaşırlar. Düşünce ve üslupta şairanelik esasına dayandıkları için de hikâyeden ayrılırlar" (Polat 1987: 103)

(Hayâl-i Cedîd 1910; 4). Muhallifler, sadece *Ruh-ı Bi-kayd*'da değil Tahsin Nahid'in hiçbir eserinde "*kat'iyen fikir ve mantık*" bulunmadığını iddia ederler (Genç Kalemler, 1328; 112). Tahsin Nahid'e yöneltilen bir diğer tenkit ise onun şiirlerinde tem olarak "*aşkı, yine aşkı, daima aşkı*" işleresidir (Kalem 1326; 3). Benzer tenkitler Celal Sahir'e de yöneltilir. Celâl Sâhir bu dönemde *Buhran* ve *Beyaz Göl-geler* adlı şiir kitaplarını yayımlar. Fecr-i Âtî muhaliflerine göre bu kitaplar da "*aşk, sevmek, seviyorum, sevdim, sevmeyeceğim*" gibi kelimelerle süslenerek acalece matbuata verilmiş eserlerdir (Korse 1910/a; 3).

Fecr-i Âtî haftanın belirli günlerinde toplanır, yazılarını ve şiirlerini üyeler karşısında okur, onların eleştirilerine göre gerekli düzeltmeleri yaptıktan sonra yayımlar. Bu noktada encümen kendini bir aile sayar ve birlik içinde olma görüntüsüne özen gösterir. Fransız Akademisi'nde olduğu gibi, topluluğa yeni bir üye kabul edileceği zaman, özel günler düzenlenir, söylevler verilir. Üç hafta üst üste toplantılara katılmayanlar üyelikten çıkarılır (Dizdaroğlu 1979; 90). Fecr-i Âtî'nin bu tür faaliyetlerinden rahatsız olan muhalifler, "Destan" kaleme alarak encümen ediplerinin önceki edebi nesle yaklaşımlarını, halktan kopukluğunu, şiir anlayışlarını, giyimlerini ve hayata karşı tavırlarını hicveder (Diken 1326; 7). Muarızlar bununla da kalmaz Fecr-i Âtî'yle Servet-i Fünûn ediplerini karşı karşıya getirmeye çalışır. Bu noktada "*Edebiyât-ı Cedide'nin hâiz olduğu hürmet-i lâyikanın ceriâh-ı şöhretine sığınan bir kaç çömez mutassıf oldukları bir dalkavuk rûhiyle*" encümeni "*Edebiyat-ı Cedide aleyhdârlığıyla ithâm*" eder (Müfid Ratib 1326; 19). Dönemin bir kısım edibi ise gerek eserlerindeki muhteva gerekse kullandıkları dil yönünden Fecr-i Âtî'nin Edebiyat-ı Cedide'den bir farkı olmadığını düşünür. Bunlara göre encümen edipleri "*dünkülerin lisanını büsbütün terk*" edememiştir (Yeni Lisan 1911; 26). Dolayısıyla onlara göre Fecr-i Âtî, Servet-i Fünûn'un bir devamıdır. Fecr-i Âtî "*zühreleri, Sühâlar'ı, Nahidler'iyle beraber kararıp inhisap edecek ve Servet-i Fünun râğbetinden*" düşecektir (Gıdık 1326; 7). Çünkü encümen "*kelimeleri eski kâmus sahifeleri arasında bularak bir muvaffakiyet imiş gibi lisâna katmaya*" çalışmakta Ahmet Şuayyb kadar Fransızca bilmedikleri halde dünkülerle rekabete kalkmaktadır (Genç Kalemler, 1327; 3). Bu iddiaları reddeden encümen şair ve yazarları ise Servet-i Fünûn ediplerini "*lâyık oldukları veçhile hürmet ve*

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

takdir ile telâkkî" etmekle birlikte "onların vazîfelerini bitirmiş, yahud bitirmek üzere olduklarını söyleyecek cesareti" kendilerinde bulurlar (Müfid Ratib 1327; 19).

Fecr-i Ati, kendilerini her ne kadar dönemin mevcut edebi anlayışından yeni ve ayrı göstermek istese de muhalifler yine de onların edebi ürünlerini gerek tema gerekse dil yönüyle yeni kabul etmez. Muarızlar, Fecr-i Ati eserlerini ya "(Büyük bir muharrirle Fecr-Âtî namıyla nam edenlerden küçük bir şair arasında) Küçük Şair: Efendim şu şiirlerime lütfen atf-ı nazar buyurur musunuz? Muharrir: Oğlum! Şimdi pek meşgulüm! Ne kadar zahmet ise de şuradaki sobaya kendi ellerinizle atveriniz" (Hayal-i Cedid 1910; 3) ironik ifadeleriyle görmezlikten gelir ya da "söyler gibi sustuğum demler/ Hançeremde ukdelenen kahreli teessürler!! Akar... ve evet güzelim akar, akar" (Fecr-i Âtî Müntesiblerinden Elif, Be 1910; 2) mısralarıyla encümen tarzı şiirler yazabileceklerini iddia eder. Ayrıca Fecr-i Âtî şiirinde kadının etrafında gelişen imgelere ve tasvirilere sıkça tesadüf edilmesi de muhalifler tarafından eleştirilir. Onlar, bu duruma bir encümen edibinin; "Ah o Melike-i Ruh-eşşan" "Ah Ey Sivilice Kız" "Ah Ey Hissiyet-şinas" (Jupon 1910-a; 1) gibi kitap isimlerini örnek gösterir. Bu noktada muarızlar okuyuculardan encümen ediplerinin eserlerini okumamalarını "karilerime tavsiye ederim, bu eserleri okumasınlar. Daha okumasınlar. Henüz onları anlayabilecek seviyeye gelmedik" (Korse 1910; 3) ironik ifadeleriyle telkin eder. Bu ithamlar karşısında Fecr-i Âtî Kâtibi Müfit Ratib ise encümenin daha genç olduğunu ve iyi eserlerin ortaya konulması için beklenilmesi gerektiğini belirtir. Üstelik "encümenin âtîde de -mucîb-i iftîhâr olmasa bile herhalde yüzünü kızartmayacak üç cild kitabı" da çıkmıştır. (Müfid Ratib 1326; 19) Ali Canip de Cemil Süleyman'ın *Tımsal-i Aşk* ve Tahsin Nahid'in *Ruh-ı Bi-kayd* eserlerini misal göstererek encümen ediplerinin önemli eserlere imza atmadıkları eleştirisini haksız bulur. (Ali Canip 1325; 407) Muhalifler ise Tahsin Nâhid'in *Rûh-ı Bî-kayd* eseri hakkında Ali Canip gibi düşünmez. Onlara göre bu eserde "edep ve iffet namına içinde hiç bir şey bulunmadığı halde şiir ve efsun namına" da bir şeyler bulunamaz. (Hayal-i Cedid 1326; 2)

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

5. Fecr-i Âtî Encümeni Edebisi'nin Dağılışı

II. Meşrutiyet yıllarında Fecr-i Âtî edipleri, II. Abdülhamid yönetimine karşı İttihad ve Terakki Fırkası'nın yanında yer alır. Ne var ki tek cephe görünümündeki bu fırka güçlenip iktidara yaklaştıkça çeşitli fraksiyonları barındırır hale gelir. İşte bu fraksiyonlardan birinin üyeleri tarafından *Sadâ-yı Millet* gazetesi yazarı ve aynı zamanda encümen üyesi Ahmet Samim öldürülünce Fecr-i Âtî'yle İttihad ve Terakki Fırkası'nın arası açılır. Encümen, Ahmet Samim'in cinayetinde İttihat ve Terakki Fırkası içerisindeki hizipleri sorumlu tutarak Servet-i Fünûn 993 numaralı sayısında bu menfur cinayeti kınar ve arkadaşlarının katiline lanetler okur. Bu vakadan sonra II. Meşrutiyet döneminde siyasi iktidara hâkim bu fırka Fecr-i Âtî Encümenî'ni sıkıştırmaya başlar. İlk Fecr-i Âtî bildirisinde yirmi bir yazar ve şairin adı zikredilirken bir yıl sonraki bildiride bu sayıda ve isimlerde bazı değişiklikler olduğu görülür. İkinci bildirideki isimlerle ilk beyannâmedekiler karşılaştırıldığında Ahmet Samim, Emin Lâmi, Hamdullah Suphi, Abdülhak Hayri, Ali Canip, Ali Süha, Mehmet Behçet ve Mehmet Rüştü'nün encümenden ayrıldıkları görülür. Bu isimler arasında Ahmet Samim, 1910 yılında, siyasi nedenlerden ötürü, pusuya düşürülerek öldürülürken Mehmet Behçet Beyrut'a gider. Ali Canib Genç Kalemler yazarları arasına katılırken Emin Lâmi, Hamdullah Suphi, Abdülhak Hayri, Ali Süha, Mehmet Rüştü kendi istekleriyle encümenden ayrılır. Hayrettin ve Süleyman Fehmi Beyler encümene yeniden dahil olurken Enis Behiç de Fecr-i Âtî üyeleri arasına girer.

Fecr-i Âtî Encümenî kuruluşundan dağılışına kadar dört başkan değiştirir. İlk başkan Fâik Âlî'dir. O, simgesel ve geçici başkandır. Midilli mutasarrıfıyken izinli olarak İstanbul'da bulunduğu sırada başkanlığa getirilir, ancak bir iki toplantıya katılır. Fâik Ali görevine dönünce Fazıl Ahmet onun yerine getirilir. Üçüncü başkan Hamdullah Subhi, encümenin son başkanı ise Celâl Sâhir'dir. Encümenin başkan değiştirmesi, başkanlarının da şairler arasında seçilmesi dönemin süreli yayınlarında; *"evet; artık şiirinin ser-levhasını ta'yin etmişti. Seviniyor, bir çocuk gibi ellerini çırpıyordu. Yazacak, gayet ateşin yazacak, sonra Fecr-i Ati'ye intisab edecek, reis olacak ve edebiyatta yeni bir inkılab vücuda getirecekti"* ifadeleriyle ironik olarak tenkit edilir (Sahide 1326; 141). Fecr-i Ati'nin sık

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

sık başkan değiştirmesinin nedenlerinden biri de encümende çıkan anlaşmazlıklardır. Misalen Hamdullah Subhi'nin başkanlığında Sanat ve Ahlak konulu tartışmada muhlifler, özellikle Yakup Kadri ve Refik Halid'e yüklenirler. Refik Halid bir yazıyla *"bu saldırıları yanıtlamak"* istese de *"Celâl Sahir ve ondan yana olanlar bunun karşısında, yanıtın basılmasına karşı"* çıkarlar. Refik Halid yazısının yayımlanmasında direnir. Ayrıca Yakup Kadri'nin Şahabeddin Süleyman'ı muarızlara karşı savunan yazıları da Fecr-i Ati içinde tepki alır. Bu yazılar özellikle başta encümen reisi Hamdullah Subhi olmak üzere bütün encümen edipleri tarafından itirazlarla karşılanır ve yazıların dergide *"neşrine müsaade"* edilmez, *"yani bir çeşit sansür yasağına"* çarpıtılır. Bunun üzerine, *"Refik Halit'le sansürü koymak isteyenler arasında şiddetli bir tartışma"* olur. Neticede *"Refik Halit, Fecr-i Âti'den çıkıp"* gider. Yakup Kadri de onu takip eder. Bu tartışmadan sonra Hamdullah Subhi başkanlığı bırakır, yerine Celâl Sahir getirilir. Servet-i Fünûn'da; *"Fecr-i Âtî Encümen-i Edebîsinden: Encümenimizde alâusul bu hafta reis intihabı iktiza ettiğinden âzânın Pazar günü akdolunacak içtimada hazır bulunmaları lüzumu beyan olunur"* (Dizdaroğlu 1979; 86) ifadeleriyle yer alan bu haberde seçimle ilgili encümen üyelerine duyuru yapılır.

Refik Halid, Fecr-i Ati ve dolayısıyla Servet-i Fünun'da ayrılınca Eşref adlı bir mizah dergisinin baş sayfasında portreler yazar. O, Yeniler başlığında kaleme aldığı bu yazılarında Fecr-i Âtî'den arkadaşı olan yeni edebî şöhretlerin portrelerini ironik olarak çizer. Bu portrelerden biri encümenin fikir babası Şahabeddin Süleyman'a aittir. Yazar, Şahabeddin Süleyman'ın husisi hayatındaki savrukluğu; *"bugün zengindir, müsriftir, neşelidir, yarı fakirdir, muhtaçtır fakat yine neşelidir, "bir lira ver" dersiniz, bükülmüş-şemal-kibrit, tebeşir parçası, anahtar gibi teferruat ile sarkmış yeleşenin cebinden onu ayırır, teslim eder. Zira o gün ayın biridir. Ertesi günü başkasından bir mecidiye ister, zira ayın ikisidir"* (Refik Halit 1325-b; 1) ifadeleriyle ortaya koyar. Aynı mecmuada artık bir encümen muhalifi olan Refik Halid'in tenkidinde kurtulamayan bir diğer Fecr-i Ati muharriri ise encümene başkanlık yaptığında Refik Halid'in ayrılışına neden Hamdullah Subhi'dir. Şahabeddin Süleyman'ın aksine Hamdullah Subhi çok düzenlidir. Refik Halit onun bu halini; *"sigara içmez, biranın tadını bilmez, tütün dumanından kaçır, ka-*

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

nun-u sanide pencere açtırır. Bir gün Şahabeddin Süleyman sabredememiş demişti ki:-Bir kahveye gittiğiniz zaman ne yaparsınız? Hamdullah Subhi gözlerini hayretle açmış, zihninde araştırır gibi bir çok düşünmüş ve dudaklarında kıvrılan bir istihza ile:-Kahve mi demişti, öyle bir yer tanımıyorum!" ifadeleriyle ironik olarak dile getirir (Refik Halit 1325-c; 1). Şiirlerinde, bir çok edibî ve siyâsiyi ironik olarak tenkit eden Fazıl Ahmet de Refik Halit'in kalemine takılan bir diğer encümen üyesidir. Yazar, onun mahallede yürüdüğü esnada bir çok çocuğu arkasına taktığını ironik olarak ortaya koyar (Refik Halit 1325-d; 1). Bu isimlerin üçü de encümende başkanlık yapmıştır. Refik Halit'le birlikte Yukup Kadri de *Eşref*'te "Yeniler" başlığıyla yazılar kaleme alır. Yakup Kadri de Refik Halit'e ait ilk izlenimlerini, "onu ilk gördüğüm gün "aman Ya Rabbi! dedim; bu ne hırçın, ne şımarık, ne cılız bir çocuk" görüşmeye cesaret edemedim" (Yakup Kadri 1325-e; 1) ifadeleriyle ortaya koyar.

Refik Halit, encümene tekrar katılması yönündeki teklifi Yakup Kadri'yle birlikte olması şartıyla kabul eder. İki yazar "uzunca bir ayrılıktan sonra, birlikte bırakıp" gittikleri Fecr-i Âti'ye birlikte döner. Bu "Fecr-i Âti'nin adeta akademi şeklinde yeniden kuruluşu gibi bir şey" olur. Encümende "konuşmalar artık ikide bir parlamentolardaki tartışmalar haline" girmez. Toplantılara "tam bir fikir arkadaşlığı havası hâkim" olur. Encümene katılmak isteyenler; "önce adaylıklarını koymaları, eserlerini göstermeleri ve gizli oy kullanmak suretiyle ya red ya kabul etmek şartına tabi" tutulur. Kabul edilenler için yapılan "merasimde karşılıklı nutuklar" söylenir. Pek "özentili görünen bu törenlerde, çok kere, Cenap Sahabettin ve Süleyman Nazif gibi yüksek şöhret sahibi üstadların şeref misafiri olarak bulundukları" ve encümen ediplerini ciddi ciddi dinledikleri görülür. Fecr-i Âti'nin bu akademik toplantılarını ciddiye âlmayan biri varsa, o da Refik Halid'dir. Kendine, Kirpi "lakabını takan bu mizah yazarı bir köşeye çekilir ve adını aldığı yaratığın dikenlerini andıran gülümsemeleriyle ortalığı seyre dalar; hattâ bazı kere kıs kıs güldüğü" olur. Onun "bu hali, günün birinde, yine bir takım hadiselerle yol açmaya başlayacak ve Fecr-i Âti belki de bu yüzden yavaş yavaş dağılıp" gidecektir (Karaosmanoğlu 1990; 57).

Fecr-i Âti'nin dağılışı hızlandıran en önemli etken her üyenin eserinde işleyeceği tem bakımından kendini "bağımsız ve özgür" hissetmesidir. Onlar bir encümenin üyesi bulunduklarını

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yadsımaılar, fakat “topluluk içindeki kişilerin düşüncelerinde özgür olduklarını, birinin düşüncesinin öbürlerini bağlamadığını” savunurlar. Misalen Celâl Sahir, Fecr-i Âtî’nin “birer meslek-i edebî ismi” olmadığını belirtirken Ali Canib, encümenin “âzâsı efkâr-ı edebîyesinde hür ve müstakil” olduğunu ifade eder. Müfid Ratib, ediplerin Fecr-i Âtî “nâmı altında hepsi sanatlarının şahsiyyetini ve hürriyetini muhafaza etmek şartıyla” bir araya geldiklerine değinir. Ahmet Haşim, Fecr-i Âtî’ye “bağlı olanlar kefâlet-i müteselsile ile birbirine bağlı” bulunmadığını ifade eder. Hamdullah Subhi de “üyelerden birinin ya da birkaçının, karşıdakileri yanıtlamasının ve eleştirmesinin kişisel bir davranış olduğuna, bir genelleme yaparak bunları Fecr-i Âtî üyelerinin tümüne mâl etmenin” yanlışlığına değinip encümen şair ve yazarlarının edebi tavır noktasında hür olduğunu belirtir (Dizdaroğlu 1979;110). Fecr-i Âtîciler, “bir topluluk oluşturmakla birlikte, her noktada özdeş” değiller. Birinin beğendiğini diğerleri beğenmez, hatta arkadaşlarını eleştirir, bunu da, “düşünce özgürlüğü adına” yapar. Ahmet Haşim’in belirttiği gibi onları “karşılıklı sevgi” bir araya getirmiştir. Ancak “bu sevgi, bu arkadaşlık duygusu, topluluğun uzun süre yaşamasını sağlamaya” yetmeyecektir; çünkü temelde “birleşmeler bile, alt basamakta, yazını ve sanatı anlama biçimlerinin değişik olması, ayrı yorumlara gitmeleri, kişilikleri geliştikçe ‘San’at şahsî ve muhteremdir’ ilkesinin esneklik kazanması” onların aralarındaki bağları zayıflatır, gevşetir (Dizdaroğlu 1979;111).

Fecr-i Âtî’nin dağılış nedenleri arasında maddî olanaklarının yetersizliğini de saymak gerekir; çünkü eser yayımlamak, topluluğun adını taşıyan dergi çıkarmak maddî imkâna bağlıdır. Bu noktada encümeni “asıl bitirip eriten şey züğürtlük” olur. Zaten “ezelden beri yazarlara arız bulunan bu züğürtlük, zavallı Fecr-i Âtî’nin ölümsüz kuvvet geçinmesine bile izin” vermez. Encümenin müdürü Celal Sahir ve fahri başkanı Faik Ali “yavrularını taşımaktan usanmaz bir kedi” gibi “bütün mal ve mülkümüzü teşkil eden birkaç sandalye ile geçmişi” birçok yere taşır. Hatta encümen “Ahmet İhsan Bey’in cömertliğine bile sığınmaya mecbur” kalır. Sonunda Ahmet İhsan Bey’in Servet-i Fünûn Matbaası’nda encümene “gösterdiği odanın başka bir işe tahsis edilmesi, Fecr-i Âtî’yi büsbütün iflasa sevk” eder (Fazıl Ahmet 1991; 36).

Encümenin dağılış sürecinde Hamdullah Subhi “Osmanlıcılık- Türkçülük kavğaları içinde hayli bir önem taşıyan Türk Ocağı’nın

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

başına” geçerken “*nazenin hanımlar şairi Celâl Sâhir iriyarı komitacılarla düşüp kalkmaya*” başlar. Fecr-i Âtî’nin yayın organı Servet-i Fünun’un yazı işleri müdürü Köprülüzade Mehmet Fuad, Fecr-i Âtî’nin kurucusu Şahabeddin Süleyman’ı da “*arkasına takıp İttihad ve Terakki Merkezi Umumisi’nin çıkardığı “Hak” gazetesini yönetenler arasına*” katılır. Bu gazete “*bellibaşlı kalem sahiplerini ve hassaten yeni yetişen genç yazarları avlamak için İttihadçılar tarafından kurulmuş bir ağıdır*” (Karaosmanoğlu 1990; 58).

Encümen üyelerinin gittiği mecmualardan biri de *Rübâb* olur. Cemâl Nâdir’in sahibi olduğu bu derginin edebî müdürlüğünde Fecr-i Âtî yazarlarından Şahâbeddin Süleyman bulunduğunda, *Rübâb*, sayfalarını hem encümene muhâlif yazılar kaleme alanlara hem de Fecr-i Âtî’yi savunmak zorunda kalanlara açar. Servet-i Fünun’da Mehmet Rauf gibi Şahabeddin Süleyman da *Rübâb*’da dönemin edebiyat ve sanatını “Bataklıkda” görür. Şahâbeddin Süleyman; Tevfik Fikret, Cenâb Şahabeddin, Halit Ziyâ gibi Servet-i Fünuncularla birlikte, Faik Âli, Emin Bülent, Ahmed Hâşim, Yakub Kadri, Refik Halit gibi encümen ediplerinin de sü-kût ettiğini belirtir (Şahabeddin Süleyman 1328; 222). Şahâbeddin Süleyman’ın bu yazısına aynı dergide Hakkı Tahsin cevap verir. Hakkı Tahsin’e göre Fecr-i Âtî, dönemin edebiyat ortamında krallığını ilân ederek ahkâm yürütmeğe başlamış, ancak *Bir Serencâm* bir *Çıkmaz Sokak* yazılmış, bir Bülend, bir Haşim yetişmiştir. Fecr-i Âtî, ne bir Fikret, ne bir Raûf çıkarabilmiş, ne de Cenâb’ı temsil edebilmiştir (Hakkı Tahsin 1328; 234). *Rübâb*’da Fecr-i Âtî’yi hedef alan bir diğer “Yeni Nesil” yazarı Selâhaddin Enis’e göre ise encümen ediplerinin eserlerinde “*süslü kelimelerden başka hiçbir şey, bir rûh, bir esâs*” yoktur (Selahaddin Enis 1328; 251). Onların “*en büyük kusurları ise “millî benliğimizi anlatacak eserler yazamamalarıdır. Avrupadan aldıkları layaya biraz de “Türklük” karışdırmalıydılar.*” Özetle “*Fecr-i Âtî vaktinden evvel doğmuş bir cenîn*”dir (Polat 1982; 142).

Rübâb’ın sayfalarını Fecr-i Âtî’ye yöneltilen tenkitlere açan Şahâbeddin Süleyman, bu eleştirilere aynı dergide cevap verir. Yazar, Fecr-i Âtî karşısında yeni bir edebî zümrenin oluştuğunu düşünür. Lakin bu yeni edebi nesil “*ellerindeki rübâbın telleri bî-âhenk bozuk olmasına rağmen kazanmak*” istemekteler (Şahabeddin Süleyman 1328-a; 257). Şahâbeddin Süleyman’ın bu Fecr-i Âtî savunma-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

sını Hemedâni-zâde Ali Nâci bir başka yazıyla karşılar. Ali Naci'ye göre Fecr-i Âtî dört yıllık müddet zarfında memlekette hiçbir fikri ve içtimâ inkılâb vücûda getirmemiştir (Hemedâni-zâde Ali Nâci 1328; 290). Üstelik encümeni "*meydana getiren yirmiden fazla âzâ arasında fikir birliği*" yoktur; "*her biri ayrı ayrı edebî mesleklere sâhib kimselerdir.*" Dolayısıyla onların "*hangi maksada hizmet ettikleri belli*" değildir (Polat 1982; 144). Hemedânî-zâde Ali Nâci'nin bu tenkidine Şahabeddin Süleyman "Fecr-i Âtî'yi Takîb" başlıklı makalesiyle cevap verir. Yazara göre encümünde "*tarz-ı tefekkür, tarz-ı tahassüs, tarz-ı ifâde*" kısaca üslûblarıyla "*bir kaç sîmâ*" "*az bir zaman zarfında pek derin izler vücûda*" getirmiştir (Şahabeddin Süleyman 1328; 314). Şahabeddin Süleyman'ın Fecr-i Âtî'yi koruma çabalarına bir darbe de Hâlit Fahri'den gelir. O, "Fecr-i Âtî İntihâllerinden-Bir Gazâl-i Meczûb" yazısında (Halit Fahri 1328; 325) Köprülü-zâde Mehmed Fuâd'ın "Gazâl-i Ruhûm" adlı şiirinin Hemedânîzâde Ali Nâci'nin "Serâb"ından intihâl olduğunu iddia eder. Halit Fahri, Fecr-i Âtî şiirinin kaynaklarını Batı'da özellikle de Fransa ve Belçika'da arar (Polat 1982; 145).

Fecr-i Âtî aleyhtarlığıyla Rübâb Mecmuası etrafında toplanan edipler "Nesl-i Âtî Beyannâmesi"yle edebiyat muhitine varlığını duyurmaya çalışarak amaç ve ilkelerini ortaya koyarlar (Rübâb 1328; 338). Onlar, bu beyannâmeyle aslında tenkit ettikleri Fecr-i Âtî'nin mukallidi olduklarını unuturlar. Şahabeddin Süleyman genç ediplere "*Fecr-i Âtî'den ayrı bir mesleğiniz yok*" (Polat 1982; 146) ifadeleriyle konumlarını hatırlatsa da onlar hem ayrı birer edebî şahsiyet olduklarını hem Fecr-i Âtî'den daha iyi edebî ürünlere imza attıklarını iddia ederler (Hemedani-zade Ali Naci 1328-a; 338). Genç edipler bunlarla da kalmayıp encümen azâlarından Köprülü-zâde Mehmed Fuad'ı ve Celâl Sâhir'i "*Fuad Bey nasıl İttihâd ve Terakkî'nin para mukabilinde dimağını satan bir oyuncacı ise Celâl Sâhir Bey de saâdetini İttihâd ve Terakkî'nin milleti uçuruma götüren siyâsetine sefil bir âlet-i ihtirâs olmakta aramış ve bulmuştur*" (Polat 1982; 147) ifadeleriyle İttihad ve Terakki Fırkası'na yaklaştıklarından dolayı suçlarlar.

Rübâb'daki tenkitlerden cesaretlenen Mehmed Rauf "Fecr-i Âtî'nin İflası" yazısıyla yeni nesille encümen arasındaki polemikleri Servet-i Fünûn'a taşır. O, Rübâb Mecmuası etrafında toplanan yeni nesil ediblerinin, Fecr-i Âtî şair ve yazarlarının edebiyatta bir

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

şey yapmadıklarına dair görüşlerine tümüyle katılır. Yazara göre *“Fecr-i Âtî, erkânı arasında pek müstesna kabiliyetler pek müstesna kalemeler olmasına rağmen”* encümen edebiyatta büyük işler yapamamıştır (Mehmed Rauf 1328: 291). Bu yazıdan bir hafta sonra Mehmed Rauf *“İflâs-ı Edebiyat”* başlıklı bir yazı daha yayımlayarak Fecr-i Âtî'nin *“az bir zamanda iflasına karar”* vermenin doğru olmadığını, Fecr-i Âtî iflasının gerçekleşmesi halinde *“biazzat Türk edebiyatının iflâs”* edeceğini belirtir. Yazar *“Halid Ziya'nın, Cenab'ın Fikret'in sonra Yakup Kadri'nin, Şahabettin Süleyman'ın bu kadar kısa bir zamanda söndüğü bu edebiyatta”* artık hiçbir edebi hareketin olmayacağını belirtir. Mehmed Rauf, gerek Fecr-i Âtî, gerekse *“nesl-i hazırâ”* ediplerinin eser vermede velûd olmayışını devre psikolojik yönden hâkim olan *“lâkayd ve atâlete”* bağlar (Mehmed Rauf 1328-a: 315). Hem Mehmed Rauf'un bu yazılarına, hem de Rübâb Mecmuasında bir araya gelen *“Yeni Nesil”* ediplerinin Fecr-i Âtî hakkındaki tenkitlerine encümen âzâsı Hamdullah Subhi *“Fecr-i Âtî'nin İflâsı”* başlıklı yazısıyla cevap verir. Yazar, Fecr-i Âtî'nin, Servet-i Fünûn ediplerini hedef aldığı suçlamasını reddeder. Subhi'yi göre encümene yöneltilen tenkitler Tanzimattan beri edebiyatta yeniliği savunan bütün ediplere yöneltilir. Edebiyatta yeniliği savunan Fecr-i Âtî'nin karşısında ilk başlarda *“Nesl-i Hazırâ”* edipleri daha sonra ise Rübâb Mecmuası etrafında toplanan *“Yeni Nesil”* edipleri bulunur. Hamdullah Süphi, Mehmet Rauf'un edebiyatta yeni bir neslin ortaya çıktığı ve bu nesil karşısında Fecr-i Âtî'nin eskidiği şeklindeki görüşlerini kabul etmez. Fecr-i Âtî'nin *“pek az eserler neşretmiş olduğu iddiasını”* reddeder (Hamdullah Suphi 1328; 340).

Hamdullah Subhi'nin bu yazısı Fecr-i Âtî'yi döneminde savunan son makaledir. Bu yazının akâbinde encümen şair ve yazarlarının adetâ Servet-i Fünûn'da çekildikleri görülür. Onların yazılarına artık Ağustos 1328'den sonra bu mecmuanın sayfalarında hemen hemen hiç tesadüf edilmez. Hamdullah Subhi'nin yazısına Rübâb mecmuasında Hemedâni-zâde Ali Nâci *“Üçüncü Cevâb”* başlıklı yazısıyla cevap verir (Hemedanizade Ali Naci 1328; 361). Ali Nâci yazısında *“tekrar Edebiyât-ı Cedîde ile Facr-i Âtî'yi karşılaştırır. Eylül (Mehmed Raûf) kadar değil ama bir Salon Köşelerinde (Safveti Ziyâ) gibi üç cildlik şiir kitabı çıkarabilselerdi Fecr-i Âtî'yi dört sene daha bekleyip, onun ölümüne hükmedemeyecek oldukla-*

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rını" belirtir. (Polat 1982; 149) Ali Nâci'nin yazısına Fecr-i Âtî'den kimse cevap vermez. Yine *Rûbâb* mecmuasında kaleme alınan bir yazıda (Rûbab 1328; 376) "*Servet-i Fünûn'un Fecr-i Âtî'ye sahifelerini kapatmasından duyulan üzüntü*" (Polat 1982; 149) dile getirilir

Yeni Nesil edipleri, Fecr-i Âtî'den herhangi bir şair veya yazarı karşılarında görememelerine rağmen yine de encümeni tenkit etmeye devam eder. Ali Nâci, Tehlike başlıklı yazısında "*Fecr-i Âtî'nin enkaz hâline geldiğini, bu enkaz üzerine yeni bir edebiyat kuracak olanları da bazı tehlikelerin, vazifelerin beklediğini*" ifade eder (Hemedani-zade Ali Naci 1328; 409). Şahâbettin Süleyman, *Rûbâb'ı* Fecr-i Âtî'yi hedef alan ediplere açarken onların Fecr-i Âtî hakkında yaptıkları tenkitlere de cevap yetiştirmeye çalışır. Bu noktada "Yeni Nesil" edipleriyle Şahabeddin Süleyman arasında bir anlaşma mevcuttur. Buna göre "Yeni Nesil" Fecr-i Âtî'ye "*hücum edecek; Şahabettin Süleyman, sözde kendi sanat okulunu müdafaaya girişecek ama bizi tanıtmaya yol açsın diye, tavizli yoldan, atıp tutmalarımıza açık kapı*" bırakacaktır (Halit Fahri 1970; 39). *Rûbâb'da* Fecr-i Âtî'yi tenkit eden Yeni Nesil edipleri önce Nihâl sonra *Safahât Mecmuası'nı* yayımlar. Bu derginin ilk sayısında Fecr-i Âtî'yi gençlere karşı savunan Şahabeddin Süleyman "Nâyiler" adıyla onları edebiyat muhitine tantımak ister (Şahabeddin Süleyman 1330; 3). Yazar kendini de "*Fecr-i Âtî'ye mensûb olmasaydım ve o neslin Osmanlı edebiyâtına ciddî hizmetler îfâ ettiğine kani bulunmasaydım yeni gençliğe iltihât etmek hususunda bir sâniye tereddüd etmezdim*" ifadeleriyle hâlâ Fecr-i Âtî mensubu addeder (Polat 1982; 150). Onun çabaları Fecr-i Âtî Encümeni üyelerini tekrar bir araya topalayamasa da "*Fecr-i Âtî'ciler hızları azalmakla birlikte 1912 yılının sekizinci ayında henüz sahneden*" çekilmemişlerdir. Kuruluş yıllarındaki sayılarında azalma olsa bile "*1912 yılında Servet-i Fünûn dergisinde yazıları, şiirleri öyküleri*" çıkmaktadır. Böylece "*1912 yılının sonunu, Fecr-i Âtî topluluğunun da sonu olarak*" alınabilir. Fecr-i Âtî Encümeni'nin kuruluşu "*1909 yılı şubatının dördüncü haftasındadır.*" Dağılışı ise "*1912 yılının bitimidir*" Bu bilgiler göz önüne alınırsa Fecr-i Âtî'nin "*yazınsal varlığı yaklaşık 3 yıl 10 ay, 5, gün (24 Şubat 1909-31 Aralık 1912) sürdüğü*" ortaya çıkar (Dizdaroğlu 1979; 115).

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

B. Şiir

1. İçerik

a. Akşam: Fecr-i Âtî şiirinin en önemli temlerinden biri olan “akşam” görülenden ziyade hissedilen, duyulan, yaşanılan bir andır. Fecr-i Âtî şairleri, reel olanın “visionel” karşılığı yerine “expressional” karşılığını şiirleştirir. Fecr-i Âtî şiirinin en güçlü şairi Ahmet Haşim’in “Göl Saatleri”nin “*Seyreyledim eşkâl-i hayatı/ Ben havz-ı hâyâlin sularında/ Bir aks-i mülevvendir onunçün/ Arzın bana eşcâr-ı nebâtı*” dört mısralık manzum mukaddimesi adeta Fecr-i Âtî Encümeni şiirinin poetikasıdır. Bu manzum poetikada-mukaddime de görüldüğü gibi Hâşim, reel âlemin şekillerini parnas şairleri gibi, net ve donuk tablolar hâlinde tasvir etmez. “*hayal havuzunun sularında*” seyreder. Bundan dolayı onlar, şaire “*bir aks-i mülevven*” olarak gözüktür. “*“Aks-i mülevven” terkibi bizim belirtmek istediğimiz fikri özetler Hâşim dünyayı şiirlerinde renkli akisler hâline*” getirir (Kaplan 1987: 300). Böylelikle parnas şairlerinin donuk ve net tabloları Haşim’in şiirinde akşamın ıssık ve renkleri altında flu, belirsiz bir hale gelerek hareketlenir. Bunun nedeni de Hâşim, hayat biçimlerini, hayâl havuzunun sularında izlerken ve yer yüzünün taşları ve bitkileri ona, renkli yansımalar olarak ulaştırırken, bu izlenimleri verecek atmosferi ve dekoru şahsi intibalarıyla oluşturmaktadır. Zaten “*Hâşim’e göre hayat, şekillerden, renkli yansımalarla ibarettir. Burada şairin hem yaşayış tarzını, hem şiir anlayışını bulmaktayız. Hâşim’in hayat karşısında aldığı durum seyirci tavrıdır*” (Ercilasun 1992: 29). Bu nedenlerden dolayıdır ki Haşim de dahil olmak üzere Fecr-i Âtî Encümeni şiiri epresyonisttir.

b. Gece: Fecr-i Âtî şiirinde “akşam” dan sonra tem olarak işlenen bir diğer zaman dilimi de “gece” dir. Gece, encümen şiirinde, hem akşam vaktinin bir uzantısı, hem duyguların bütün yoğunluğuyla hissedildiği, karamsarlık ve yalnızlık vaktidir. Gece bazen karanlıkla birlikte muayyen dünyanın reel çizgilerinin silindiği hayâlî ve büyümlü bir atmosfer olarak duyumlanırken, bazen net tablolar hâlinde görülür. Fecr-i Âtî şairi için gece müstesna bir andır; çünkü karanlık, bu anda bütün olarak reel varlıkların çizgilerini ve görünümelerini siler. Böylece belirsiz, flû, müphem görünüme sahip olan reel âlemin varlıklar değişik algılanmalarıyla daha zengin bir muhayyel âlemin oluşmasına çağrışımlarla katkıda bulunur. Bu duruma ek olarak gece karanlığı mutuluğa yö-

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009

nelik hisler hariç, hemen hemen diğer bütün hislerin yoğun yaşandığı bir vakit olarak da görülür. Bu noktada encümen şairinin gece tablolarında, şairin ruh hâline hâkim olan, yalnızlık, ayrılık, yeis, keder, elem, melâl, hüzn, karamsarlık, yokluk, yorgunluk, hastalık ve aşk gibi hislerin aktarımında bu tabloların dekorlarının unsurları kullanılır. Bunlar aynı zamanda Fecr-i Âtî şairinin his unsurlarıdır.

c. Toplumsal ve Siyasî Temâlar: Fecr-i Âtî şairinde toplumsal temalar nadir olarak işlenir. Bu noktada encümen şairleri de Servet-i Fünûncular gibi toplumsal konular hususunda genellikle küçük insanı tem olarak işlemiş, toplumsal meseleleri bu tür insanların hayatlarında göstermeye çalışmıştır. Encümen şairlerinde toplumsal problemlerin bu türden kısık sesli olmasının nedeni, onların hem mizaçlarıyla hem de sözü edilen konularda teorik hazırlığının bulunmayışıyla alakalıdır. Onların şiirlerinde toplumsal konuları tem olarak yoğun işlememelerinin bir diğer nedeni ise dönemlerinde popüler ve dışa dönük temleri işleyen şiirlerin fazlalığıdır. Bu noktada Fecr-i Âtî şairleri, gerek mizaçlarının etkisi, gerekse dönemin bahsedilen şiir anlayışına bir aksülamel olarak ferdî duygu ve düşünceleri ortaya koyan şiirler yazmayı tercih etmişlerdir. Fecr-i Âtî şiiri toplumsal meselelerde birlikte siyasî meseleleri de tem olarak işler. Bunun en önemli nedeni encümenin kurulduğu ve hayatını devam ettirdiği yıllarda Osmanlı devletinin siyasî bakımdan en çalkantılı dönemlerinden biri olan II. Meşrutiyet dönemini yaşıyor olmasıdır.

2. Biçim:

a. Nazım Şekilleri: Fecr-i Âtî şairleri, hem Klasik Türk hem de Batı şiirine ait nazım şekillerini bazen deforme bazen reforme ederek kullanmıştır. Encümen şairleri en çok Batı'dan aldıkları sone üzerinde oynamış, hem İtalyan hem de Fransız tipi soneyi kafiye bakımından değiştirmişlerdir. Bununla birlikte çok az da olsa terza-rime da yer yer değiştirilerek encümen şiirinde yer almıştır. Fecr-i Âtî şairleri Halk şiirine ait nazım şekillerini ise nadiren kullanmıştır.

b. Serbest Şiir: Fecr-i Âtî dönemine gelinceye kadar, Türk şiirinde görülen anlamın mısra, beyit, bent ve bölümde ta-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

mamlanmayıp diğer mısralara kayması, mısraların kırılması, müstezatın daha serbest bir tarzda algılanıp yazılması, gibi değişmeler sonucunda ortaya çıkan yeni manzumelere encümen şairleri “*serbest nazım*” adını verir. Aslında bu “*serbest nazım*” çağdaş serbest şiirden farklı olarak ölçülü ve kafiyelidir. Bu “*ölçülü ve kafiyeli olanlar “Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî şairlerinin kullandığı” bir biçimdir. “Bu bölüğe giren biçimlere serbest müstezat da denilmiştir” (Dilçin 1992: 385). Fecr-i Âtî şairleri içerisinde “serbest nazım” adını ilk kullanan Tahsin Nahid, “Rûh Bî-Kayd” adlı şiir kitabındaki bazı şiirlerinin, üzerine koyduğu “serbest nazım” ibaresiyle Fecr-i Âtî içerisinde bu adlandırmayı ilk yapan isimdir. Bir diğer encümen şairi Ahmet Haşim ise “serbest nazım” adlandırmasını doğru bulmaz. Ona göre serbest şiirle kast edilen nazım şekli, aslında serbest müstezattır (Ahmet Haşim 1326: 291).*

c. **Vezin:** Fecr-i Âtî şairleri, serbest nazmı-serbest müstezadı denedikleri manzumeler de bile aruzu kullanmayı ihmâl etmezler. Bu noktada onların yöneldikleri aruzun belirli kalıpları mevcuttur. Encümen şairlerinin büyük kısmı aruzda ısrar ederken sadece millî temleri işleyen şiirler kaleme alan birkeç isim, bu şiirlerinde millî bir vezin kabul ettikleri heceye yönelirler.

d. Kafiye: Fecr-i Âtî şairlerinin büyük kısmı, kafiye­nin bir ses unsuru olduğu ve şiirde müzikaliteyi oluşturması gerektiği görüşünü benimserler. Bu nedenle encümen şiirinin azami kısmında kafiyelerin genellikle yarım veya tam kafiye olduğu görülür. Encümen şiirinde kafiye örgüsü, Klasik şiire oranla gerek şematik olarak, gerekse kafiye­nin türü bakımından oldukça seyrek ve zayıftır. Bu noktada encümen şairlerlerinden bazı isimlerin, bir adım daha ileri giderek şiirde adetâ kafiye­nin müzikalite ve ahenk unsuru olmadığına inandığı da görülür. Bu nedenle bu encümen şairleri, şiirlerinde kafiye örgüsünü o kadar gevşetir ki bu durum neredeyse bir kafiyesizlik sınırına dayanır. Bu durumun en bariz misâli Celâl Sâhîr'in bazı şiirlerinin üst kısmına “*kafiyesiz*” ibaresini yazarak yayımlamasıdır. Fecr-i Âtî şairi, iç ahenge ulaşmak için hem kafiyesiz olarak yazmayı denediği şiiri öne sürer, hem şiir­lerindeki geleneksel kafiye örgüsünü gevşetir, hem de gevşettiği bu örgü yerine yeni yöntemlerle elde edilen yeni kafiye şemaları kurar. Bu duruma misal olarak aşağıdaki şiirde görüldüğü gibi şairin

kafiye unsurunu oluşturmak için oldukça yeni bir yol denediği görülmür.

*Saldırır, parçalanır, hırsını teskîn eyler
-Se, evet ben de bu çılgın, bu muhâcım hisler
-Le bu akşam seni ezmekle şifâ bulmalıyım
Fevk-i re'sinde gezinsin o müheykel pâyim.*

(Mehmet Behçet 1326: 87)

Mehmet Behçet'in şiirdeki cümle-mısra grameri üzerinde denediği bu yeniliği Celâl Sahir de "Büyük Abdülhak Hâmid'e" başlığını taşıyan şiirinde dener.

*Şi'irimle şi'riniz olur mu mukâyese?
Benzer mi âşiyâan-ı meâlik olan semâ-
lardan nüzûl eden o büyük, muhteşem sadâ
Yerlerde dâimâ sürünen hasta sese?*

(Celal Sahir 1325: 379)

Bu örnekte mısra bütünlüğü içerisinde düşünüldüğünde yukarıdaki hecenin bir anlam ifade etmediği, lâkin anjambeman içerisinde anlamlı hâle geldiği görülür. Böylelikle şiir serbest şiire ve nesre daha fazla yaklaşır (Şen 2006: 603).

Fecr-i Ati şiirinde yapı unsurları olarak çoğunlukla tekrarlar-paralelizmin de kullanıldığı görülür. Bu noktada tekrarlar hem şiirdeki ahengi oluşturur hem de temaya vurgu yapar. Fecr-i Ati şiirinde görülen bir diğer yapı unsuru anjambemandır. Encümen şairleri anjambeman üzerinde oynayarak hem genişletir, hem de yeni yöntemlerle anjambeman elde eder.

3. Fecr-i Âtî Şiirinde Başlıca Anlatım Teknikleri

a. Empresyonist Anlatım: Fecr-i Âtî şiirinde görülen başlıca anlatım tarzı empersiyonizmdir; çünkü encümen şiiri izlenimin uyardığı duyumları, duyulduğu biçimde üretir, imgeleştirir. Encümen şairi genellikle bilinen kurallara aldırmaksızın kendi kişisel izlenimlerine göre varlıkları imgeleştirmeye çalışır (Serullaz 1998: 7). Encümen şiirinde empersiyonizme ait görülen en baskın yönlerden biri de şiirlerde işlenen tabloların donuk değil hareketli olmasıdır. Bu hareket, tablolarda zamanın akışıyla gösterilir. Za-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

manın akışı ise çizilen reel dekor üzerinde değişen ı ışık ve ışı ığa ba ęlı olarak de ęişen renk unsurlarıyla ortaya konur. Bu unsurlardan dolayı encümen şiirinde çizilen dekor, zamanın ilerlemesiyle de ęişen dinamik ve hareketli bir hâl alır. Empresiyonist anlatımın encümen şiirindeki bir di ęer görünümü ise manzumelerde çizilen tablolaradaki reel dekorun net de ęil flu görünümüdür. Şiirlerdeki bu görünüm karanlık, gölge, toz, duman, sis gibi müphemiyeti veren unsurlarla sa ęlanır. Bu nedenledir ki encümen şairleri bir dekorun çıplak reelitesini izlemek yerine, onları bir tül perde arkasında izlemeyi tercih eder. Fecr-i Âtî şairini bu tavra iten ise reel dekorun müphem bir atmosfer altında izlenmesinden dolayı, eşyanın mevcut görünümünden uzaklaşarak muhayyileye zengin çağrışımlar sunacak hâlde algılanmasıdır.

Fecr-i Âtî şiirinde görülen bir di ęer empresiyonist tavır ise şairin ruh haliyle ilgilidir. Bu noktada şair kendi ruh durumu ile dışarıdaki yaşanan reel atmosfer arasında bir benzerlik kurar. Hatta hem kendi ruh halini atmosfere taşır hem de dış reel atmosferdeki durumdan etkilenir. Bu noktada atmosfer ile şairin ruh hali arasında bir özdeşleşim-aynılaşma-transpozisyon (einfühlung) gerçekleşir. Bu yöntem reel dekoru, atmosferi, tabiatı, varlıkları anlamının en do ęru ve en etkin yoludur (Özlem 1996: 234). Bu özdeşleşimi Ahmet Haşim Fecr-i Âtî dağıldıktan yıllar sonra Bir Günün Sonunda Arzu başlıklı şiirinde "Göllerde bu dem bir kamış olsam" mısraıyla en açık bir şekilde ifade edecektir.

b. Sembolist Anlatım: Fecr-i Âtî şiirinde reel dekorun ve varlıkların muhayyel dünyadaki görünümüne ait zengin imajlarla sunulması soyutlamayı ve duygusallığı veren sembolist anlatımı oldukça sınırlar ve yüzeysel bir konuma çeker. Bu nedenle Fecr-i Âtî şiirinde her ne kadar hisse yönelik olarak kullanılan sembolist anlatıma ait ifadelendirmeler görülse de, encümen şiirinin sembolist bir şiir olmadığı rahatlıkla söylenebilir. Bu noktada imaj, muhayyel dünyadaki görünümüne ait bir anlatım tarzı olurken, sembolist anlatım daha çok hisse yöneliktir. Encümen şiirinde siyahın hayata ve gelece ęe karşı bir karamsarlığı, kızıl ve sarının hastalığı ve güçsüzlüğü, beyazın ölümü sembolize etmesi gibi genel semboller görülür.

c. Di ęer Anlatımlar: Fecr-i Âtî şiirinde başlıca bu anlatım tekniklerinin yanında yer yer özellikle manzum hikayelerde tahki-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yeli ve teatral anlatım, siyasi ve toplumsal temlerin işlendiği şiirlerde ise eleştiri, hiciv ve az da olsa ironik anlatımın da kullanıldığı görülür.

C. Mensur Şiir ve Fantaziyeler

Fecr-i Âtî Encümenî içerisinde mensur şiir ve fanteziyenin önemsendiğinin en önemli kanıtı yine bir encümen üyesi olan Refik Halid'in *"mensur şiir girdabına kapılıvermiştik, "Oh" lu, "ah" lı sütun sütun mensureler yazan aramızda çoktu."* (Aktaş 2004: 25). ifadesidir. Fecr-i Âtî Encümenî edipleri kaleme aldıkları mensur şiirlerin ve mensurelerin yanına bir de bu türlere çok benzeyen fantazye adını verdikleri, devrine göre oldukça yeni bir edebî türden de eserler kaleme alırlar. Fantazi veya fantaziye *"adını alan yazılar, bir küçük vak'a etrafında geliştirildiğinden hikâyeye" yaklaşılır.* Lakin üslûpta *"şairânelik esasına dayandıkları için de hikâyeden" ayrılırlar.* Bu yazılarda hikâyeye, roman masal gibi türlerdeki *"anlatma" ile duyguyu öne alan şiire has "duyurma, ihsas etme" iç içedir.* Fantazi ve fantaziyelerde *"vak'a biraz daha arka plana atılmış, çoğunda ise tamamen" kaldırılmıştır.* Böylelikle *"bu metinler "anlatma esasına bağlı" olmaktan çıkarılmıştır* (Polat 1987: 101).

Fecr-i Ati mensur şiirinde, kadın, ferdi tahassürler, gündelik acılar, toplumsal ve siyasi konular, zaman, şahsiyetler ve nesneler gibi temalar, mektup ve hatıra türüne yaklaşan metinlerle ortaya konulmuştur. Encümen şair ve muharrirlerinin mensur şiirleri, mensureleri ve fantezileri, onların dile ne kadar hâkim ve dil karşısında ne kadar hassas olduğunun birer göstergesidir.

D. Roman

Fecr-i Âtî Encümenî yazarları, roman türünde ortaya koydukları de eserler noktasında kendilerinden bir önceki dönem olan Servet-i Fünûn'un gölgesi altında kalmışlardır. Bunun en önemli nedeni II. Meşrutiyetle birlikte toplumsal ve siyasi yapıda olduğu gibi yazarların da dışa ve dış dünyaya yönelip bireyi, beni ihmal etmesidir. Bu nedenle Fecr-i Ati'de romanın yerini tiyatro alır. Encümen edebiyatı içerisinde topu topu tamamlanmış iki roman vardır. Bunlardan ilki İzzet Melih'in *"Tezad"*ı, ikincisi ise Cemil

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Süleyman'ın *Siyah Gözler*'idir. Bunlarla beraber Cemil Süleyman'ın *İnhizam* ve *Kadın Ruhu* adında iki roman tefrikası yarıda kalmıştır.

1. Konu

Cemil Süleyman'ın *Siyah Gözler* (Cemil Süleyman 1326: 11-115) adlı romanı bir aşkı konu edinir. Romandaki aşk, mevcut dönemde genellikle çeşitli hâkim otoritelerin baskısı altında yaşanır. Bu sebeple aşkları yaşayan kişilerde, bir hisle-aşkla otorite baskılarının çatıştığı görülür. Bu nedenle encümen romanında aşk, beraberinde çatışmayı taşır. Bu çatışmaların temelinde de yaşanan aşkın, toplum tarafından yasak aşk olarak kabul edilmesi vardır. *Siyah Gözler*'in olay örgüsünün merkezinde Genç Kadın vardır. Romanın olay örgüsü bu kadının ekseninde gelişir. Aslında bu yasak aşkı romanın kadın başkahramanı yaşamayı istemez. Bu noktada Genç Kadın, başlamakta olan yasak bir aşkla, bu aşkı kabul edemeyecek, kaldıramayacak toplumsal yapı arasında tam bir çatışma yaşar.

Siyah Gözler'in en önemli özelliği, gerek romanın baş kahramanı olan Genç Kadın gerekse onun aşığı Delikanlı'nın romanda isimleriyle değil de Genç Kadın ve Delikanlı şeklinde adlandırılmasıdır. Özellikle Batı romanında Kafka'nın eserlerinde ve Türk romanında en tipik özelliğiyle Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ında görülen bu özellik roman kişilerini toplumsal bağlarından kökeninden, çevresinden, her türlü bağıntıdan koparma hedefini güder. Her türlü bağıntıdan koparılmış olan bu roman kişileri zamanla kendi durumlarında olan bireylerin bir prototipi haline gelir (Fethi Naci 2002: 34).

Cemil Süleyman'ın tefrikası yarıda kalan *Kadın Ruhu* romanında da tema aşktır. Romanın tefrikası yarım kaldığından olay örgüsü bütünüyle takip edilemez. Romanda mevzu olarak da yaşanan üç aşk görülür. Bu aşklardan ilki Vedat Behçet ve onun eşi Vâlihe arasında yaşanır (Cemil Süleyman 1324: 154). Valih bu noktada eşinin karşısında vefâsızlıklarının, hıyânetlerinin pişmanlık hissiyle kendisinden af talep ediyor olmasından büyük bir vicdan azabı duyar (Cemil Süleyman 1324-a: 190). Yazar, romanda bir geriye dönüşle Vedat Behçet ile Vâlihe'nin aşklarının başlangıcını anlatmaya başlar (Cemil Süleyman 1324-b: 396). Bu dönemde ikisi arasında gelişen ve evliliğe varan bir aşk ve Vedat Behçet'in

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

öğrenciliği anlatılır (Cemil Süleyman 1324-c: 127). Bu aşk, Vedat Behçet'i bir hayli meşgul ederken onun parlak öğrencilik yıllarının da sonu olur (Cemil Süleyman 1324-d: 311). Romanın tamamlanmamış tefrikesinin en son bölümünde ise tekrar bir geriye dönüşle Vedat Behçet-Jülide aşkı aktarılır (Cemil Süleyman 1324-e: 412).

Cemil Süleyman'ın bir diğer romanı *İnhizam*'ın da tefrikası yarım kaldığından olay örgüsü bütünüyle takip edilemez. Ayrıca bu romanda vaka geri plana itilerek silikleştirilmiş onun yerine diyaloglar önplana çıkarılmıştır. Bu diyaloglarda aşk, kadın ve evlilik konuları tartışılmaktadır. Bunları tartışanlar ise İstanbul'un gerek kültür, gerekse maddi yönden elit tabakasına mensup olan Hüseyin Lâmi ile bir harbe iştirak edip, ömrünün büyük kısmını taşrada geçiren fakat aynı zamanda kültür bakımından da arkadaşından geri kalmayan zabıt Kenan'dır (Cemil Süleyman 1326: 415). Romandaki diyaloglarda Hüseyin Lâmi kadın, aşk ve evlilik hakkındaki fikirleriyle gerçekçiler, naturalistler ve toplumdaki yerleşik kurumları reddeden nihilistlere yaklaşır (Cemil Süleyman 1326-a: 15). Hüseyin Lâmi romandaki diyaloglarda aşkı farklı ruhî temayülleri gözlemlenen ve tecrübe edilen bir anlayışa indirger. Ona göre aşk tedavi edilmesi gereken bir hastalıktır. Aşkın, ulviyet ve rûhâniyeti aslında yoktur. Bu gibi kuvvetlere inanma ise bir batıl itikattır ki yirminci asırda artık yaşayamaz. Bu nedenle kuvvetli bir bünyeye aşk çok az tesîr eder (Cemil Süleyman 1326-b: 126). Hüseyin Lâmi'nin kadın, aşk ve evlilik hakkındaki bütün bu görüşlerine karşı çıkan Kenan, hayatı, insana sevdiren kadınlar, aşklar ve onların ateşleri ve heyecanları olduğunu düşünür. Kadın ve aşk hakkında Hüseyin Lâmi'nin pozitivist düşünceleri karşısında Kenan'ın düşünceleri biraz daha idealizme yaklaşır (Cemil Süleyman 1326-c: 158).

Fecr-i Âtî yazarlarından İzzet Melih'in encümen döneminde kaleme aldığı *Tezad* (İzzet Melih 1919) adlı romanında takip edilebilen olay örgüsünün merkezindeki kişisi Nâşid'dir. Romanda iç içe iki aşk işlenir. Bu aşklardan ilki İstanbul'da yaşanan Behire-Nâşid, ikincisi ise Batum'da yaşanan Miliça-Nâşid aşkıdır. Behire ile Nâşid arasındaki aşk, Nâşid'in İstanbul'da istediği hayatı yaşayamadığını ve yaşaması halinde izlenip cezalandırılacağını söyleyerek, buradan ayrılıp Batum'a gideceğine dair kararını açıklayınca tartışılmaya başlanır. Batum'a giden Nâşid, burada bir Rus

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

zabitinin kızı Miliçe Nelidovane ile bir aşk yaşar. Hem İstanbul'da bıraktığı nişanlısı Behire'yi, hem hangi milletten hem de hangi dinden olduğunu unuttur. Günler geçtikçe Naşid çeşitli vesilelerle bütün bu unuttuklarını hatırlamaya başlar. Ona nişanlı olduğunu hatırlatan Behire'den gelen mektuptur. Ayrıca Batum'un Osmanlılar elinden geri alışının yıldönümü kutlamaları ve bir Rus zabitiyle tarih ve millet üzerine tartışmaları Naşid'e unuttuğu milliyetini ve dinini hatırlatır. Naşid sonunda Batum'daki aşkı Miliça'yı terk eder. İzzet Melih'in bu romanında iç içe iki aşk işlenmesine rağmen Behire-Nâşid aşkı Naşid açısından tam olarak ortaya konulmaz. Sadece Behire'nin ona olan aşkı gözler önüne serilir. Romanındaki Naşid-Miliça aşkı ise her her iki figür açısından tam olarak ortaya konulur.

2. Yapı

Fecr-i Ati romanında yapıya ait unsurların başında kurguda mektup türünün kullanımı gelir. Encümen romanında reel dış mekan tasvirleri ve empresyonist tasvirler de yapının önemli öğeleridir. Yine Fecr-i Ati romanında geriye dönüşler, iç monolog, leitmotif, ikinci benlik de kurgunun önemli yapı unsurlarıdır.

E. Hikâye

Fecr-i Ati Encümeni kısa hikâye türünde bir önceki dönem olan Servet-i Fünun yazarlarından daha başarılı eserler kaleme almışlardır. Fecr-i Ati yazarlarının bu türe karşı duyarlılığını arttıran en önemli neden ise Alphonse Daudet ve Guy de Maupassant gibi kısa hikâyede şöhreti yakalamış yazarları yakından tanımlarıdır. Encümen içerisine Cemil Süleyman, Şahabeddin Süleyman, Refik Halid, Yakup Kadri, Ali Süha, yine encümen etrafında Halide Saliha ve Ömer Seyfettin gibi isimler hikâye türünde başarılı örnekler vermiştir.

1. Konu

Aşk, Fecr-i Âti hikâyelerinde işlenen konularının başında yer alarak encümen hikâyesine bütün görünümleriyle yansır. Bu konu bazen hikâyenin omurga konusunu, bazen omurga konuya bağlı olarak bir yan muvzu olarak işlenir. Encümen hikâyelerinde öncelikli olarak işlenen bu hissin en belirgin görünümü figürler ta-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rafından santimentalizme, marazîliğe varacak kadar yaşanmasıdır. Aşkın bu görünümünün en bariz olarak işlendiği hikâye Yakup Kadri'nin "Bir Ölünün Mektupları"dır. Bu hikâyede aşkın nasıl başladığı, marazileştiği ve nihayetinde nasıl bir hazin sona ulaştığı derin ruh tahlilleriyle bizzat yaşayanın ağzından, "ben" anlatımıyla ortaya konur (Yakup Kadri 1326: 216-219). Cemil Süleyman'ın "Ukde" başlıklı hikâyesinde ise yine sonu hüsrarla biten tek taraflı bir aşk konu olarak işlenirken, marazî olarak duyulan bu aşktan dolayı karşılık göremeyen gencin hazin ölümü görülür (Cemil Süleyman 1326-d: 871-881). Bu hikâyedeki hasta genç gibi "Celeb Osman" da aşkına karşılık bulamayarak ölümü seçer (Cemil Süleyman 1327: 14-21). Bu hikâyelerde görüldüğü gibi erkek figür, her zaman aşkına karşılık bulamadığı ânda hazin sonunu hazırlamaz, bazen aşkına karşılık bulamamanın ezikliği ve acısı içerisinde ayrılığı da tamamen kabullenir. Cemil Süleyman'ın "Kadın İntikâmı" hikâyesinde anlatıcının sözü edilen bu tavrı görülür (Cemil Süleyman 1325: 1094-1101). Encümen hikâyesinde aşkına ve bağlılığına karşılık göremeyen erkek figür, bu hikâyede olduğu gibi her zaman mevcut durumu kabullenmez. O, bazen Yakup Kadri'nin "Bir Kadın Meselesi" hikâyesinde olduğu gibi aldatıldığının cezasını kendi eliyle vermek ister (Yakup Kadri 1326-a:149-153). Bu hikâyede olduğu gibi Ali Sühâ'nın "Cüneyd'in Hizmeti" başlığını taşıyan hikâyesinde de terkedilmeye tahammül edemeyen bir erkek figürün sevdiği kadını öldürdüğü görülür (Ali Süha 1326: 135-139). Encümen hikâyelerinde aşkına karşılık bulamayan intiharı veya ölümü seçen sadece erkek figürler değildir. Bazen kadın figürlerin de bu noktada ölesiye âşık oldukları ve bu aşkına karşılık bulamadıkları vakit, bu durumu kaldıramadıkları fark edilir. İşte Cemil Süleyman'ın "Dikişçi Kız" hikâyesinde, dikişle geçimini sağlayan bir kızın bir aşkın neticesinde büyük hâyal kırıklığıyla karşılaştığı ve bu hayal kırıklığının onun hayatına mal olduğu görülür (Cemil Süleyman 1327-a: 74-77). Aşklarına karşılık bulamayan kadın figürler bu hikâyede olduğu gibi çoğu kez hazin sonunu hazırlamazlar. Bazen onlar aynı yazarın "Unutulmuş Bir Sîma" hikâyesinde görüldüğü gibi büyük fedakârlıklara katlanarak başladıkları aşkların neticesini göremediklerinden mevcut durumu kabullenmeyi yeğlerler (Cemil Süleyman 1324-f: 126-128). Fecr-i Âtî hikâyesinde, her zaman nihayetsiz biten bir aşkın sonunu aşıklardan birinin lakayt davranması veya diğerini aldatması

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

hazırlamaz. Bazen Cemil Süleyman'ın "Aşiyân-ı Müstakbel" başlığını taşıyan hikâyesinde olduğu gibi iki aşığın birbirine aşırı bir bağlılığı görülmesine rağmen çışitli vesilelerle ayrıldıklarına tanık olunulur (Cemil Süleyman 1324-g: 110-116). Bu hikâyede iki aşığı ayıran etkenler ailevî bir karakter arzederken, Yakup Kadri'nin "Bir Serencam" başlığını taşıyan hikâyesinde ise iki aşığı ayıranın daha kuvvetli bir güç olan toplumsal otoriteler ve geleneksel kurumlar olduğu görülür (Yakup Kadri 1327: 342-346). Fecr-i Âtî hikâyesinde aşkın mesut ve bahtiyar bir his olarak yaşandığı anların ortaya konulduğu hikâyelere de tesadüf edilir. Bu tür hikâyelerde vurgulanmak istenen ise Cemil Süleyman'ın "Beyaz Gece" başlığını taşıyan hikâyesinde olduğu gibi bağlılıktır (Cemil Süleyman 1325-a: 313-314). Encümen hikâyesinde aşk her zaman yaşanması doğal olan bir his olarak işlenmez. Bazen figürler bir insanî davranış olarak her ne kadar yalnızlıklarını, bu hisle bağlandıkları biriyle unutmaya çalışsa da onların bu davranışının toplum tarafından cezalandırıldığı görülür. Bu tür bir aşk Yakup Kadri'nin "Baskın" başlığını taşıyan hikâyesinde işlenir (Yakup Kadri 1325-f: 12-16). Fecr-i Âtî hikâyesinde aşk her zaman ciddiye alınacak bir his olarak da işlenmez. Bu hikâyelerin bazılarında kadın figürler bu hissi geçici bir heves kabul edip, aşığıyla aşk oyunları oynarken, erkek figürün başlangıçta marazî bir hâlde yaşadığı bu histen kendisini zamanla kurtardığı görülür. Aşkın bu tür görünümüne Cemil Süleyman'ın "Heykel" başlığını taşıyan hikâyesinde tesadüf edilir (Cemil Süleyman 1325-b: 72-75). Fecr-i Âtî hikâyesinde, aşk her zaman yukarıdaki hikâyelerde olduğu gibi ölüme ve intihara götürecek kadar bir bağlılığa yol açmaz. Cemil Süleyman'ın "Timsâl-i Aşk" adlı hikâyesinde olduğu gibi aşk bazen geçici bir heves olarak işlenir (Cemil Süleyman 1326-e: 912-920). Bu hikâyede kadın figür nişanlısını aldatırken yazarın "Kadın İntikâmı" başlığını taşıyan hikâyesinde ise bir başka kadının âşıkına bilinçli bir şekilde acı, ıstırap çektirmek için bir tür oyun oynadığı görülür (Cemil Süleyman 1325-c: 1094-1101). Aslında bu hikâyedeki kadın figürde görülen lâkaytsızlığın kadınlara ait bir davranış olduğunu, yazar "Küçük Dost" hikâyesinde ortaya koymaya çalışır (Cemil Süleyman 1325-d: 84-86).

Fecr-i Âtî hikâyesinde işlenen bir diğer konu ise aile hayatıdır. Bu nedenle encümen hikâyesinde aile hayatının en mahrem

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yönleri, en saklı köşeleri gözler önüne serilir. Bunun nedeni ise mevcut dönemde aile hayatının korunmasına yönelik çabalardır. Bu sebeptendir ki aile hayatını konu alan encümen hikayelerinin asgari müşterekliği genelde aile kurumunun korunması çabasına yönelik olarak aile hayatındaki çürüyen yönlerin teşhir edilerek temizlenmesidir. Misalen Cemil Süleyman'ın "Kotra" başlığını taşıyan hikâyesinde, mutlu bir evliliğin temelini nasıl atıldığı, bir ailenin nasıl kurulduğu ve nihayetinde kadının eşine bağlılığından dolayı intihar ettiği gözler önüne konur (Cemil Süleyman 1328: 322-331). Aynı yazarın "Bir Mektup" başlığını taşıyan hikâyesinde de evin hânımının kendisine yapılan bir yasak aşk teklifine karşı aile hayatını korumak için verdiği çaba konu edinir (Cemil Süleyman 1328-a: 55-59). Yazarın "Kadın Hilesi" hikâyesinde de eşinin sadakatinde emin olmak isteyen bir kadının, bir oyunu konu olarak işlenirken, aşk hissi daha çok bağlılık düşüncesiyle birlikte ortaya çıkar (Cemil Süleyman 1326-f: 244-252). Bu hikâyede görüldüğü gibi, kadın figürler her zaman evlilik hayatını kurtarma noktasında çabalarının karşılığın göremez. Cemil Süleyman'ın "Ayna Karşısında" hikâyesinde evin hanımının, aile hayatının tehlikeye girdiğini gördüğünü, bunu düzeltmek için çabaladığını, fakat onun bu çabalarının sonuçsuz kaldığı görülür (Cemil Süleyman 1325-e: 82). Bazen mevcut dönemin hikayelerinde kadın figürlerin evlilik hayatında istediklerini bulamadıklarına da tesadüf edilir. Bu noktada evlilik hayatının bu gibi kadınların heyecanlarını karşılayamadığı ve evliliğin bu gibi kadın figürler üzerinde gittikçe ağırlaşan bir yük olduğu görülür. İşte aynı yazarın "Dört Sene Sonra" başlıklı hikâyesinde iki kadın figürünün evlilik öncesi serbest ve canlı yaşam tarzının evliliğin ardından nasıl sönükleştiği ortaya konur (Cemil Süleyman 1324-h: 103-108). Encümen hikâyesinde tehlikeye giren aile hayatını korumak isteyen sadece kadın figürler değildir. Erkek figürler de bazı durumlar karşısında aile hayatını korumak için mücadele eder. İşte bunlardan biri olan Cemil Süleyman'ın "Tehlike" başlıklı hikâyesinde, arkadaşının en küçük aşk imâsına bile karşılık veren kadının eşidir. Bu çeşit kadın figürler adetâ erkek figürleri kendilerine esir etmişlerdir (Cemil Süleyman 1325-d: 112-115). İşte böyle bir kadına Yakup Kadri'nin "Yalnız Kalmak Korkusu" (Yakup Kadri 1325-g:27-30) başlıklı hikâyesinde de rastlanır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Encümen hikâyesinde hayatın karşısına çıkardığı fırsatları değerlendirip evlenen ve evliliğe ait küçük şeylerle mutlu olmasını bilen kadın figürlerin hayatını mesut ve bahtiyar bir şekilde geçirmekte olduğu da görülür. Cemil Süleyman'ın "Ferdâ-yı Zîfâf" hikâyesinde, zîfâf gecesinin sabahında uyanan genç kadın bu türün tipik bir örneğidir (Cemil Süleyman 1324-ı: 174-176). Bu hikâyedeki genç kadın evlilikte yakalayacağı mutluluğu düşünürken, Şahabeddin Süleyman'ın "Hüseyin Veli Efendi" hikâyesindeki Belkıs Hanım bu mutluluğu bulmuş gibidir (Şahabeddin Süleyman 1327: 2121-2128). Benzer bir kadın figürüne de aynı yazarın "Kül" hikâyesinde tesadüf edilir. Mutluluğu evinde ve evlilik hayatında arayan bu kadınların arasında bazen üst düzey kültüre sahip olanlara da tesadüf edilir (Şahabeddin Süleyman 1325: 247-251). Yazarın "Dostlukları" hikâyesinde kadın figür bu türdendir (Şahabeddin Süleyman 1326: 276-279).

Evlilik hayatında olduğu gibi, bekârken de küçük şeylerle yetinen kadın figürlerin aşk hayatında mutluluğu yakaladıkları görülür. Cemil Süleyman'ın "Beyaz Gece" hikâyesinde görülen nişanlı kız bunun bir numunesidir (Cemil Süleyman 1325-f: 313-314). Fecr-i Âtî hikâyesinde, toplumdaki mevcut statüsüyle yetinmeyip daha üst bir statüye geçmek için toplumun uygun görmediği gayri meşru ilişkiler içerisine giren kadın figürlere de tesadüf edilir. Bu figürler hiçbir zaman amacına ulaşamaz ve sözü edilen ilişkilerde oldukça zarar görür. Bunlar hem ulaşmak istedikleri statüye ve saygınlığa da ulaşamaz hem de eski ruhî ve bedenî sağlıklarını da yitirirler. İşte Cemil Süleyman'ın "Ferdâne" hikâyesinde böyle bir kadının hayatı konu edinilir. (Cemil Süleyman 1327-b: 452-454) Bu hikâyede olduğu gibi aynı yazarın "Gülsüm'ün İrâdı" hikâyesinde de annesi tarafından sürekli macarelara sürüklenen genç bir kızın felaketi konu olarak işlenir (Cemil Süleyman 1328-g: 26-29) Bu hikâyelerde genç kızlar amaçlarına ulaşmak için her vasıtayı kullanırken Refik Halit'in "Ayşe'nin Talî'i" hikâyesinde ise bir kadın figür olan Ayşe'nin, namusunu korumak için, kendine musallat olan bir erkeği öldürdüğü görülür. Bu hikâyede olduğu gibi Cemil Süleyman'ın "Bir Fecia" başlıklı hikâyesinde de kadın figürünün bütün fedâkarlıklarına karşı aradığını bulamayışının sonunda mutsuzluğu ve bunun akâbinde hastalığı ve vefatı konu edinir (Cemil Süleyman 1325-g: 142-148). Benzer bir kadın fedakarlığına

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Şahabeddin Süleyman'ın "Fedakâr" başlığını taşıyan hikâyesinde görülür (Şehabeddin Süleyman 1327-a: 122-128). Bu hikâyede kadın figür sevdiği erkek uğruna fedakarlık yaparken, aynı yazarın "Mücrim" başlıklı hikâyesinin kadın figürü ise sevdiği erkeğin bütün fedakârlıklarına karşı ona ihânet eder (Şehabeddin Süleyman 1328-c: 12-16). Buna benzer bir kadın figürü de yazarın Dayak başlığını taşıyan hikâyesindeki mevcuttur. (Şahabeddin Süleyman 1327-b: 102-106) Aynı yazarın "Bir Tahlil" başlığını taşıyan hikâyesinde ise kadın figürü, serveti olduğu için zengin bir ihtiyarla evlenir (Şehabeddin Süleyman 1326-a: 293-295). Bu hikâyede olduğu gibi Yakup Kadri'nin "Şapka" başlıklı hikâyesinde de kadın figürlerinin sevdiklerin başına gelen felaketleri önleme noktasında çaresiz kaldığı görülür (Yakup Kadri 1326-b: 274-280). Bu hikâyede erkek figürün dayak yemesine bir şapka yol açarken Şahabeddin Süleyman'ın "Bir Elbise" başlığını taşıyan hikâyesinde ise erkek figürün felaketine bir elbisenin sebep olduğu görülür (Şehabeddin Süleyman 1328-d:174). Encümen hikâyesinde işlenen bir diğer kadın figürü ise, eve ve yakın muhitine hâkim, fakat dış dünyaya karşı mahkûm karaktere sahip olanlardır. Yakup Kadri'nin "Nebbaş" adlı hikâyesindeki kadın bu türün bariz bir misalidir (Yakup Kadri 1326-c: 319-324).

Encümen hikâyesinde erkek figür olarak anlatıcının da kesif bir yalnızlığı yaşadığı görülür. Bu tür hikayelerde herhangi bir vakaya tesadüf edilmezken, vakanın yerini genelde anlatıcının mevcut ruh hali alır. Cemil Süleyman'ın "Ceriha" adlı hikâyesinde, erkek figürün yalnızlığını gidermek için şehrin sokaklarını gezdiği görülür. İşte hikâyenin vakası bu gezintidir (Cemil Süleyman 1325-d: 35-37). Bu hikâyedekine benzer bir erkek figürüne de aynı yazarın, "Fikret'in Kuzusu" başlığını taşıyan hikâyesinde tesadüf edilir (Cemil Süleyman 1325-h: 387-389). Bu hikâyede olduğu gibi Refik Halid'in "Senede Bir..." hikâyesinde de duyuş ve düşünüşüyle küçük bir insanın, bir değirmencinin ihtirasları, arzuları istekleri ve hayalleri işlenir (Refik Halid 1326: 120-122). Fecri Âtî hikâyesinde bir erkek figürün bütünüyle biyografisinin verildiği hikâyelere de tesadüf edilir. Yakup Kadri'nin "Bir Tercümeihâl" başlığını taşıyan hikâyesi adetâ bir erkek figürün trajik-komik bir biyografisidir (Yakup Kadri 1327-a: 131-139). Bu hikâyedeki Elhac Necdet Efendi'nin hayatına benzer bir hayat süren bir diğer

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

erkek figür ise Şahabeddin Süleyman'ın "Hüseyin Veli Efendi" başlığını taşıyan hikayesinde Hüseyin Veli Efendi'dir (Şehabeddin Süleyman 1327-b: 1835-1840). Fecr-i Âtî hikâyesinde yönetici konumundaki erkek figürlere de tesadüf edilir. Şehabettin Süleyman'ın "Derebeyi" hikâyesindeki adalar denizindeki küçük bir adanın sahibi ve aynı zamanda hâkimi Veli Bey bu tür bir erkek figürdür (Şehabeddin Süleyman 1325-a: 480-482). Encümen hikâyesinde erkek figürlerin mevcut dönemde toplum içerisindeki kadınların problemlerine ait meseleleri tartıştığı da görülür. Aynı yazarın "Dayak" başlıklı hikâyesinde Rıza Vecdi, Fikret, Tahsin ve Nureddin Ziya'nın bir içki sofrasında kadına dayak atıp atmama noktasındaki tartıştığı fark edilir (Şehabeddin Süleyman 1327-a: 102-106).

2. Yapı

a. Fecr-i Âtî Klasik Vaka Hikâyesinde Kurguya Ait Yenilikler

Fecr-i Âtî Encümeni yazarlarına ait hikâyeler, kurgu yönünden genelde klasik vaka hikâyeleridir. Bu hikâyelerde, klasik vaka hikâyesinin kurgusunu zorlayan unsurlar da görülür. Klasik vaka hikâye kurgusunu zorlayan bu kurgu unsurları genelde durum hikâyelerinde görülen yapı unsurlarıdır. Bu nedenle yapı bakımından encümen hikâyesi aslında klasik vaka hikâyesiyle durum hikâyesi arasında bir yerde, daha çok durum hikâyesine yakındır. Dolayısıyla bu hikâyeler kurgu yapısı itibarıyla klasik vaka hikâyelerinden durum hikâyelerine geçişin bir basamağıdır. Encümen hikâyelerin büyük çoğunluğu yaşanan bir zamanla, anla başlar. Bu ise realizmin bir göstergesidir. Encümen hikâyelerinde geçmişe doğru uzanan idealizm görülmez. Daha sonra yaşanan bu zamandaki, andaki vakaların sebepleri geriye dönüşle aydınlatılmaya başlanır. Sonra geriye dönülerek anlatılmaya başlanan vaka yaşanan ana doğru, ya sıçramayla ya da kalasik bir zaman çizgisiyle devam ederek tekrar yaşanan ana dönülüp, hikâye nihayete erdirilir.

b. Durum Hikâyesi Kutbuna Yaklaşan Mensur Yazılar

Encümen hikâyesinde görülen bir diğer tür; durum hikâyesi görünümünde olan mensur yazılardır. Bu tür yazılarda mekânın, yaşanan an olan zamanın, gerçek hayata ait figürlerin, silik

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

de olsa vakanın varlığı görülür. Bu nedenle bu tür yazılar bir nevi modern durum hikâyesinin iptidai şekilleri, bir nevi bu çeşidin ilk denemeleridir. Bu tür yazılarda, işlenen konunun genelde ferdî duygu ve düşünelere göre serbest, nesnel olarak seçilmesi ve yazarın üslup denemelerine girişmesi bunları mensur yazılar kutbuna da yaklaştırır.

c. Durum Hikâyesi Kutbuna Yaklaşan Teatral Anlatım Denemeleri

Fecr-i Âtî hikâyesinde görülen bir diğer eğilim ise, teatral anlatımın hakim olduğu yazı denemeleridir. Bu tarz yazılarda mevcut yaşanan andaki bir durum aktarılır. Bu nedenle hikayenin iç zamanı gayet dar, vaka gayet silik bir konumdadır. Bu yönüyle bu yazılar bir nevi durum hikâyesi konumuna girer. Bununla birlikte bunlarda kullanılan teatral anlatım, bu yazıların tiyatro ve hikaye arasında bir yer edinmesini sağlar. Aslında bu görünümle bu yazılar adeta birer tiyatro denemeleridir.

d. Farklı Yapı Unsurları: Fecr-i Atî' de görülen bu üç tarz hikayelerde çeşitli yapı unsurları kullanılır. Bunların başında kurgu ilizyonu kırmak için anlatıcının araya girmesi gelir. Yine mektup ve hatıra türü de bu hikayelerde kugusal yapıya dahil edilir. Bunlarda görülen başlıca anlatım teknikleri ise iç monolog, ironi, reel tasvirler, empresyonist tasvirlerdir.

F. Tiyatro

Fecr-i Âtî Encümeni, bir manifestoyu andıran beyanname-sinde her ne kadar “*sanat şahsî ve muhteremdir*” görüşünü benimsiyor olsa bile, topluma ve edebiyata hizmet için de birçok şey yapacaklarını vaat eder. İşte Fecr-i Âtî için bu vaadin yerine getirilmesinde en önemli araç tiyatrodur. Lakin bu noktada encümenin anladığı edebiyat ve topluma hizmetle devrin diğer yazarlarının anladığı sosyal fayda ve edebiyata hizmet anlayışı çok farklıdır. Encümen, eserlerinde, toplumsalın ferdî hayat üzerindeki etkisini işlerken tikelde tümeli göstermeye gayret ederek tiyatrolarında toplumsalın ferde dönük tarafları üzerinde durur.

Fecr-i Atî Encümeni tiyatro türüne ait başarılı eserler ortaya koymuş bu noktada Servet-i Fünun dönemini gölgede bırak-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

mıştır. Bunun en önemli nedeni ise II. Meşrutiyet döneminde bakış açısının bireye, içe, ben'e değil, dışa, topluma yönelmesidir. Bununla beraber bu dönemde edebiyat tarihinde özellikle Müfid Ratib'in kaleminde görülen modern tiyatro tenkitleri bu türün daha bir olgunlaşmasını sağlamıştır. Ayrıca Fecr-i Atî tiyatrosunda görülen bir diğer yenilik ise müşterek olarak kaleme alınan tiyatro eserleridir. İlk kez II. Meşrutiyet döneminde görülen bu tarz tiyatro yazma alışkanlığı aslında her ne kadar gelenekte görülen müşterek şiir yazmayı hatıra getirse de bunun devam ettirilerek tiyatro kaleme alma gibi bir tavra ulaşıldığını düşünmüyoruz. II. Meşrutiyet döneminde sıkça görülen bu tarz tiyatro yazma denemeleri, Batılı örneklerine bakılıp, onlardan yola çıkılarak benimsenmiştir; çünkü bu dönemde Fecr-i Atî Encümeni muharirleri Batı'da müşterek tiyatroların kaleme alındığını bilmekte ve bunları tanıtmaktadır. Örneğin Köprülü-zade Mehmed Fuad *Hayat-ı Fikriye* adlı eserinde Francois Coppee'den bahsederken bu yazar ve şairin müştereken yazdığı tiyatroları hakkında da bilgi verir (Köprülü 2007: 163). Bu gibi tecrübeler daha sonra Fecr-i Âtî içerisinde müşterek tiyatro kaleme almaya doğru bir temayül gösterecek ve Fecr-i Atî Encümeni içerisinde müşterek tiyatrolar ortaya çıkacaktır. Tahsin Nahid ve Ruhsan Nevvare (Ebuzziya Hadiye Selimoğlu) *Jöntürk*, Tahsin Nahid ve Şahabeddin Süleyman ise *Kösem Sultan* ve *Ben... Başka* piyeslerini müştereken kaleme alacaktır.

1. Konu

Fecr-i Âtî tiyatrosunda işlenen en önemli konulardan biri aşktır. Aşk encümen tiyatrosunda bazen asıl mevzuu teşkil eder, bazen de temel konuya bağımlı bir yan mevzu olarak işlenir. Bu tiyatrolarda âşık olunana marazî bir bağlılık görülür. Bu nedenle âşık olunana kavuşmak için bütün fedekârlıklar yapılır. Lakin bazı piyeslerde bu aşkın sonunda beklenen mutluluk bir türlü elde edilemez. Meselâ Şehabeddin Süleyman kaleme aldığı *Kırık Mahfaza* başlığını taşıyan oyununda bu tür bir aşkın işlendiği görülür. Piyenin olay örgüsü Nahid adında bir şairin etrafında gelişir. Bu piyeste işlenen konu bir edibin aşkı ve bu aşk için yaptığı fedakârlıklardır. Bu noktada Nahid'in âşıkının karşısında iki engel görülür. Bunlardan ilki âşık olunulan kadının bir radevü evinde çalışması, bir diğeri ise Nahid'in onu bu hayattan çekip çıkarması için ihtiyaç duyduğu paradır. Eserin nihayetinde âşık olduğu ka-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

dın Suzan'ı yaşadığı hayattan çekip almak için Nahid son eserini matbaaya gönderip gerekli parayı kazanmak ister. Lakin yayınevi Nahid'in eserine para vermez. Nahid tâbî'lerin parayı vermeyişinin nedenini; "*ahâlinin kitaplara, edebiyata nefretini söylüyor. Biz satamayınca nasıl satın alırız, diyor. O hâlde kütüphaneleri kapayınız dedim.*" fadeleriyle izaha ederken çalışmasının karşılığını alamadığını ve her şeye paranın hakim olduğunu söyler (Şehabeddin Süleyman 1329; 59).

Şahabeddin Süleyman'ın *Çıkmaz Sokak* adlı piyesinde ise Nermin-Cavid aşkı işlenirken, piyeste bu aşkın önüne Makbule-Refika ve Refika-Cavide sapkın ilişkileri geçer. Piyeste olay örgüsü Refika etrafında gelişir. Refika olayları yönlendiren merkez kişidir. Makbule onun eski Cavide ise yeni aşığdır. Eşinden ayrılan ve konağa sığınan Nermin ise Refika'nın eşinin akrabasıdır. Bu piyeste vakayı yönlendiren erkek figür Cavid ise Paşa'nın oğludur. Piyeste Nermin ile Cavid arasında bir ilişkinin adım adım başlayıp ilerlediği görülür. Cavid'in amcasının eşi Makbule ise Refika'yla sapkın ilişkisini devam ettiremediğinden ona karşı bir kin duyar. Refika ile Makbule arasına Cavide girer. Bu nedenle Makbule, Refika ve Cavide aşkını Paşa'nın oğlu Cavid'e duyurmaya çalışır. Buna karşı Refika ise kendi evinde Cavide ile rahat buluşabilmek için hem Nermin'i hem de Cavid'i evden uzaklaştırmaya gayret eder. Cavid, babasına üvey annesinin Cavide ile bir sapkın bir ilişki içinde olduğunu hatırlatırken Refika ise eşine, oğlu Cavide ile akrabası Nermin arasında bir ilişki başladığını haber verir. Makbule, Refika'nın planlarına engel olabilmek için Cavid ile Nermin ilişkisini destekleyerek onların evlenmesi gerektiği üzerinde durur. Nesib Paşa ise her seferinde Refika'ya ne kadar muhtaç olduğunu dile getirirken ilk başlarda oğlunun üvey annesi üzerine sözlerine inanmaz. Daha sonra bir yeminle onu test eder. Bunun gerçek olduğunu anlayınca kalp krizinden vefat eder (Şehabeddin Süleyman 1329-a:).

Bu piyeste Nermin-Cavid aşkında olduğu gibi Tahsin Nahid'in *Firar* başlığını taşıyan piyesinde Ziyâd-Fâhire aşkının mutlu sonla nihayete ermediği görülür. Piyesin olay örgüsünün merkez kişisi Ziyad'dır. Bu nedenle vaka onun etrafında döner. Ziyad ordu mensubu bir zabittir. İstanbul'a tayin olduğunda resmini çizdiği Fahire'ye aşık olur ve onunla buluşur. Lakin onu ba-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

basıyla tanıştırmaya fırsat bulamadan ani bir emirle Rumeli'ye tayin edilir. Adresini bile bilmediği kıza bir haber bırakmadan görevine gider. Fahire de bu aşkın hayalkırıklığıyla yaşlı bir erkekle evlenir. Onun evlendiği kişi ise aşağı Ziyad'ın babasıdır. Ziyad, İstanbul'a evine gelince babasıyla evlenen eski aşkı Fahire ile karşılaşır. Bu noktada Fâhire bütün hatalarını bütün yanlışlıkları anladığını ifade eder. Ziyâd da onu mazur gördüğünü, bu vakanın hayatın sefil kanununun bir şeameti, tesadüfün bir cinayeti olduğunu söyler. Her iki aşık da bu işi Hayri Bey'e haber vermeden onu üzmeden çözmeye çalışır. Bu çözümde Ziyad'ın hemen geldiği gün evden ayrılması vardır (Tahsin Nahid 1326).

Aynı yazarın *Hicranlar* başlığını taşıyan bir diğer piyesinde de "sonu evlilikle bitmeyen bir aşk hikâyesi ele" alınır (Yalçın 2002: 262). Bu piyesin olay örgüsü merkez kişi Müeyyed Bey etrafında döner. Müeyyed Bey amansız bir hastalığa yakalanmış sürekli aşkı Vedia'nın ismini sayıklamaktadır. Bunu gören annesi ise oğluna iyi geleceğinden Vedia'yı hasta oğlunun yanına getirir; çünkü oğlu neticesiz bir aşkın sonunda amansız hastalığa yakalanmıştır. Sonucunda Vedia Müeyyed Bey'i ziyarete gelir (Tahsin Nahid 1324).

Fecr-i Âtî Encümeni içerisinde Şehabettin Süleyman ve Tahsin Nahid'in müştereken yazdığı piyeslerde de aşkın bir konu olarak işlendiği görülür. Bunlardan bir tarihî piyes olan *Kösem Sultan*'da bile vakanın gelişiminde Küçük Mehmed ile Melekî'nin aşkının önemli rolü vardır. Piyesin olay örgüsü Küçük Mehmed'in etrafında gelişir. Bu noktada Küçük Mehmed haremde Kösem Sultan tarafından padişaha karşı geliştirilen muhalefetten haberder olmak için aşık olduğu Melikî'den haberler almakta ve haremi izlemektedir. Bu ise her ne kadar padişaha hizmet için yapılsa da suçtur; çünkü Küçük Mehmed'in aşık olduğu Meleki padişahın haremindendir. Küçük Mehmed, Meleki'den aldığı haberlerle Padişah etrafındaki Kösem Sultan'ın yapacağı kötülükleri bertaraf eder. Planı başarıya ulaşmayan Kösem Sultan isyan çıkarır. Onun hedefi içinde Küçük Mehmed de mevcuttur. Bu planı öğrenen padişah taraftarları hareme baskın düzenler. Bu baskında Kösem Sultan ve taraftarları öldürülür. Kösem Sultan'ı öldüren ise Melekî'nin sevdiği Küçük Mehmed'dir. Bu nedenle onun cezalandırılacağı söylenir. Küçük Mehmed Bostancıbaşına teslim edilirken

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Melekî'nin, Sultan'a, Mehmed'in affedilmesi için; yalvardığı görülür (Şahabeddin Süleyman-Tahsin Nahid 1990).

Bu piyeste olduğu gibi aşk mevzuunun piyesin asıl konusunun arkasına itildiği bir diğer piyes ise Tahsin Nâhid ve Ruhsan Nevvare'nin müştereken kaleme aldıkları *Jön Türk*'tür. Bu piyesin asıl konusu II. Abdülhamid döneminde devlet içerisinde görülen "rüşvet ve irtikap"tır (Yalçın 2002: 82). Yazar bu bozukluklara piyeste eleştirel bir tavır takınırken, Leylâ ile amcasının oğlu Nihâd arasındaki aşkın geri plana itildiği görülür. Piyeste, Leylâ'ya aşık olan Nahid'in ilk önce ülke dışına kaçıp, daha sonda meşrutiyetin ilanı ile geri döndüğü ve Leylâ'ya kavuştuğu görülür (Tahsin Nahid-Ruhsan Nevvare 2003). Şahabeddin Süleyman ve Tahsin Nahid'in müştereken kaleme aldığı *Ben Başka* piyesinde ise âşk yaşanmaz, aşk üzerine konuşulur. "Aşk ve aşkla alâkalı fikirleri tahlil eden ve mevzûunu sadece bundan alan" bu piyes "aşkla ahlâk arasında hudutları anlatan" bir eserdir (Yalçın 2002: 252). Piyeste vaka oldukça silik ve geri plandadır. Aşk üzerine söylenenler ön plandadır. Bu noktada müellifler değişik karakterlere ve görüşlere sahip bayan figürlere aşk ve ahlâkın edebi eserlerde yansımaları tartıştırlar. İşte piyes bu tartışmalar sonucunda çıkan fikirleri ihtiva ederken bu tarz problemlerin mevcut dönemde çokça tartışıldığı da görülür (Şehabeddin Süleyman-Tahsin Nahid 1329-b).

Fecr-i Âtî Encümeni tiyatrosunda önemle işlenen bir diğer konu ise aile hayatıdır. Bu noktada aile hayatının bütün teferruatıyla encümen tiyatrosuna girdiği görülür. Şehabettin Süleyman'ın *Aralarında* adlı piyesinin konusu buna uygun olarak bir aile içerisindeki geçimsizlikleri konu edinir. Bu geçimsizliğe sebep ise aileye genç yaşta gelin olan Nermin'dir; çünkü Nermin, eşi Raşid'in kızkardeşi Kerime Hanım'ın bir an önce evi terk etmesini istemiştir. Buna karşılık olarak eşi karşısında aciz kalan Reşid ise kızkardeşine sahip çıkamaz ve kızkardeşinin eşine anlayışlı davranmasını ister (Şehabeddin Süleyman 1326-b). Aynı yazarın *Fırtına* (Şehabeddin Süleyman 1326-c) başlığını taşıyan piyesi de yine yukarıdaki gibi bir aile içi problemi konu alır. Bu piyeste Macid "mesûliyetlerini ve mükellefiyetlerini asrîleşme uğruna" (Yalçın 2002: 237) âdeta unutmuş ve aile içi bir çatışmanın doğmasına sebep olmuştur. Piyeste Macid'in yirminci asır gençlerinin "aden-i tahayyülü" olarak kabul ettiği Paris'e gitmek için her türlü yolu kullan-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

dığı ve onu bu kararından vazgeçirmek için ise ailenin bir çok engeli önüne çıkardığı görülür.

Bir encümen yazarı olarak piyes kaleme alanlardan biri de Yakup Kadri'dir. Yakup Kadri bir perdelik *"Nirvana"* adlı eserinde *"içkinin delirttiği bir babanın ve yine içkiye düşkün bu yüzden dimağı hasta olan oğlunun, aşk, sanat ve hayat önündeki bedbinliğini"* anlatır (Akı 2001: 72). Yakup Kadri encümen deneminde *"Veda"*yı ise *"müslüman olmayan bir kadınla yahut, din heseba katılmadan, herhangi bir kadınla yeni sürülmeye başlayan metres hayatının yuva kurmayı önlediğini, bu tarz hayatın bir samimiyete, müşterek gaye ve fedakârlığa dayanmadığı için erkeği servet, beden ve ruh bakımından mahvedebileceğini anlatmak için"* kaleme almıştır (Akı 2001:73).

2.Yapı

a. Piyeslerde Vakanın Zaman Kesiti

Fecr-i Âtî yazarlarının kaleme aldıkları piyeslerinin hepsi klasik tiyatronun üç birlik kuralına uyarlar. Tiyatrolarda işlenen olaylar devam eden hayatta sadece bir kesittir. Encümen yazarı hayattan aldığı bir kesiti göstermeyi ve anlatmayı uygun bulur. Bu kesitin evvelindeki vakalardan uzun uzadıya bahsedilmediği gibi daha sonra da piyeste işlenen vakaların geleceği hakkında da malumat verilmez. Yazar, adeta hayat sürecinde bir kesiti alarak bir fotoğraf makinesi misali onu dondurur ve seyirciye, okuyucuya sunar. Konuyla alakalı olsa bile bu tiyatroların dışında kalanlar okuyucu ve seyirci için birer bilinmezdir. Bununla birlikte yine de bazı piyeslerdeki diyaloglar vasıtasıyla olayların geçmişi ve geleceği hakkında az çok malumat verilir. Encümen içerisinde piyes kaleme alanların bu tavrı, onları realist olmaya yaklaştırır; çünkü realistlerde idealist bir geçmiş zaman tasarımı yoktur. Bütün bu sebeplerden dolayıdır ki piyeslerde zaman oldukça dar tutulmuş ve dar tutulan bu zaman diyaloglarla genişletilmeye çalışılmıştır

b. Piyeslerde Vaka Takdimi

Fecr-i Âtî piyeslerinde perde açıldığında ilk önce sahnede görülen iki kişinin konuşmalarında gerek vaka gerekse vakanın nasıl gelişeceği hakkında bilgiler verilir. Piyeslerin konusu hakkında bilgiler verilen bu giriş bölümlerinden sonra, bir çatışma, bir şiddet, bir gerginlik bölümü gelir. Piyeslerdeki bu bölümlerden

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

sonra geçici bir sükûnet devresi başlar. Bu sükûnetin arkasında ikinci bir şiddet ve gerginlik dalgası görülür. Bu ikinci şiddet dalgasından sonra piyesler okuyucu ve izleyicinin kafasında çeşitli sorular bırakarak nihayete erer.

G. Tenkit

Fecr-i Âtî Encümen-i Edebîsi'nde tenkid, başlıkları itibarıyla oldukça dağınık görünümündedir. Bu durumun başlıca üç nedeni vardır. Bunlardan ilki encümende, tenkidi yazıların bir çoğu birer tepki üzerine kaleme alınmış olup, daha çok encümeni korumak ve gelen tepkiler üzerine, encümenin edebî anlayışını daha iyi anlatmak ve aydınlatmak için yazılan bir nefsi müdafaa yazıdır. İkinci bir neden encümen yazarlarının birçok dergide tenkidî yazılar kaleme almasıdır. Son ve en önemli neden ise encümen yazarlarının "*sanat şahsi ve muhteremdir*" anlayışına uygun olarak tenkidî konularda da şahsî tavır almalarıdır. Hâl böyle olunca da tenkidî mevzuda bile onların bir araya gelemedikleri görülür. Böylelikle Fecr-i Âtî Encümeni yazarlarının kaleme aldığı tenkidî yazılarındaki hususlar aşağıda görülen tenkidî başlıkların içlerini tam olarak dolduramamaktadır.

1. Sanat

Fecr-i Âtî şair ve yazarları kaleme aldıkları yazılarla sanatın mahiyetini ortaya koymaya çalışırlar. Onların sanat hakkındaki görüşleri dönemine göre oldukça yeni, hatta zamanından, mekânından azâde oldukça pürdür. Bunun en önemli sebebi de encümenin sözü edilen konularda Batıyı çok yakından takip etmesidir. Sanat; "*hüsnün ifadesi*"dir. Bu noktada "*hüsn*" "*hariç-ez-tabiat*" veya tabiat dahilinde bulunmaktadır. Her "*güzel denilen şey*" ise bir "*intizam-ı mükemmel dahilinde*" değildir; çünkü belirli bir şeyde bulunan intizamlık, zamanla bir yeknasanlığa dönüşür ve bu durum da insanı sıkar. Sanat durağan, sabit, statik değil sürekli yenilenen ve yenileyen bir yapıdır. Bu nedenle "*onu görebilecek bir göz*", hissedilebilecek "*bir rûh*" lazımdır. Bu ruh ve bu göz, bir sanatçıda olursa, o sanatçı bu çirkin denilen şeylerde bile bitmez tükenmez bir "*menâbi-i mehâsin*" bulur (Şahabeddin Süleyman 1329-c: 278-280). Zaten sanatkar da "*ince ve başka*" hissedişleriyle "*hüsnü*" bulandır. Sanat konusunu tabiatten alır. Lakin bu durum bazen sanatın

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

tamamen tabiatı taklit ettiği gibi yanlış anlaşılmalara sebebiyet vermiştir. Bu noktai nazarda sanat, tabiatı taklitte birlikte *"mümtaz bir şahsiyet ve esaslı mizacı"* olması gibi iki meziyete daha sahiptir (Ali Canib 1327: 144-145). İşte bu özellikler sanatı tam bir taklit olmaktan kurtarır, sanattaki şahsiyet ve mizaç ona bir *"rûh, hayat"* katar. Sanat eserini ortaya koyan alelâde bir insan değildir (Ali Canib 1324: 11-12). Sanat eserlerinin varlığı *"derin, mütefekkir gözle- rinde tabîatdaki bütün güzelliklerin şeffâf akisleri yanan"* sanatçılara bağlıdır (Köprülü-zade Mehmed Fuad 1327: 269). Bunlar, *"san'atın, büyüklüğüne, hissini ilahî ve hakikî bir mâhiyete mâlikiyetine bütün rûhlarıyla mutekiddiler"* (Köprülü-zade Mehmed Fuad 1327-a: 292). Hakîki ve büyük bir sanat eseri özgün olmalı ve hayatın değişme- yen, genel geçer yönünü ifade etmelidir. Değişmeyen sadece gö- rünürde aranmamalıdır. Sanatkâr hakikatin yalnız bir cephesini değil, her yönünü *"müşâhede ederek, irâe eyleyeceği hâlet-i rûhîyeyi en iyi ifâde edebilecek husûsu izhâr"* eylemelidir (Köprülü-zade Mehmed Fuad 1327-b: 316). Sanat insanlığın macerası içinde çok özel bir yere sahiptir. Sanat eserleri; *"ifade ettikleri mevzuat ve efkâr itibâriyle, tarih denilen hâdisât-ı içtimâiye ve beşeriye mukayyedinin eşiklerine gelip malûmât-ı sahiha dilendiği büyük birer mabed"*dir (Şahabeddin Sü- leyman 1329-d: 17). Bu önem yalnız mevzu ve fikir dolayısıyla de- ğildir; Bir sanat eserine kıymet veren, onu önemli kılan yalnız mevzu değildir. Mevzu âdi, umûmi, ham bir maddedir. Sanat ta- biat teşekkülü olması itibariyle toplumsaldır; çünkü sanatların hemen hemen hepsi bir iştirakin mahsulüdür. Dolayısıyla sanat *"yalnız mevâd-ı ibtidâiyyesinin imtizâciyla değil, san'atkârının hassasi- yetiyle hakikatin yahut nakl ve izzet-i mecmua"*dır (Şahabeddin Sü- leyman 1329-e: 37). Sanat mevcut bir zamanın ve mekânın umumî şartlarında filizlenir. Sanat eseri *"mübdiinin rûhundan, intibaât-ı de- hâsından başka bir şey ihtiva"* etmez (Köprülü-zade Mehmed Fuad 1326: 362). Sanatta ahlâkî endişe beklemek doğru değildir. Sanatı *"bî-ahlâkî"* ilân edenler sadece sanatta işlenen mevzuyu göz önüne almaktadır. Lâkin sanat eserinde önemli olanın mevzu değil, *"hüsnü-i bedî"*dir (Şahabeddin Süleyman 1329-f: 78). Bu nedenle sanat eserinde temsil ve gösterilenin ahlakî olup olmamasından ziyade sanat eserinin *"ilham eden hissini nasıl bir netice vereceği câ-yî dikkat"*tir. Bu nedenledir ki *"hüsn-i bedîye"* sahip olmayan dinî, ahlâkî sanat eseri *"şahsiyet-i kâri üzerinde hiçbir tesir"* bırakmadığı gibi *"matlûbu olan gayeyi bile"* yıkar ve ezer (Şahabeddin Süleyman

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

1329-g: 98). Aslında insanın ruhunun haricinde bir güzellik yoktur. Dolayısıyla insanların tabiatte gördükleri yine kendileri, yani kendi şahsiyetleriyle alâklıdır. Bununla beraber insan, hayatının ancak bir noktasında "*fıkr-i hüsnê mâlik*" olabilir (Şahabeddin Süleyman 1329-h: 148).

2. Sanatkâr

Sanatkârı hususî ve özel biridir, lakin mensûbu oldukları "*heyet-i içtimâiyeden*" tamamen ayrı bir "*mahlûk-ı semâvî*" değildir. Sanatkârlar da bütün insanlar gibi bir takım "*nevakıs ve mezayaya, ihtiraslara, hülâsa-iyi ve fena-alelâde bir takım havâss-ı ahlakiyeye*" sahiptir. Hiç kuşkusuz "*heyet-i içtimâiye*" bütün fertler gibi sanatkârların da üzerine aynı derecede tazyik yapar. Lakin sanatkar "*mübdi'nin ruundan*" getirdiği bir "*maske ile simâ-yı umûmiyesine bir reng-i hususî, bir âheng-i şahsî*" ilave eder (Köprülü-zade Mehmed Fuad 1327-c: 3). Bütün sanatkârların fikirlerini ve umumi hislerini "*mezraa-i ilhâmından ezhâr-ı muvzuâtı iktifa*" eder. Bütün bu durumlar sanatkârın şahsiyetinin esere yansımalarıyla meydana gelir ki bir esere yansıyan şahsiyet ise üslûbu meydana getirir. İşte bu noktada sanatkârlar birbirlerinden ancak üslûplarıyla ayrılır. Üslup ise "*tarz-ı tefekkür, tarz-ı tabassüs, tarz-ı tebliğ*"dır. Bunlar şahsi ve hususi özelliklerdir. Bu vesileyle "*san'at ve hüsn için umûmiyet gayet korkunç bir şey*"dir (Şahabeddin Süleyman 1328-e: 58).

3. Edebiyat

Edebiyat, fikrin "*müvellidi elfâz ve kilmâtın mühsûl-ı hayatı*" veya "*fikrin hafidi, elfâz ve kelimâtın evlâdı*"dır (Şahabeddin Süleyman 1328-f: 186). İşte bu noktada edebiyat; "*elfâz ve kelimât vasıtasıyla muhayyel ve hassâsiyetin bir sanatkârın takip ettiği maksat ve gayeye göre hayat-ı hariciyeden bir şeyi kısmen taklid etmek sûretiyle hazz-ı bedîyi*" temin etmektir. Bu noktada "*hikmet-i bedâyi*", "*meslek-i hakikiyyûn*" ile "*meslek-i hayaliyyun*" olarak ikiye ayrılır (Şahabeddin Süleyman 1328-h: 549). Bu iki anlayış insanın birbirine zıt olan arzularına, temayüllerine cevap verir, her biri hayatın bir yönünü gösterir. Edebiyatın "*edebiyat-ı avam*" ve "*edebiyat-ı havâs*" olarak ikiye ayrılması doğru değildir (Şahabeddin Süleyman 1328-h: 549). Çünkü edebiyat ve sanat umumun malı değildir. Bilakis sanat ve edebiyat, "*fikren bülend, rûhan rakîk, hissen mümtaz olanların maşukası*"dır. Bu noktada "*edebiyat-ı avâs*", "*edebiyat-ı*

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009

avam" yoktur; ancak bir "*haric-ez edebiyat*" mevcuttur. Üstelik edebiyat "*kitle-i mütecanise değildir*" (Köprülü-zade Mehmed Fuad 1327-d: 29-31) her devirde birbirinden farklı farklı üç dört edebiyat vardır. Bu noktada "*aile mektupları, küçük gazeteler, ibtidai romanlar*" gibi bir toplumun ekseriyetini ilgilendiren basit bir edebiyat biraz olsun toplumu ifade eder. Lakin hakiki edebiyat hiç bir zaman "*basit düşünceli, adi zevkli bir kitle-i halkın ifade-i tahassusatı*" olamaz (Ali Canib 1329: 1016). Bu noktada "*halka doğru*" gitmek, "*halk için*" edebiyat yapmak demek değildir. Halka doğru edebiyat demek, edebiyatı "*halkın idrâki aşığı seviyeye*" indirmek değil, "*mevzûundan bünyesine kadar her şeyi halkın ruhunda yaşayan Türk ruhiyyet ve lisanından alarak*" yüksek bir edebiyat meydana çıkarmak demektir. Bununla beraber vatan fikrini telkin için şâirlerin kaleminden yalnız "*o kelimelere âit elfaz ve cümle*" akmamalı, yalnız o terennüm edilmemelidir (Şahabeddin Süleyman 1329-ı: 133).

Buraya kadar sanat, sanatkar ve edebiyat konusunda birbirlerini tamamlar nitelikte fikirler ileri süren Fecr-i Âti münekkidi mevcut dönemde konu Milli Edebiyat olunca ayrışır. Bu noktada onlar kaleme aldıkları yazılarıyla edebi polemikler başlatırlar. Misalen Köprülü-zâde Mehmed Fuad'ın "Edebiyat-ı Milliyle" başlığını taşıyan yazısı ise direkt olarak milli bir edebiyatı savunanlara yönelik olarak kaleme alınır. Yazara göre bir sosyal muhitte kozmopolit tipler görüldüğü için milletlerin psikolojisini "*tedkik ve tefrik*" oldukça güçtür (Köprülü-zade Mehmed Fuad 1327-e: 3). Köprülü-zâde Mehmed Fuad'ın bu yazısına bir diğer encümen münekkidi Ali Canip, yayımladığı bir yazıyla cevap verir. Bu noktada milli edebiyat taraftarları "*ırk*"ı değil "*kavmi*" dikkate alır. Kavm de "*lisanî bir cemaat*"ten başka bir şey değildir. Osmanlı'da "*tabî*" "*tarihî ırklar*" mevcut bulunmadığından halk daha çok sosyolojik olarak "*Osmanlı unsurları*" adı verilen "*mezhebî*" ve "*lisanî*" cemaatlerden ibarettir. Bu noktada "*lisanî cemaatlar*" kavim, "*mezhebî cemaatlere*" mezhebiyet denilirken, bunların hepsini "*hukukî bir devlet nüfuzu altında tutan bir de "Osmanlılık" vardır ki buna da "millet" ismi*" verilmektedir. Bu noktada "*Türk kavmi*" "*Türk ırkı demek*" değildir (Ali Canib 1327-a: 77-72). Ali Canip'in milli edebiyat ve milli dil konusunu işlediği bir diğer yazısında geçmişte kullanılan dilin "*artificial: calî*" bir şekil aldığını, hırpalandığını ve bu dilin mevcut dönemde milli edebiyat taraf-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

tarları tarafından düzeltilmek istendiğini ifade eder (Ali Canib 1327-b: 47-52). Yazar aynı konuyu işleyen üçüncü makalesinde mevcut dönemde milli edebiyat ibaresini ne kadar aydınlatsa da milli edebiyatın yine “şalvarlı edebiyatla” bir görüleceğini yakınır (Ali Canib 1327-c: 99-103). Ali Canip’in bu makalesine Köprülü-zâde Mehmed Fuad, “Edebiyatlar Arasında” başlıklı yazısıyla cevap verir. Yazara göre bir milletin fikri hayatında önemli bir yeri bulunan edebiyat hiçbir zaman yalnız kalmaz. Milletlerin siyasi münasebetleri ve ekonomik durumu iyileştikçe fikir değişimi de ilerler. Yazar bu noktada “*edebiyat-ı milliye*” taraftarlarının artık Türk edebiyatını “*tesirat-ı ecnebiyeden tesfiye için Hotonto edebiyatı*” derecesine indirmekten kaçınması gerektiğini ifade eder (Köprülü-zade Mehmed Fuad 1328: 54). Ali Canip ve Köprülü-zâde Mehmed Fuâd, menfi veya müspet Avrupa edebiyatının teşekkül eden yeni Türk edebiyatı üzerindeki tesirinin mühüm rol oynayacağını ortaya koyarken, bir diğer encümen münekkidi Ahmet Samim de “Rus Edebiyatına Da’ir” başlıklı yazısıyla Rus edebiyatının yeni kurulmakta olan Türk edebiyatı üzerindeki etkisinin önemli olacağını düşünür (Ahmed Samim 1324: 101).

Fecr-i Âtî münekkidleri milliyetten sonra dinin de edebiyat üzerindeki etkilerini aydınlatmaya çalışırlar. Edebiyat, “hiç şüphe yok ki uzun bir müddet dinin nüfuzu altında kalmış ve pek çok müddei merayı tekamülünü o nüfuzun taht-ı tes’iratin da tayin ve takib” etmiştir (Köprülü-zade Mehmed Fuad 1327-f: 149). Daha sonra şiir eski “*tabi’at-ı mezhebiyesini*” terk ederek, “*ihtisat-ı diniyeye tebliğ has bir nağmeyi diniyyet*” olmaktan kurtulur (Köprülü-zade Mehmed Fuad 1327-g: 171). Encümen münekkidinin üzerinde durduğu bir diğer husus ise bir edebiyat türü olarak Kadın Edebiyatı ve kadın edebiyat ilişkisidir. Şehabeddin Süleyman, “Kadın Edebiyatı”nu konu alan yazısında Osmanlı yayın hayatında pek çok kadın imzalarına tesadüf edildiğini bunun da “*ruhen hissen müteâli*” kadınların yazar olarak edebiyat âleminde varlığının inkar edilemez bir gerçek olduğunu belirtir (Şahabeddin Süleyman 1329-i: 199-200). İzzet Melih de kadın hakları konusunda tamamıyla ibtidai olan döneminde bile *Nigâr*, *Fatma Âliye*, *Halide Hanımlar* gibi yazarların yetişip takdir almasını “*edebiyatın rûh-ı nisviyete en çok yakışan meşgale-i fikriye olarak telakki edildiğinin*” ispatı olduğunu söyler (İzzet Melih 1328: 152).

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Encümen münekkitleri kaleme aldıkları yazılarda sadece edebiyatın ne olduğu sorusuna cevap aranmaz. Bununla birlikte onlar hem edebiyatı tasnife çalışır, hem de eksik gördükleri yerlerde edebiyatın diğer görünümelerini ve çeşitli yönlerini aydınlatarak, edebiyatı bütünüyle ortaya koymak isterler. Bu yönlerden biri edebiyatta asrîlik hususudur. Asrî edebiyattan maksat bir asırda mevcut bir edebiyat değildir. Asrîlik tabiri bir “*zihniyet meselesi*”dir. İşte bu noktada “*asrî*” tabiri “*yüz seneye mensup*” anlamında değil, “*modern*” anlamındadır. Mevcut dönem içerisinde edebiyatta görülen bir diğer durum ise maraziliktir (Ali Canib 1909: 115-116). Köprülü-zâde Mehmed Fuad da dönemi içerisinde edebiyatta görülen maraziliğe dikkati çekerek “Edebiyatda Marazi Tipler” başlığını taşıyan yazısında mariziliğin mevcut asra has bir alamet olduğunu fikrine katılmaz. Ona göre sanat mariz bir toplumun edebiyatı marazlı olacağını iddia edenler hakiki tesirlere haddinden fazla ehemmiyet atfeden “*hayal-perest adamlar*”dır (Köprülü-zade Mehmed Fuad 1326-a: 431).

4. Türk Edebiyatı

Fecr-i Âtî münekkitleri bir taraftan edebiyatın ne olduğu, neleri ihtiva ettiği hususunda bilgiler malumatlar aktarırken diğer taraftan iddialarını ve nazariyelerini ispat için yer yer Türk edebiyatında misaller gösterirler. Meselâ Köprülü-zâde Mehmed Fuad, “*Mechûl Abideler*” başlıklı tenkidinde Türk milletinin “*hissi milliyete bi-gâne*” ve “*varlıklarından bî-haber*” yaşadığına değinir. Bu noktada padişahlar bile Türk kelimesinin tanımına yönelik olarak “*etrâk-i bî idrâk*” tabirine karşı hiçbir “*hiss-i iğbirâr*” duymaz. Bu durum bir sanat dalı olan edebiyatta da kendini gösterir. İşte bunlardan dolayıdır ki “*yokluk içinde bir varlık arz eden*” Türk edebiyatı, “*Asya’nın çorak bî-hayat çölleri*” hatırlatırken, “*bu çölün derinliğine nüfûz ettiklerini zannedenler bile*” “*birer serâbtan başka bir şey arz*” eder. Halbuki bu “*uzun ve meçhûl çölde*” “*fikir ve san’at âbideleri*” vardır (Köprülü-zade Mehmed Fuad 1327-h: 601). Bir diğer encümen münekkidi Emin Neyyir de Köprülü-zâde Mehmed Fuad’ın bu düşüncelerine “Edebiyatımızın Düşkünlüğü” başlığını taşıyan yazısıyla iştirak ederse de o, edebiyatın düşkünlüğü yanında edebi eserlerde “*fikir zayıflığı*”nın da mevcut olduğuna değinir. (Emin Neyyir 1912: 548-550) Şehabeddin Süleyman da “*Mâye-i Haricî*” başlıklı yazısında Türk edebiyatında harici etkenlerin mevcut dö-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

nemde diğer devirlere göre daha yoğun hissedildiğini belirtir. Yazar bu noktada ediblerin Avrupalı *"taklîd-i temsîlî"*nin Türk edebiyatının *"zehrî, memâtı"* olduğu düşüncesine katılmaz; çünkü yazara göre *"haricî tesirât olmasaydı hiçbir edebiyat"* yaşayamaz (Şahabeddin Süleyman 1328-i: 42). Aynı yazar *"Bataklıkta"* başlığını taşıyan bir diğer tenkidî yazısında *"devr-i hazıra"* edebiyatını bataklıkta görür. Yazar mevcut dönemde ediblerin avuçlarındaki *"kirlere bir saffet-i meşruîyyet, bir nezâket-i hâdime verebilmek için bazı terkibler, kelimeler icad"* edilir. İşte *"edebiyat-i milliye, edebiyat-ı avamiye, tenvir-i efkâr, tekâmül-i tedrici"* gibi terkiplerin bunlar arasındadır (Şahabeddin Süleyman 1328-i: 222).

5. Tiyatro

Fecr-i Âtî münekkitleri gerek edebî türlere ait teoriler, gerekse bu teorilerin Türk edebiyatında görünümü üzerine yazılar kaleme almayı da ihmal etmezler. Bu yazılar tiyatro üzerinde yoğunlaşır. Fecr-i Âtî döneminde tiyatro artık *"en mühim bir uzvu edebiyat"*tır (Celal Sahir 1325-a: 86-88). Çünkü artık *"şîir mûsîkî, ilm"* *"her şey"* bu edebî türün *"daire-i ihâtasında"*dır. Ayrıca toplumun yükselmesi için insanlığın elinde üç araç vardır. Bunlardan *"birincisi okullar, yâni öğretim; ikincisi gazeteler, kitaplar, yâni basın; üçüncüsü betimleme ve gösterme, yâni tiyatro"*dur. Tiyatro *"yalnızca güzel bir şey değildir; aynı zamanda faydalı"*dır (Tahsin Nahid-Ruhsan Nevvare 2003:3). Lakin temâşa ve tiyatroculuk Türk edebiyatında *"pek ibtidâî bir şekilde"* ne ilerleyebilmiş, ne de geri gidebilmiştir (Şahabeddin Süleyman 1329-j: 452). Bunun en önemli nedeni sosyal hayatının kısır olmasıdır; çünkü tiyatro toplumda yaşamının bir *"netice-i zarûriyesi, bir netice-i tabîîyesi"*dir. Bu nedenle Osmanlı'da *"cemiyet ve salon hayatı bulunmadığı için sanat-ı temâşa da pek gerilerde"* kalmıştır. Bir milletin *"kuvve-i nâtıkası edebiyat ise, tim-sâl-i edebîn nâtika-i zî-hayatı"* tiyatrodur (Ali Canib 1324-a: 452).

Fecr-i Âtî Encümenî münekkitleri, tiyatroyla alakalı olarak, bu nazari bilgilerden ve Osmanlı'da tiyatronun görünümüne dair bu malumatlardan sonra tiyatronun çeşitli alanlarla olan ilişkisi üzerinde dururlar. Bu alanların en başında da siyaset gelir. Siyaset, hem *"hayat-ı umûmiyye"* hem de, *"hayât-ı husûsiyye"* tesîr meydana getirir. Mevcut döneme kadar siyasetin istilasına karşı ayakta duran tek şey tiyatrodur (Müfid Ratib 1325: 243-247). Siyasetin tiyatroda uzun müddet görülmeyişinin bir nedeni sansür, diğer nedeni

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ise toplumdur. Sansürün kaldırılması siyasi piyeslerin miktarıyla, halkın bunlara karşı verdiği önemi de artırır. Böylece siyaset “tiyatrodaki gittikçe mühim bir mevki tutacak” halk, “gittikçe mesâil-i siyasiyeyi merak ve tecessüse başlayacak” ve böylelikle artık “hayat-ı umumiyeye”yi yansıtan piyeslerin yerini muharrirlerin daha bir cesaretiyle “hayat-ı siyasiye”yi ortaya koyacakları piyesler alacaktır (Müfid Ratib 1326-a: 267-271). Encümen tenkidinde tiyatro siyaset ilişkisinden sonra tiyatrodaki ahlâk mevzuu üzerinde durulur. Tiyatrodaki da “tekâmülât-ı ahlâkiyeyi” aramak faydasızdır ve zaman kaybıdır; çünkü “ahlâk en geri zamanlardan” yaşanan ana kadar hep birdir ve insanlık tarihi farklı bir “tekâmülât-ı ahlâk” göstermez (Müfid Ratib 1325-a: 802). Eski Yunan’da bile tiyatro ile ahlâk arasında bir bağ mevcut değildir. Romalılar’da ise tiyatronun “efkâr ü hayât-ı umumiyede bir hüsn-ü nasibi” yoktur, tiyatro “adi, kaba bir eğlence”dir (Müfid Ratib 1325-b: 1032-1036). Hristiyanlık için durum, bu düşüncelerin tam aksi yöndedir (Müfid Ratib 1325-c: 1264-1270).

6. Şiir

Fecr-i Âtî münekkitleri diğer edebî türlerde olduğu gibi, şiir üzerine de oldukça düşünmüş, gerek telif, gerekse tercüme yoluyla kaleme aldıkları yazılarında şiiri nasıl algıladıklarını izah etmeye çalışmışlardır. Bu noktada şiir hassasiyâtın “bir teheyycü-i mahsûsıyla muhayyilenin hararetinden ibarettir ki bu kabiliyette doğan kimseleri nîm-i idrâkı, nîm-i gayrı idrâkı, bir dalâlet-i his, bir “niâs” dahilinde” vazeder (Şahabeddin Süleyman 1329-k: 904). Henhangi biri başkalarına “tahassüsâtını, tesîratını nakledebilmelidir ki” başkaları da ona şair diyebilsin. Yoksa “kendisinde kaldıkça şiir nâ-tamam” olur. Eğer bir şairin maruz kaldığı “teessürât ve teheyycûcât” şiddetli olmazsa, şair “hâricen izhâr ve ifade etmek” mecburiyetinde kendini hissetmez. Bununla birlikte “ilhâmî şâirler”in kelimeleri çok “elastikî”dir; çünkü herkes bu kelimelere “kâinat-ı manevîyesinden, ruhundan münteşir-i âmal” ve ihtiyâcatına göre bir anlam verebilir (Şahabeddin Süleyman 1329-l: 131). Türk edebiyatında ilhamî şairlerin fazla görülmesinin sebebi Türklerin her şeyde olduğu gibi şiirde de “müşkilât ve mezâhimden firar eder gibi düşünmek, tedkik etmek, perî-i hüsnü taharri eylemek külfetinden uzak yaşar bir kavim” olmasından kaynaklanır. Hâl bu şekilde gelişince de “icâd ve ibdâ” adıyla bilinen bir konuya, hisse, fikre bir şey ilave edilmez. Şiir ile

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009

din arasında da güçlü bir bağ mevcuttur; çünkü “*mukaddesat-ı diniyye şiirin sînesinden bir dakika*” ayrılmamış ve ondan uzaklaşmamıştır. Şiir bu noktada “*mabed, cennet, hâlik*” gibi dini terminolojiyi de kullanmış ve bu terminoloji şiir ve edebiyatın yanından ayrılmamıştır. Şiir aynı zamanda his ve hayâldir. Şiir için “*mefkûre pek bârid, pek soğuk ve kanlı*”dır (Şahabeddin Süleyman 1329-m: 131). Şair, daima bir şey bulmak ister; “*mütessir olmak kadar bîgâne olduğu*” hiç bir şey yoktur. Bir şair ise “*ne derece mütehassis, ne derece mütehayyil, hulâsa ne derece hasta-i kalb*” ise o kadar büyüktür (Ali Canib 1326: 278-279).

7. Tenkidin Tenkidi

Fecr-i Âti münekkitlerinin üzerinde durdukları bir diğer edebî tür ise tenkittir. Bu noktada encümen münekkitlerinin edebî tenkidi bizzat tenkidî yazılarının konusu yaptığı rahatlıkla söylenebilir. Bu konuyla ilgili olarak Şehabettin Süleyman’ın *Mesele-i Tenkîd* başlıklı makalesi gerek tenkidin teorisi, gerekse Türk edebiyatındaki durumu ile önemli malumatlar aktarır. Yazara göre “*tenkit*” kelimesi son dönemlerde edebiyata girmiş ve “*idhâlât-ı ecnebîyeden*”dir. Mevcut dönemde “*eşkâl-i edebiyeden*” tenkidin “*esas ve menbai istihzâ, faraz ve kin*”dir. Tenkitin bu görünümünden kurtulması gereklidir. Yazara göre mevcut dönemde üç tenkit yöntemi görülür. Bunlardan ilki “*usûl-i mutlâkiyyet*”tir. İkinci tenkit metodu ise “*usûl-i tarihî*”dir. Tenkitte üçüncü yöntem ise “*tahassüsât ve teessürât*” yöntemidir (Şahabeddin Süleyman 1329-n: 66).

8. Münekkit

Tenkidi “*yahut intikâd*”ı “*mesâil-i sanattan*” biri olarak kabul eden Fecr-i Âti münekkitlerinden Şehabeddin Süleyman, münekkidi sanat bağlamında ele alır. Yazara göre hakiki münekkit eserin “*muhtevî olduğu hüsn-i bedîiyi, heyecan-ı bedîiyi*” anlatmaya, anlamaya mecburdur. Münekkit sanat eserinde birliği aramalıdır. Lakin bu birlik “*vahdet-i harici, vahdet-i mantîki*”de değildir. Bu birlik konuda değil, konuyu “*ibda eden heyecanın, hüsn-i bedîinin vesait-i hariciye ili imtizacında*”dır. Münekkidin göreceği bir diğer şey “*eserin hakiki olup olmaması*”dır (Şahabeddin Süleyman 1329-o: 127-129). Bir diğer encümen münekkidi Celâl Sâhir ise *Efkâr-ı Münekkiddîn ve Efkâr-ı Umûmiye* başlıklı yazısında tiyatro-piyes karşısında iki türlü “*ceryân-ı efkâr*” olduğunu belirtir. Bunlardan biri münek-

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009

kit, bir diğeri izleyicidir. Münekkit bir tiyatroda veya sanat eserinde “şerâit ve erkânıyla” sanat, halk ise fikri seviyesine ve ruh durumuna göre heyecân, ders, eğlence arar. (Celal Sahir 1325-b: 134).

9. Edebiyat Tarihi

Fecr-i Âtî Encümenî münekkitleri edebiyat tarihini bir edebî tür olarak kabul edip, bir edebî tür olarak edebiyat tarihi üzerinde de dururlar. Şehabeddin Süleyman’ın *Tarih-i Edebiyat* başlıklı yazısı gerek edebiyat tarihi teorisi, gerekse Türk edebiyatında edebiyat tarihi konularında önemli bilgiler sunar. Şehabettin Süleyman’a göre bir edebiyat tarihinde de “*edebiyatta esas olan nedir, tarihi tedkikat onun üzerinde nasıl yaşar, edebiyat ile cemiyet ve tabiat arasındaki münasebet ne derecedir. Tenkid denilen şeyin ne gibi şerâit-i hariciyyeye dahiliyye mavcuttur., tabiat, san’at nedir?*” gibi soruların karşılığı bulunmalıdır (Şahabeddin Süleyman 1329-ö: 115). Şehabeddin Süleyman bu yazıda nazariyatını ortaya koyduğu edebiyat tarihini daha sonra tecrübe ederek, *Târîh-i Edebiyat-ı Osmâniyye* adlı bir edebiyat tarihi kaleme alır. Bu eseri de Ali Canip, “*Târîh-i Edebiyat-ı Osmâniyye*” başlığını taşıyan yazısında tenkit eder. Ali Canip’e göre *Târîh-i Edebiyat-ı Osmâniyye* “*Muallim Naci’nin Esâmisi, Osmanlı Şairleri, Ekrem Bey’in Kudemâdan Birkaç Şair gibi bazı ufak tefek eserlerle*” birlikte Abdülhâlim Memduh’un *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniyye*’si ve Edmondo Fazzy ile birlikte yazdığı “*Anthologie del’amour Turc*” eserleri “*istisnâ edilecek olursa*” Türk edebiyatında “*misli yazılmamış*” bir eserdir (Ali Canib 1326-a: 91).

H. Edebiyat Tarihi

Fecr-i Âtî Encümenî arasında edebiyat tarihi kaleme alan ediplere de rastlanır. Bunlar Şehabeddin Süleyman ve Köprülüzâde Mehmed Fuad’dır. İki muharrir tarafından hazırlanan edebiyat tarihi niteliğindeki eserler daha çok öğrencilere edebiyat tarihini öğretecek düzeyde kaleme alınmış birer ders kitabıdır. Fecr-i Âtî Encümeni dağılmadan önce, encümenin yaşadığı dönemde yayımlanan tek edebiyat tarihi Şehabettin Süleyman’ın *Târîh-i Edebiyyât-ı Osmaniyye* (1328) adlı eseridir. Encümen dağıldıktan sonra bir diğerk encümen âzâsı Köprülü-zâde Mehmed Fuad’ın *Türk Tarihi-i Edebiyat Dersleri* (1329) ve *Türk Tarih-i Edebiyat Derslerinden* (1330) adlı iki edebiyat tarihi taşbaskısı olarak çok az

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

basılmıştır. Lâkin basıldığı bilinen bu eserler günümüze ulaşamamıştır. Bununla birlikte Şehabeddin Süleyman ve Köprülü-zâde Mehmed Fuad, Fecr-i Âtî'nin dağılmasından epeyce vakit sonra edebiyat tarihi üzerinde tecrübelerini birleştirerek müstereken *Yeni Osmanlı Târih-i Edebiyâtı* (1914) adlı eseri kaleme alırlar. Şehabeddin Süleyman ve Köprülü-zâde Mehmed Fuad'ın birlikte kaleme aldığı *Mâlûmât-ı Edebiyye* adlı eser ise 1912 yılında yayımlanır. Yayın tarihi olarak encümenin dağılışını takip eder. Bu eserde özellikle encümen ve “*nesl-i hâzıra*” arasında polemiklere konu olan sanat ve ahlak konularında önemli bahisler mevcuttur. Lakin gerek bu zikredilen eser ve gerekse Şehabeddin Süleyman'ın tek başına kaleme aldığı *San'at-ı Tahrir ve Edebiyat* (1329) adlı çalışması bir edebiyat tarihi olmaktan ziyâde sanat ve edebiyat teorisini üzerinde duran bir eserdir.

1. Târih-i Edebiyyât-ı Osmaniyye

Şehabeddin Süleyman'ın *Târih-i Edebiyyât-ı Osmaniyye* adlı eseri Fecr-i Âtî Encümeni'nin yaşadığı dönemde bir encümen azâsının yayımladığı tek edebiyat tarihidir. Şehabeddin Süleyman kaleme aldığı bu eserin girişinde Türk edebiyatı tarihçisinin önemsemesi gereken noktaları üzerinde durur. Bunlar “San'atın Teşekkülü”, “Osmanlı Lisânı” ve “Edvâr-ı Edebiyye”, “Tasavvuf-Mysticisme”dir.

Şehabeddin Süleyman bu dört başlıktan sonra edebiyat tarihinin bölümlerine geçer. Birinci Devir başlığında ilk önce “Şi'ir ve Şâir Aksamı” konusu yer alır. Yazar bu bölümde şiirin menşei hakkındaki bilgi verir. Daha sonra dîvanların tertibi, nazım şekilleri, vezin ve kafiye üzerinde de durulur. Şehabeddin Süleyman edebiyat tarihinde, bu bölümden sonra şairlere geçer. *Âşık Paşa*'dan Tanzimat'a kadar olan bu devir içinde yazar, şu isimleri işlemeye çalışır: Âşık Paşa, Niyazi, Süleyman Çelebi, Sultan Murad-ı Sâni, Şeyhî Çelebi, Ahmed Paşa, Fatih Sultan Mehmed, Sinan Paşa, Necatî, Mihrî, Zâtî, Sultan Bayezid-i Sâni, Cem ve refîki: Sa'dî, Sultan Selim, Halimî Çelebi, Güvâhî, Bezmî, Sultan Süleyman Kanûnî, Fuzûlî, Bâkî, Latîfî Efendi, Rûh-i Bağdâdî, Hâkânî, Nef'î, Sabrî-i Şâkir, Koçî Bey, Şeyhülislâm Yahyâ Efendi, Cevrî, Nâilî-i Kadîm, Nâbî, Sâbî, Naîmâ, Nedîm, Seyyid Vehbi, Ahmed Neylî, Râgıb Paşa, Haşmet, Fitnat, Şeyh Gâlib, Kâni, Mehmed Es-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

râr Dede, Koca Sekbânbaşı, Sünbülzâde Vehbî, Sürûrî, Enderunî Vâsıf, Mütercim Âsım.

Şehabeddin Süleyman Birinci Devir şiirinin “*dini ve mutasavvıf veya âşıkâne, rindâne*”, İkinci Devre şiirinin ise “*içtimâî ve fâ’idevî*” olduğunu ifade ederek, sanatta fayda ve ahlak nazariyelerinin doğrudan doğruya Osmanlı edip ve şairinin “*mahsûl-i fikrî, mevlûd-i hissiyâtı*” olmadığını, bunun Batı’nın nüfûz ve tesiriyle ortaya çıktığını söyler. Bu ikinci başlık altında incelenen edipler ise şunlardır: Âkif Paşa, Reşîd Paşa, Fuad Paşa, Edhem Pertev Paşa, Şinâsi, Ziyâ Paşa, Sa’dullah Paşa, Kemâl Bey, Abdülhak Hamid Bey, Ekrem, Muallim Nâcî, Nâbî-zâde Nâzım, İsmâil Safa.

Şehabeddin Süleyman edebiyat tarihinde son devir olarak Edebiyât-ı Cedîde’yi inceler. Yazar ilk önce Edebiyât-ı Cedîde’yi ortaya çıkaran sebepler üzerinde durur. Bu bölümde incelenen edipler ise şunlardır: Hâlid Ziyâ, Tevfik Fikret, Cenâb Şahabettin, Mehmed Rauf, Faik Âlî, Hüseyin Câhid, Süleyman Nesib, Süleyman Nazîf, Hüseyin Suâd, Hüseyin Sîret, Celâl Sâhir. (Şahabeddin Süleyman 1320-o)

2. Yeni Osmanlı Târih-i Edebiyâtı:

Fecr-i Âti yazarlarından Köprülü-zâde Mehmed Fuad ve Şehabettin Süleyman’ın Fecr-i Âti dağıldıktan sonra hazırladığı *Yeni Osmanlı Târih-i Edebiyâtı* (1914) eseri, her ne kadar yayımlanış tarihi açısından encümen edebiyatı dışında kalsa da, yine de muharrirlerin ikisinin de encümen âzası olması ve Köprülü-zâde Mehmed Fuad’ın *Türk Tarihi-i Edebiyat Dersleri* (1329) ve *Türk Tarihi-i Edebiyat Derslerinden* (1330) adlı edebiyat tarihlerinin periyodiklerde adlarının zikredilmesine rağmen bulunamaması, bu yazarların müştereken yazdığı bir eserden onların edebiyat tarihçiliği hakkında önemli ipuçları elde etmek mümkündür.

Köprülü-zâde Mehmed Fuad ve Şehabeddin Süleyman müştereken kaleme aldıkları *Yeni Osmanlı Târih-i Edebiyâtı* adlı edebiyat tarihini devirler üzerine kurarlar. Bu edebiyat tarihinde Türk edebiyatının birinci ana devresinde Âşık Paşa’dan Âkif Paşa-Şinâsi’ye kadar olan edipler işlenir. Bu ana devre ise beş bölümde incelenir. Türk edebiyatındaki ilk devrenin tasnifi ve bu tasnifin isimlendirilmesinden sonra ikinci devre olan “*Âkif Paşa ile başlayan, mâyesini Garp’tan ahz eden, hâlâ devam eden devr-i edebî-i tarihi*” dev-

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009

resi dört alt bölüme ayrılır. Osmanlı edebiyatı tarihinin tasnifinden başka bu edebiyat tarihinde “*Türk Edebiyât-ı Kadîmesi*” adı verilen bir bölüm de vardır. Bu bölümde Osmanlı edebiyatından önceki Türk edebiyatı başlıca iki devreye ayrılır.

Şehabeddin Süleyman ve Köprülü-zâde Mehmed Fuad bu edebî devirleri tayin ve tasnif ederken, eserlerinde “Bir Devr-i Edebî'nin Hududu Nasıl Tayîn Edilir?” başlığı altında bu konuya açıklık getirirler. Onlar daha çok toplumun iktisadi, siyâsî ve içtîmai değişiminin eserlere yansımalarıyla ortaya çıkan yenilikleri ön plana alarak edebiyatın devirlerini zaman, muhît ve bir önceki dönemden yeni döneme taşınanlar olmak üzere üç etkene dayandırır. Bu tasniflerin dışında edebiyat nazariyatı, edebî eseri ve yazarı etkileyen muhit hakkında malumatların verildiği “Mukaddime” başlığıyla bir bölüm de görülür. Yine bu bölümle birlikte “Medhal” başlıklı bir diğer bölümde ise Türklerin kurduğu medeniyetlerden söz edilir.

I. Polemikler

1. Sanat ve Taklit-Fotoğraf Realizmi

Fecr-i Âtî Encümenî ile “*devr-i hâzıra*” edipleri arasında ortaya çıkan polemiklerden en önemlisi sanat ve taklit, fotoğraf realizmi konusundadır. Bu polemiği ilk başlatan *Resimli Kitab* mecmuasının başyazarı Râif Necdet'tir. O, bu mecmuadaki ilk yazısında II. Meşrutiyetin ilânıyla birlikte genç ediblerden daha iyi eserlerin beklediğini ifade ederek mevcut dönemdeki gençlerin, şiirlerinde “*sade aşk sade kadın terennüm*” ettiklerini belirterek bundan dolayı edebiyatın sönük kalmasını eleştirir (Raif Necdet 1922: 14). Raif Necdet'in bu yazısına Köprülü-zâde Mehmed Fuad “Sanat ve Taklid” başlığını taşıyan makalesiyle cevap verir. Yazar bu makalesinde yeni “*bir nesl-i cedîd-i edibin*” mevcûdiyetinin tamamıyla görülmeye başlandığını ifade ederek bu “*nesl-i cedîd*” ediblerine istinad edilen “*onların eserlerinde sadece kadını ve aşkı terennüm ettikleri*” suçlamasının yersiz bulur. Köprülü-zâde Mehmed Fuad daha sonra sanat ve ahlâka dair ortaya çıkan bir tartışma esnasında “*nesl-i cedîd*” edibleri karşısında olan “*mütfekkirin-i ahire*”den “*iki zât*”ın, edebiyatı; “*hayat-ı beşeriye'nin fotoğrafı almak*” şeklinde tanımladıklarını hatırlatır (Köprülü-zâde, Mehmed Fuad 1325: 136-139). Köprülü-zâde Mehmed Fuad'ın bu yazısına

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Râif Necdet yeni bir makaleyle cevap verir. Râif Necdet göre içtimâî hayatın fotoğrafını almak isteyen bir romancı eserinde bazı hafif değişiklikler yapılarak; "*fenâ ve mülevves dimağların*" fotoğrafisini alırken "*hiss-i insaniyyeti maglûb ve rencide, levisi, zumlu*" tasvîb ve teşvik etmemeli, bilakis fenalıklardan, ahlâksızlıklardan, adeletsizliklerden, insaniyeti küçülten bayağılıklardan okuyucuları iğrendirmeli, tiksindirmelidir (Raif Necdet 1922: 67). Râif Necdet'in bu cevabî yazısına Köprülü-zâde Mehmed Fuad başka bir yazıyla tekrar cevap vererek sanat felsefesinin, edebiyatın, "*fotoğraf almaktan yani bir taklîd-i tamdan*" ibaret olduğu fikrini reddettiğini belirtir (Köprülü-zâde, Mehmed Fuâd 1325-a: 228). Köprülü-zâde Mehmed Fuad, Raif Necdet'e son olarak verdiği cevabî yazısında ise tartışmaların artık sanat ve taklit mevzuundan çıkarak başka konulara kaydığını ifade eder (Köprülü-zâde, Mehmed Fuâd 1326-b: 295-300). Resimli Kitab'da Raif Necdet'in kaleme aldığı "Musahabe-i Edebiyeleri"ne cevap veren bir diğer Fecr-i Âtî muharriri Yakup Kadri'dir. O, bu konudaki ilk cevabî yazısında Raif Necdet gibi "*edebiyat, hayât-ı içtimâîyenin fotoğrafını almaktır*" iddialarında bulunanların edebiyatı bir takım "*kuyûd ve kavanîn boyunduruğu altında ezerek kendi istedikleri sahalara*" sürüklemek isteyenler olduğunu belirtir (Yakup Kadri 1325: 358). Yakup Kadri'nin bu yazısına Mehmed Rauf, "Sanat ve Ahlâk" başlığını taşıyan yazısıyla cevap verir. Mehmet Rauf, Raif Necdet'in Yakup Kadri'nin iddia ettiği gibi edebiyatı "*güzel yazı yazmak*" suretinde tarif etmez. O, gençlere "*az buçuk ciddi eserler yazalım*" tavsiyesinde bulunarak şair ve yazarlara "*san'at ve edebiyâtı tehdit etmeyiniz. Bütün bir milletin yalnız aşk ve kadın vâdisinde seyrana müstâid olması kabûl edilemez*" demek ister (Mehmed Rauf 1325: 392). Yakup Kadri, Mehmed Rauf'un bu yazısına verdiği cevapta sanatın olduğu kadar sanatkârın da "*hürriyet-i kâmileye*" muhtaç olduğunu dile getirir. Bu nedenle "*bir şair: Sen şunu teganni edeceksin demek; bir romancıya: Sen falan filen muhitleri, falan falan insanları tasvir et! Emrinde bulunmak*"tır (Yakup Kadri 1325-a: 371). Sanat ve taklit üzerine yapılan polemiklere katılan bir diğer Fecr-i Âtî yazarı ise Şehabeddin Süleyman'dır. Yazar "Mes'ele-i Taklid" başlığını taşıyan yazısında, taklidin dönemi içinde farklı algılandığını belirtir. Yazara göre evvelkileri veya "*zamanın modası*"nı, doğrudan doğruya "*taklîd*" edilerek söylenenler, "*bir gramofon gibi îâdeden*" başka bir şey yapmamaktadır (Şahabeddin Süleyman 1328-j: 50). Aynı muharrir bir di-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ğer yazısında ise sanat ve taklit hususunda “*hakikat*” kelimesini tartışarak, bu kelimenin mevcut anlamının Türk edebiyatında yeterince bilinmediğini, bu kelime üzerinde yeterince düşünülmendiğini ifade eder (Şahabeddin Süleyman 1329-p: 44).

2. Sanat ve Ahlâk

Fecr-i Âtî Encümenî ile dönemin “*nesl-i hazıra*” edipleri arasında yaşanan bir diğer polemik sanat ve ahlâk mevzundadır. Gerçi bu polemik sanat ve taklit polemiğinin bir uzantısı görünümündedir. Sanat ve Ahlak üzerindeki bu polemik özellikle de Mehmed Rauf ve Yakup Kadri arasında daha ateşli geçer. Yakup Kadri, sanat ve ahlâk ilişkisine dair yazdığı makalede Resimli Kitab'da *Veda* adlı küçük bir piyes haricinde yazdığı şeylerin hiçbirinde “*aşık rölü*” olmadığını ifade eder. Yakup Kadri makalesinde Mehmed Rauf'un yazısında dayandığı temel kavramın “*vicdan*” olduğunu belirtir. Yakup Kadri'ye göre vicdan insanda “*ne dimağ, ne kalb ve ne mide gibi uzuvdur; ne de düşünmek, hissetmek, tekellüm etmek gibi bir hassa-i beşer*”dir. Vicdan bütün beşeriyette ve herkeste bir değildir. Bu nedenle fertten ferde kavimden kavime göre da-ima değişen “*mütegayyir, mütevellin*” bir şeydir (Yakup Kadri 1325-a: 35-38). Mehmed Rauf, Yakup Kadri'nin bu makalesine verdiği cevabî yazısında “*Hamidler'in, Halid Ziyâlar'ın, Fikretler'in vahdet güzîn-i sükût*” olmasını “*bir intihât-ı elîm*” olduğunu ifade eder. Daha sonra “*vicdan*” meselesine döner. Mehmed Rauf, vicdanın bir “*lâyetegayyir*” olduğunu “*beyaz siyah iyi fena vicdanlar*”ın olmayacağını ifade eder (Mehmed Rauf 1325-a: 8). Mehmed Rauf'un bu cevabî yazısına Yakup Kadri bir başka makaleyle cevap verir. Yazar bu makalede “*san'atı edebiyeye bir gâye*” aramanın doğru olup olmayacağını mevzubahis edildiği bir tartışmada meselenin yanlışlıkla “*vicdana*” nasıl kaydığını ortaya koyar. Yakup Kadri'ye göre tartışmanın asıl mevzuu “*gaye-i san'atın ahlâk ve felsefe*” olup olmadığıdır (Yakup Kadri 1325-c: 35-38).

Sanat ve Ahlâk polemiğine bir diğer Fecr-i Âtî münekkidi Köprülü-zâde Mehmed Fuad da “Edebiyat ve Ahlâk” başlığını taşıyan dört yazısıyla katılır. Bu başlığı taşıyan ilk yazıda yazar “*ahlak ve tabâyin*” edebiyat üzerinde önemli bir etkisinin olduğunu ifade eder. Bu noktada şairler ve romancıların muhayyel kahramanları da “*halkın hassas hayal-perver gençlerine birer model vazifesi*” görür (Köprülü-zâde, Mehmed Fuâd 1327-ı: 291). Yazar aynı baş-

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009

lığı taşıyan ikinci yazısında milletlerin ilk “*merâhil-i tekâmmüllerinde*” meydana gelen edebî eserleri içerisinde doğduğu toplumun “*evsâf ve hasâisini, hususiyât-ı mümtâzesini*” “*ahlâkiyetini*” “*oldukça hakiki bir surette iraiyeye muktedir*” olduğunu belirtir. Bu dönem edebî eserlerinde halkın zevkini okşayabilmek için iki esasi his mevcuttur: “*Hissiyât-ı diniyye ve vatanperverâne*” (Köprülü-zâde, Mehmed Fuâd 1327-i: 339). Köprülü-zâde Mehmed Fuad aynı başlığı taşıyan üçüncü yazısında Kanunî Sultan Süleyman döneminde başta Bâki olmak üzere Nevî gibi birçok şairin “*caize almak için her padişahı kasideler, gazânnâmeler, baharîyeler, şitaiyelerle tesîden*” geri durmadığını ifade eder. Yazara göre saray şairleri bunlarla meşgulken, “*mazhar-ı iltifat*” olmayanlar ise halkın “*müştekî ve müheyyâ-yı feverân hâlî-i rûhiyesine tercüman*” olur. İşte bu şairlerden biri Bağdatlı Ruhî’dir. Bu devrin “*tevekkül ve lâkaydî hislere tamâmen bîgâne*” kalan bir diğer şair ise Nef’î’dir (Köprülü-zâde, Mehmed Fuâd 1327-j: 361). Yazar aynı başlığı taşıyan dördüncü yazısında Osmanlı edebiyatının Nef’î’den sonra “*devirlerin hayat ve hissiyâtına bîgâne, münzevî*” yaşadığını ifade eder. Yahya, Cevrî, Nâilî, Nâbi gibi büyük şairler, eserlerinde kendi düşüncelerini kendi “*yeis ve hüsrânlarını terennüm*” ederken, munsubu bulunduğu “*he’yet-i içtimâiyenin hasâil-i müşterekesine*” tercümân olmak istemez. Bu dönem eserleri içerisinde sadece Koçî Bey Risalesi zamanın “*ahvâl ve seyâhatını ve bâzı telâkkiyât-ı ahlâkiyesini*” göstermek itibarıyla dikkat çekicidir. Bu devrede yazar daha sonra Osmanlı edebiyatının en “*şûh ve lakâyde, en sefâhetperest*” şairlerinden olan Nedîm’in büyük bir devrin müterennemi olduğunu ifade eder (Köprülü-zâde, Mehmed Fuâd 1327-k: 385).

Sanat ve ahlâk polemğinde Çıkamaz Sokak adlı tiyatro eseriyle oldukça mühim taaruzlara maruz kalan Şehabeddin Süleyman da “Sanat ve Ahlâk” başlığını taşıyan iki yazısıyla katılır. Yazara göre sanatı “*bî-ahlâk*” olarak düşünenler sadece onda mevzûu dikkate alır. Oysaki sanat eserlerinde “*haiz-i ehemmiyet*” olan mevzûu değil “*hamil olduğu hüsn-i bedîi*”dir (Şahabeddin Süleyman 1329-r: 78-80). Yazar aynı başlığı taşıyan ikinci yazısında ise diğer bir kesimin sanatı “*bî-ahlâki*” değil ahlâkî olarak kabul ettiğini ifade eder. Yazara göre her ne kadar sanat “*ne ahlâk, ne de bî-ahlâkî ile iş-tigal*” etmese de “*harekat-ı beşer itiyadat ve ahlâkiyat-ı beşer üzerine tesîrden hâli*” kalmaz (Şahabeddin Süleyman 1329-s: 98-99).

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

3. Bugünkü-ler-Dünkü-ler, Eskiler-Yeniler

Fecr-i Âtî Encümenî ile dönemin “*nesl-i hâzıra*” edipleri arasında bir bakışa tartışma ise bugünkü-ler-dünkü-ler, eskiler-yeniler mevzuunda ortaya çıkar. Bu noktada dünkü-ler-bugünkü-ler, eskiler yeniler polemiğini ilk tetikleyen bir Fecr-i Âtî azası Ahmet Haşim’in “Rûh-ı Bî-kayd Fırsatıyla” başlıklı yazısıdır. Ahmet Haşim bu yazısında “*dünkü-ler*” dediği Edebiyat-ı Cedide şair ve yazarlarının mevcut dönemde susuşunu ömrünü tamamlamasına bağlar. Bu noktada o, mevcut dönemde yeni bir edebî neslin yetişebilmesi, edebiyatını tesis etmesi için Edebiyat-ı Cedide’ nin susmasının zorunlu olduğu kanısındadır (Ahmet Haşim 1326: 291-299). Ahmet Hâşim gibi Köprülü-zâde Mehmed Fuad; “*onlar dün asuman-ı san’atta doğan birer yıldızdılar; uful ettiler, ve yalnız hatıraları kaldı*” ifadeleriyle Edebiyat-ı Cedide döneminin kapandığını iddia ederken (Köprülü-zâde, Mehmed Fuâd 1327-c: 86-87) Tahsin Nâhid de “*bu adamlar hakikaten edebiyatın geçen bahar çiçekleriydi*” ifadesiyle Köprülü-zâde Mehmed Fuad ve Ahmet Haşim’in fikrine iştirak eder (Tahsin Nahid 1327: 86-87). Bir diğer encümen yazarı Yakup Kadri ise “*Tevfik Fikret Bey az hassas, fakat çok lisan-şinas bir nazımdı, şimdi avam-firib İhtilâl şairi oldu*” ifadeleriyle Edebiyat-ı Cedide şairlerinin artık değiştiğini ifade eder (Yakup Kadri 1327: 88). Encüme ediplerinin dünkü-ler-Edebiyât-ı Cedîde’yi hedef alan bu ifadelerinin akâbinde encümen hem Edebiyat-ı Cedide hamileri, hem de Edebiyât-ı Cedîde şair ve yazarları tarafından tenkit edilir. Bu noktada Edebiyât-ı Cedîde taraftarlarından Belîğ Vâcid, âdetâ dönemin ediplerini, Fecr-i Âtî’ye karşı Edebiyat-ı Cedide taraftarlığına çağırır. Belîğ Vâcid, Edebiyât-ı Cedîde şair ve yazarlarının edebî yönden öldüğünü de reddeder (Belîğ Vâcid 1327: 14). Raif Necdet ise Edebiyât-ı Cedide edebiyatının ölmediğini, bu edebiyatın Fecr-i Âtî Encümenî’nin eserlerinde yaşadığını iddia eder (Raif Necdet 1326: 455-459). Dünkü-ler-bugünkü-ler, eskiler-yeniler polemiğinin yapıldığı dönemde ilk önce Servet-i Fünûn ve daha sonra Fecr-i Âtî şairi olan Celâl Sâhir, “Bugünkü-ler-Dünkü-ler” başlığını taşıyan yazısında yenilerin “*devr-i hâzıra*” ve “*nesl-i hâzıra*”dan gelen hücumları kendi yetenekleriyle karşılayacak ve başarı elde edeceklerine inandığını belirtir. Bu galibiyet de gençlerin geleceğini “*umûma tasdîk*” ettirecektir (Celal Sahir 1326-a: 30).

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Yeniler-eskiler tartışması üzerin Köprülü-zâde Mehmed Fuad ise kaleme aldığı makalesinde Edebiyat-ı Cedide'nin Osmanlı edebiyatında bir merhale olduğunu lakin artık yeni bir edebi neslin ortaya çıktığının artık kabul edilmesi gerektiğini belirtir (Köprülü-zâde, Mehmed Fuâd 1325-c: 323). Yazar aynı başlığı taşıyan ikinci makalesinde yeniler-eskiler polemiğinde kendi düşüncelerini eleştiren *Tanîn* münekkidi Mehmed Nafiz Bey'e cevap verir. Mehmed Nafiz, Mehmed Rauf'un Tanin'deki müstear adıdır. Köprülü-zâde Mehmed Fuad, *Rubâb-ı Şikeste* için kendisinin "*Türkçe'nin en nefis ve en kusursuz bir mecmuayı şiir ve sanatı*" olduğunu söylediğini ve bunu söyleyen birinin de Tefvik Fikret'i tahkir etmediğini düşünür (Köprülü-zâde, Mehmed Fuâd 1326-d: 399). Köprülü-zâde Mehmed Fuad, eskiler-yeniler, bugünküler-dünküler polemiği esnasında Mehmed Nafiz'e verdiği ikinci cevabî makalesinde Mehmed Nafiz'in yeniler-eskiler meselesinde tarafsız olmadığı üzerinde durur (Köprülü-zâde, Mehmed Fuâd 1326-c: 27).

Bir başka Fecr-i Âtî muharriri Ali Cânîp, "*eskiler-yeniler*" "*dünküler-bugünküler*" polemiğine "Edebî İnkılaplar" başlığını taşıyan yazısıyla katılır. Ali Cânîb'e göre hayatta "*eskilik, yenilik*" "*an'ane, terakkî*" iki "*zıt ruh*"tur. Bunlardan önceki mutlaka harap olmaya, ölmeye "*mahkûm, hattâ müstehak*"tır. Yine aynı polemik üzerinde aynı yazar "Düne Nazaran Bugün" (Ali Canib 1327-e: 161-165) başlıklı yazısında "*bugünkülerin*" "*dünkülerden*" daha sanatkâr olduğunu ifade eder (Ali Canib 1327-d: 9-11). Ali Cânîp "*dünküler-bugünküler, eskiler-yeniler*" polemiği hususunda "Gençler Ne Diyor" başlığını taşıyan makalesinde dünkülerin-eskilerin yenilere-bugünkülere hücumunu "*aczdır; meskenettir, boşluktur, kofluktur çünkü onlar her şeyden evvel düşmen-i teceddüddür*" ifadeleriyle değerlendirir (Ali Canib 1327-f: 129-131). Ali Cânîp "Bugünkü Gençlerimiz" başlıklı yazısında ise bugünküler-yeniler diye takdim edilen dönemin genç ediblerini tanıtır. Yazara göre dönemin edebiyatı içerisinde muhiti iknâ eden "*İzmir gençleri*"dir. Bu gençlerin başında Şehabeddin Süleyman, Yakup Kadri ve Baha Tefvik vardır. Ali Cânîp İzmirli genç edibleri ortaya koyduktan sonra İstanbul'daki genç ediblerin içerisinde Emin Bülend, Ahmet Haşim, Köprülü-zâde Mehmed Fuad, Ömer Seyfeddin'i sayar (Ali Canib 1326-b: 50-51). Aynı yazar "Âtî-i Edebîmiz" başlıklı makalesinde

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ise Tanzimata kadar yönünü Arap ve Acem'e dönen edebiyatın Tanzimatla birlikte yönünü Batı'ya döndüğünü ifade eder. Yazara göre 10 Temmuz hürriyetin ilanıyla dönemin gençleri *"bizim edebiyat-ı milliyemiz yoktur; bu bir ihtiyaçtır ki mazhar olmazsak yazık olur"* gibi ifadeleriyle yeni bir *"edebiyat-ı milliye"* kurmak ister (Ali Canib 1327-g: 99-100). Ali Cânip bu makaledeki fikirlerini *"Edebiyât-ı Müstakbelemiz"* başlıklı makalesinde de tekrarlar (Ali Canib 1327-h: 84-85). Bugünküler-dünküler, eskiler-yeniler polemiğine en soğukkanlı yaklaşan Fecr-i Âtî muharriri Şehabeddin Süleyman'dır. Yazar *"Bir Bilanço"* başlığını taşıyan yazısında II. Meşrutîyetin ilânıyla birlikte garbın büyük yazarlarını okuyan gençlerin *"Türkiye'nin eski nesl-i edîbesine karşı bir isyan değilse bile bir lakayd ile mükabele"* ettiklerini söyler. Yazara göre *"dünküler nasıl bir dâhi-i edeb verememiş"* *"Fransız edebiyatının Parnaslariyle, hakikiyyûniyle istidâdlarını"* süslemiş ve eser vermişlerse *"yeniler de Henri de Regnier, Maeterliak, Rodenbach, Verharen, İbsen"* gibi yazarların *"gölgeleriyle mücehhez"* gelirler ve böylelikle eskilerden ayrılırlar (Şahabeddin Süleyman 1328-j: 150-158).

4. Yeni Lisan

Fecr-i Âtî Encümenî, *"nesl-i hâzıra"* *"devr-i hâzıra"* edibleriyle *"sanat ve taklit"* *"sanat ve ahlak"* hususunda polemige girerken, dilde yabancı kelimelerin tasfiyesine taraftar olanlar ve yeni lisânı savunan Selanikli genç ediplerle de dil ve dili sadeleştirme konularında polemik yaşarlar. Bu noktada Celâl Sâhir *"Lisânımız"* başlığıyla kaleme aldığı üç makalenin ilkinde Selanikli gençlerin mevcut dönemde dili sadeleştirme çabalarına dikkati çekerek dil konusunda iki cereyanın görüldüğünü ifade eder (Celal Sahir 1325-c: 227). Celâl Sâhir aynı başlığı taşıyan ikinci yazısında mevcut dönemde lisanın dilde *"sadeliğe doğru bir cereyân-ı aşikâ"* görüldüğünü ifade eder; Bu noktada yazar dilde yabancı kelimelerin bütünüyle atılmasının taraftarı değildir; çünkü bir takım kelimeler var ki dil onlara *"her vechile merbût ve muhtaç"* tır (Celal Sahir 1327-d: 343). Yazar aynı başlığı taşıyan üçüncü yazısında inkılâbdan sonra en büyük kuvvetin *"efkâr-ı umûmiye"* olduğunu, onun da doğru yola sevk ve *"imâle"* edecek rehberlerin bulunması gerektiğini, bunun için de en mühim vasıtaların gazeteler olduğunu ifade eder (Celal Sahir 1325-e: 259). Fecr-i Âtî tasfiyecilere karşı beslediği hürmeti Yeni Lisancılara göstermez. Bir encümen

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

münekkidi olan Köprülü-zâde Mehmed Fuad, Yeni Lisan başlığını taşıyan yazısında altı ay süre geçmesine rağmen Yeni Lisân ile yazılmış bir eserin olmadığını yazılanların ise *"bozuk bir ahenge"* sahip olduklarını vurgular (Köprülü-zâde Mehmed Fuâd 1327-m: 365-370). Köprülü-zâde Mehmed Fuad'ın bu yazısına Yeni Lisan'ı kurma taraftarlarının toplandığı Genç Kalemler mecmuasından Kâzım Nâmî, Yeni Lisân başlıklı makalesiyle cevap verir. Kâzım Nâmî Köprülü-zâde Mehmed Fuad'ın makalesinde Yeni Lisan üzerine yazdıkları karşısındaki cevaplarını şu noktalarda toplar: 1. Türkçenin *"tabî'î tekâmülüne "şu'ûrlu" bir istikâmet veren basît, fakat her hâlde husûsî bir 'ünvâna lââyık bir teceddüde"* Yeni Lisan ismini garip görülmemelidir. 2. Yeni Lisan'ın ilk merkezi Selânik değil, İstanbul'dur. 3. Mehmed Emin'in bir avam şairi değildir. 4. Yeni Lisancılar da heceyi sevmekle birlikte Türkçenin şîve ve âhengini bozmayan arûz vezinlerinin kullanımını reddetmezler. 5. Tasfiyeciler *"güzelliğe münâfi bir dil icâd"* etmek istememiş, Yeni Lisâncılar gibi *"Türkçe'yi umûmî bir sûrette sâdeleştirmek"* istemişlerdir. 6. Yeni Lisancıların eski lisanla yazılan eserleri de kabullenmiştir (Kâzım Nâmî 1327: 128). Kâzım Nâmî'nin bu cevabî yazısına Köprülü-zâde Mehmed Fuad da "Türklük ve Yeni Lisan" başlığıyla kaleme aldığı bir yazı ile cevap verir. Yazara göre Arabî ve Fârisî kelimeler ve terkiplerinin kaldırılması hâlinde lisanın demokratlaşsa bile geçmişte ve *"nesl-i hazıra"* içerisinde yazılan eserlerdeki Arabî ve Fârisî kelimeler ve terkipler *"kâmûs-u beyanımıza"* dahil edilmiştir, bunlar kaldırılamaz. Yazar daha sonra *"memlekette yüksek bir edebiyatın, ulvî bir san'atın lüzûmu"* olmadığını iddia eden tasfiyecilerin bir avam lisanı meydana getirmek için güzelliği feda ettiklerini söyler. Yazar tasfiyecilerin bu çabalarını demokratlaşmak açısından Yeni Lisan'ın çabalarına oranla daha mantıklı ve makul bulur (Köprülü-zâde Mehmed Fuâd 1327-n: 579-581). Köprülü-zâde Mehmed Fuad, Yeni Lisan hususunda sadece Kâzım Nâmî'ye cevap vermekle kalmaz, aynı zamanda "Bir Mudhike-i Edebiyye" başlığını taşıyan yazısında *Genç Kalemler*'in iddialarına cevap vermekten ziyade daha çok Selânikli gençlerin şahsına hücumlarını göğüsler. (Köprülü-zâde, Mehmed Fuâd 1328-b: 51-53).

Genç Kalemler Tahrir Heyeti'nin Yeni Lisan hakkındaki fikirlerini ihtiva ettiği İstimzâc'ı, bu heyet tarafından dönemin ileri gelen bir çok muharririne gönderilerek onların fikirlerini almakla

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

kalmaz, bu muharrirlerin de yazdıkları eserlerde Yeni Lisan'ı kullanarak kendilerini desteklemelerini ister. Bu muharrirlerin bir kısmı kendisine gönderilen bu kitap hakkında fikirlerini beyan ederken bir kısmı etmez. Şehabeddin Süleyman da sözü edilen bu kitap ve Yeni Lisan hakkındaki görüşlerini, Genç Kalemler Tahrir Heyeti'ne bir yazıyla gönderir. Genç Kalemler Tahrir Heyeti de bu cevapları Genç Kalemler'de yayımlar. Şehabeddin Süleyman bahsi geçen yazısında dillerin birtakım *"tekâmüllere ma'rûz kalarak istihâleye"* uğradıklarının inkâr kabûl edilmez bir gerçek olduğunu dile getirir. Yazara göre lisanlardaki bu değişime bazı *"metin bir zekâyâ, yorulmaz bir say'a mâlik olanların"* teşebbüs eder. Lakin yazar kendisinin *"böyle bir zekâdan"* nasibinin olmadığını ve bu nedenle de *"Selanik'in münevver gençleri"*nin *"metin dimağlarıyla aynı hatveleri"* atamayacağını, yalnız bu gençlere gıpta edeceğini belirtir (Şahabeddin Süleyman 1327-c: 1). Şehabeddin Süleyman gibi Genç Kalemler Tahrir Heyeti'nin İstimzâc adlı kitabına mektupla cevap veren bir diğer Fecr-i Âtî münekkidi Hamdullah Subhi'dir. Yazar Yeni Lisan taraftarlarını desteklerse bazı noktalarda onları ikaz etmekten de kendini alamaz. Yazara göre Osmanlı Türkçesi'ne *"girmiş on, on beş bin Arabî Fârisî kelimeyi Çağatay, Nogay ve Türkmen kelimeleriyle tebdîl"* etmek kolay bir iş değildir. Yine yalnız sırf Türkçe kelimelerle *"teşkil edilecek lisân bu nisbette 'azim müşkillere sebebiyet"* verecektir (Hamdullah Subhi 1327: 194).

Fecr-i Âtî Encümenî içerisinde Köprülü-zâde Mehmed Fuad ve Yakup Kadri Yeni Lisana karşı çıkarken Hamdullah Subhi ve Ali Canip bu hareketi destekler. Ali Cânip, Yeni Lisan müdafaasında Cenap Şahabettin'e başlıklı seri yazılarıyla gerek Fecr-i Âtî'den evvelki bir dönem olan Servet-i Fünûn döneminin dile karşı tavırlarını, gerekse dönemin bir şiir ustası olarak telakki edilen Cenap Şahabettin'in Yeni Lisan karşısındaki tutumunu eleştirir. Ali Cânib'in Cenap Şahabettin Bey'e başlığını taşıyan ilk yazısında Cenap Şahabettin'in Yeni Lisan'ın *"bütün Türkleri ikiye"* böleceğini iddia ettiğini belirtir. Ali Cânip'e göre ise Yeni Lisan *"ikiye ayrılmış olan Türklüğü bir"* yapacaktır (Ali Canib 1328: 3). Ali Cânip aynı başlığı taşıyan ikinci makalesinde Cenap Şahabettin'in *"Türkçe'ye, Arapça'dan"* giren kelimelere benzer şekilde İngilizce'de de bulunduğunu ifade ettiğine değinir. Yazara göre Türkçe ile İngilizcenin durumu birbirinden farklıdır. İngilizce'ye *"Latince ve*

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Yunanca'dan binlerce kelime alınmış ve olduğu halde onların cümlesi İngilizleştirilmiş ve cemileri İngilizce cem kaidesine tâbi", tutulmuştur (Ali Canib 1328-a: 3). Aynı başlığı taşıyan üçüncü makalesinde yazar, Cenap Şahabettin'in güzel yazmadığına dair şeyler söylemediğini; çünkü *"on beş sene evvel teessüs eden "Edebiyât-ı Cedîde"yi hatırlar hatırlamaz"* Cenap Şahabettin'i *"yâd"* etmemenin, onun *"mef-tunu"* olmamanın, onu sevmemenin *"nankörlük"* olduğunu söyler (Ali Canib 1328-b: 3). Ali Cânib aynı başlığı taşıyan dördüncü makalesinde edebiyatın reel hayatla olan münasebetine geçer. Yazar bu noktada edebî eserleri hayatla koparmamanın lazım olduğuna inanır. Bu noktada Ali Cânib'e göre *"gerek parnasîyenlerin gerek sembolistlerin en büyük noksanı san'atı insanlıktan ayrı bir şey telâkki"* etmeleridir (Ali Canib 1328-c: 82-86).

5. Safahat

Fecr-i Âtî Encümenî ile *"nesl-i hazıra"* *"devr-i hazıra"* edibleri arasında sanat-taklit, sanat-ahlak, yeniler-eskiler, Yeni Lisan hususlarında polemikler yaşanır. Bütün bunların dışında mevcut dönemde bazı eserler üzerine de Fecr-i Âtî'nin kendi üyeleri arasında, polemikler yaşanır. İşte bu polemiklerden biri Mehmet Akif'in *Safahat* adlı eserinin ilk çüzünün yayımlanmasından sonra ortaya çıkar. Bu eserin yayımlanmasından sonra bir yazı kaleme alan Hamdullah Subhi söz konusu tartışmanın başlamasına sebep olur. Hamdullah Subhi *"edebiyât-ı millîye"*nin gençler arasında mevzu bahs olduğu bir dönemde *Safahat*'ın neşrini oldukça önemser. Yazara göre *Safahat*'ın şairi Mehmet Akif *"lisan-ı nazm ile tahkiyenin bizde ilk müessî"*dir. Ayrıca *Safahat*'taki manzumelerin *"başlıca meziyetleri tasannûsuz"* çok samîmi olmasıdır. Mehmet Akif sade bir ruhla, *"râhim ve serazat bir kalp ile halkın arasında dolaşmayı"* bilir. Bu oldukça dikkat çekiçi bir özelliktir; çünkü içtimai bünyede *"zümre-i mütefekkeri"* ile halkın diğer kısmı arasında *"korkunç bir uçurum"* var. Bu noktada Mehmet Akif *"sanatının pencerelerini İstanbul'un münsî, hücre köşelerine"* açarak okuyucunun onları sevmesini *"kemâl-i ehemmiyetle telâkki"* etmesini ister. Yazara göre işte Ruslar'ın *"halka gitmek"* diye ifade ettikleri durum budur (Hamdullah Subhi 1327-a: 223-229).

Hamdullah Subhi'nin bu yazısına bir diğer Fecr-i Âtî üyesi Celâl Sâhir bir yazıyla cevap verir. Celâl Sâhir, *Safahat* şairinin *"lisan-ı nâzm ile tahkiyenin ilk müessîsi"* olduğunu reddeder. Yazar,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Hamdullah Subhi'yi onaylayarak Ruslar'da olduğu gibi mevcut dönemdeki Osmanlı içtimai yapısında "zümre-i mütefekkirin" ve "avam-ı halk" arasında bir uçurumun mevcudiyetini kabul eder. Bununla birlikte Celâl Sâhir milletin ilerlemesi için yeni bir edebiyatın kurulmasına çalışmanın "büyük bir faide-i içtimaiyeyi temin" edeceğine inanır. Lakin milletin ilerlemesi, cehaletin ortadan kalkması için edebiyat tek başına yeterli olmayacaktır. Celâl Sâhir, benzer yolda Mehmet Emin'in de çalıştığını ifade eder. Bu noktada Mehmed Emin sanatının pencerelerini yalnız İstanbul'a değil "Anadolu'nun zavallı, yetim ve mahrum-ı nur ufuklarına" açar. Celâl Sâhir bu noktada Mehmet Emin'de "yeni basit olmakla beraber mümtaz yüksek fikirler" bulurken, Mehmet Akif'te de "en faide efkâr" bulur. Bu nedenle Mehmet Emin "sanatkâr" olurken Mehmet Akif bir "nazım" olarak kalır (Celal Sahir 1327: 272).

Celâl Sahir'in bu cevabî yazısına Hamdullah Subhi başka bir yazıyla karşılık verir. Hamdullah Subhi'ye göre "Mehmed Akif Bey'in avam-ı nası ne kadar muvaffakiyetle konuşturursa havâs-ı nası da o nisbette bir muvaffakiyetle" konuşturur. Bu noktada Mehmed Akif'i bir avam şairi olarak göstermek isteyenler de onun sadece birkaç manzumesine bakarak hüküm verir. Yazara göre mevcut dönemde "avam şairi ünvanına" layık tek isim Mehmet Emin'dir Hamdullah Subhi, Celâl Sâhir'in şiirin her şeyden evvel bir "aşk lisanı" olduğu iddiasını gerçekçi bulmaz. Bu noktada yazar, şairlerin "menba-ı şiiri"nin farklı olduğunu ifade ederek Ahmet Haşim ile Celâl Sâhir'in de bu yönüyle farklı olduğunu söyler. Hamdullah Subhi daha sonra Celâl Sâhir tarafından, kendisine itham edilen "aşkı ve kadınları bir fikr-i tahkir ile telâkki" ettiği iddiasını da reddeder (Hamdullah Subhi 1327-b: 315).

Hamdullah Subhi'nin bu cevabî yazısına da Celâl Sâhir bir başka yazıyla cevap verir. Yazar bu noktada Hamdullah Subhi'nin verdiği izahlardan "halka doğru" gitmenin halkın "anlayabileceği gibi yazılar yazmak değil mevzû'âtını onların hayatından almak demek" olduğunu anladığını ifade eder. Celâl Sâhir'e göre "kahveleri, meyhâneleri, bayram yerlerini" dolaşarak tedkîk edip halk ile vakit geçirmek havasa hitâb etmek değildir. Yazar bu noktada Safahat muharirini "büyük bir havas şâiri evsâften azâde" bulur. Celâl Sâhir, Hamdullah Subhi'nin Mehmet Emin'i avam şairi olarak addedmesine itiraz eder. Yazar daha sonra yine Hamdullah Subhi'nin, kendisi-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

nin şiirin bir “aşk lisânı” olduğu iddasını “şâyân-ı hayret” bulduğunu ifade eder. Celâl Sâhir’e göre şiir herşeyden evel “*lisân-ı his*”tir. İnsanların da hissiyatları arasında aşk çok mühimdir ve insanın his dünyasında “*geniş bir yer*” tutar (Celal Sahir 1327-a: 409).

6. Fecr-i Âtî’nin Nefs-i Müdafaası

Fecr-i Âtî Encümenî ile “*nesl-i hâzıra*” “*devr-i hâzıra*” edibleri ve Yeni Lisancılar arasında belirli konularda yaşanan polemiklerin dışında, yine encümen edibleri ile dönemin diğer edibleri arasında gerek ferdi gerekse umumi olarak yaşanan polemikler de görülür. Bu polemiklerde Fecr-i Âtî Encümenî kendisine yöneltilen gerek ferdi gerekse umumi tenkitleri göğüslemeye çalışır. Encümen yazarlarının kendilerine muarız ediblere verdiği bu cevabî yazılar bir nefsi müdafaadan ibarettir. Bu polemiklerin birinde mevcut dönemdeki yenileşme çabaları içinde bulunan edebiyata karşı seslerini yükseltmeye çalışan muarızları Refik Halit, “Onlar” kelimesiyle yenilikçilerden ayırır. Refik Halid, dönemi içerisindeki “*nesl-i cedîde*” taraftarlarına hücum edenleri “*kırmızı fesli*” olarak değerlendirir. İşte bu noktada “*nesl-i cedid*” “*istibdâd-ı fikirle-riyle zebûn etmek isteyen azgın komşuları*” ile çarpışmaya “*mecbur*” olur (Refik Halit 1325-e: 51). Bu ibarelerde yazarın kullandığı “*kırmızı fesliler*” tabiri ile mevcut dönemde genelde yenilik taraftarlarına karşı çıkanlara verilen ümûmi addır. Bu noktada Ali Ekrem’in de aynı adla bir kitabı mevcuttur. Bu kitap jurnamciler hakkında bir şiirden ibarettir. Dönemi içerisinde Fecr-i Âtî ve genç ediblere yöneltilen taarruzları göğüsleyen bir diğer encümen yazarı Emin Lamî’dir. Emin Lami bu noktada Fecr-i Âtî’ye yönlendirilen hücumların hiçbirisinin “*hakiki bir hüvviyet-i tenkîdiye ve ilmiyeye hâiz*” bulunmadığını bunların daha çok “*hâsedlerin sevkiyle îrâd*” edildiğini belirtir. İşte Emin Lamî bu nedenden dolayı kendilerine taarruz olan Cevdet Maşuk’un “*Tedkikat ve Tenkidat*” adlı bir yazısına cevap vermek ihtiyacı hisseder. Emin Lâmi, Cevdet Maşuk’un, sembolistlerin mûsikîdeki ahengi edebiyata tatbik ettiklerinden bir eserin güzelliği için âhenkdâr olmasının kâfi geleceği, başka bir şeye lüzum olmadığı gibi iddialarını da hatalı bulur. Çünkü Emin Lamî’ye göre sembolizmde önemli olan sadece ahenk değil, aynı zamanda kapalılıktır. Zaten bu noktada sadece ahengî güzelliğe dayanan bir “*meslek-i edîb*” de yoktur. (Emin Lami 1325: 259)

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Celâl Sâhir de birçok encümen edebi gibi düşünerek mevcut dönemde edebiyat muhiti içerisinde hakiki muharrirlerin çok nadir olduğunu “Kaht-ı Edebî” başlığıyla yayınladığı yazısında dile getirir. Celâl Sâhir’e göre ise “*nesl-i hazıra*” ediblerinin “*tekâmül-i ediblerine mânî olan şey siyâsîyât*”tır. Bu genç edipler siyâsî makale yazmakla geçirdikleri zamanı “*edebiyâta hasr*” etseler, “*akşam üstü buruşturulup atılacak*” makalleler yerine “*âsâr-ı san’at*” hediye edeceklerdir. (Celal Sahir 1324: 263) Celâl Sâhir’in bu makalesine ve Hakkı Behiç’in bahsi geçen yazısına, Hüseyin Suâd, “Kaht-ı Edebî mi Yoksa... Haydi İtiraf Edelim Adem-i Tenezzül mü?” başlıklı yazısıyla karşılık verir. Yazara göre söz konusu edilen her iki makalenin ortak endişesi Servet-i Fünûn’da toplanan “*zümre-i üdebâ*”ya ne olduğudur. Hüseyin Suâd bu zümrenin her taraftan gelen taarruzlar neticesinde “*mütevekkilâne ve namûskârâne bir sükût ile mukabele*” ettiğini ifade eder (Hüseyin Suad 1325: 331). Celâl Sâhir mevcut dönemde herkesin “*lisân ve edebiyât*” hakkında doğru yanlış bir şeyler söylemesi ve yazmasından şikâyet eder. Ona göre böyle bir ortamda “*zevk-i edebîyye*” sahibi olmak imkansızdır. Celâl Sâhir mevcut dönemdeki şair ve yazarları üç gruba ayırır. Bunlar arasındaki “*kudemâ-perestânlar*” sadece “*âsâr-ı eslâfî*” okur, tanzir eder. İkinci kısım “*edebiyât-ı mutavvasıta*” taraftarlarıdır. Bunlar her türlü yeniliği Garp mukallidliğine bağlar. Üçüncü grup ise “*Edebîyât-ı Cedîde müntesip ve mürevecelerine gelince bunlar memleketin en kalabalık ve en sağlam unsur-ı edebîsi*”dir (Celal Sahir 1325-e: 198).

Fecr-i Âtî Encümenî’ne “*nesl-i hazıra*” “*devr-i hazıra*” edibleri; tarafından “*eser veremedikleri*” yönünden yöneltilen tenkitlere cevap veren bir diğer encümen muharriri ise Şehabeddin Süleyman’dır. Yazarın “İnkâr” makalesi yazısı bir nevi “*edebiyât-ı hazıra*” karşısında bir Fecr-i Âtî’nin nefsi müdafaasıdır. Yazar, Hakkı Tahsin’in ifadelerine atıf yaparak onun Celâl Sâhir için kullandığı “*emsalî*” kelimesini hazmedemez. Celâl Sâhir “*gibi zarîf, ince şûh, meyyâl-i inhina bir kalem hakkında bu kelimeyi kullanmak*” bir hakarettir. Şehabeddin Süleyman daha sonra da bir diğer encümen azâsı olan Köprülü-zâde Mehmed Fuad’ı savunur. Yazara göre Köprülü-zâde Mehmed Fuad “*edebiyât-ı hazıra*” içerisinde “*sedîr-i tenkîd ve şiirine alınının teriyle oturmuş bir mevcûd-ı muhterem*”dir (Şahabeddin Süleyman 1328-l: 257). Şehabeddin Süleyman, Hakkı Tahsin’den sonra Hamdânî-zâde Nâcî’ye karşı da Fecr-i Âtî’yi,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

“Takîb” başlıklı makalesinde savunur. Hamdânî-zâde Ali Nâci, Fecr-i Âtî’nin bir “*inkılâb-ı içtimâî*” yapmadığını, böylelikle bir nesil sayılamayacağını iddia eder. Yazar, onun bu iddalarına katılmaz; çünkü Fecr-i Âtî içerisinde “*tarz-ı tefekkür, tarz-ı tahassüs, tarz-ı ifâde*” kısaca üslûblarıyla “*bir kaç sîmâ*” vardır ki bunlar “*az bir zaman zarfında pek derin izler vücûda*” getirir (Şahabeddin Süleyman 1328-m: 314-315). Şehabeddin Süleyman, Fecr-i Âtî Encümenî’ne yöneltilen tenkitlerle birlikte kendisine yöneltilen tenkitleri de göğüsler. Yazar, “Bekir Fahri Bey’e” başlıklı yazısında “*vatan hususunda da maddiyata istinad*” edemeyeceğini, bu noktada “*boş, dilber, parlak sözler hayaller*”in kendini aldatamayacağını ifade eder (Şahabeddin Süleyman 1328-n: 294). Şehabeddin Süleyman, Bekir Fahri’den sonra, Cadı romanına yazdığı bir tenkitten dolayı kendisine *Cadı Çırpıyor* adlı bir eserle taaruz eden Hüseyin Rahmî’ye cevabında onun *Mürebbiye* kuvvetinde bir eser yazması halinde kendisinin de Hüseyin Rahmî’nin “*perestîşkârı*” olacağını ve onu takdîr edeceğini söyler. Lakin bu tür eserler yazılmadığı zaman yazar yine onun sanatı hakkında *Cadı*’ya göre hüküm vereceğini ifade eder (Şahabeddin Süleyman 1329-s: 294).

Fecr-i Âtî Encümenî edipleri, kendi azâsı olan yazar ve şairlerin eserlerini de tenkit ederek, ferdî polemiklerin ortaya çıkmasına neden olurlar. Bu noktada Hamdullah Subhî’nin “Tenkîde Doğru” başlıklı makalesi Mehmet Ali Tevfik’in *Tanîn* de neşrettiği bir makalesinin tenkididir. Mehmet Ali Tevfik bu makalesinde Emin Bülend’in “Münâcaat” ve Ahmet Haşim’in “Son Saat” adlı şiirlerini inceleyerek, “Münâcat”ı yerlere düşürürken “Son Saat” ebedî kılar. Hamdullah Subhî’ye göre “*hatırımıza gelen kelime mak-sadımıza muvâfık ise, burnundaki güzellik için gazeteye ilân veren adam gibi onu başka yerlerde aramamak*” gerekir (Hamdullah Subhî 1327-c: 388-395). Mehmet Ali Tevfik makalesine itirazları içeren Hamdullah Subhî’nin bu yazısına “Tenkîd Etrafında” başlığını taşıyan yazısıyla Mehmed Ali Tevfik karşılık verir. Yazar, Hamdullah Subhî’nin bir eserin yazış sürecinde ilk hatıra gelen kelimelerin hisleri ve fikirleri ifade etmeye kifayet etmeyeceği zannının çok kez yanlış olduğunu ifade ederken, Mehmet Ali Tevfik bu zannın pek nadir olarak yanlış çıkabileceğini söyler (Mehmed Ali Tevfik 1327: 481). Fecr-i Âtî Encümenî muharrirlerinin herhangi bir polemik üzerine yazmadıkları makaleleri de tenkit edilir. Bu noktada

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Ahmet Haşim metinleri oluşturan kelimelerin oldukça ehemmiyetli olduğunu ve titiz bir şekilde seçilmesi gerektiği üzerinde ısrarla durur. Ahmet Haşim'e göre *"fıkr"ın "kelime" yi icat etmiş olması muhakkak ise "kelime"nin de büyük bir kısım efkârı tevlid etmiş olması muhtemel*"dir (Ahmed Haşim 1326: 242-243). Ahmet Haşim'in bu makalesini tenkit eden Ahmed Bedii, Haşim'in, iddia ettiği gibi fikirlerin kesinlikle kelimelere muhtaç olduğu iddiasını reddeder. Yazar fikirlerle kelimelerin münâsebetini ortaya koymak için üç gelişim devresi tayin eder. Bunlardan ilki *"fıkr-i hissi"* devresidir. Yazara göre bu devrede fikirler düşünölmekten ziyade hissedilir. İkinci devre *"fıkr-ü kabl ül vuku"* devresidir. Üçüncü devre ise *"fıkr-i tâm"* devresidir. İşte bu dönemde fikirler tamamen *"kesb-i vücûd"* eder (Ahmed Bedii 1327: 459-462).

Sonuç

Bütün bu faaliyetlerin ve polemiklerin ardından Fecr-i Âtî Encümeni Edebîsi üç yıl gibi kısa ömründe edebiyatta önemli yeniliklere imza atar. Bunları encümen üyelerinden Hamdullah Subhi yıllar sonra Hasan Âli Yücel'e aktarırken Fecr-i Âtî'yi yeni Türk edebiyatında üçüncü nesil olarak kabul eder. İlk nesil Tanzimat, ikincisi Servet-i Fünun, üçüncüsü Fecr-i Âtî'dir (Yücel 1989; 59). Şahabeddin Süleyman'a göre Edebiyât-ı Cedîde *"sanat sanat içindir"*, Fecr-i Âtî *"sanat şahsî ve muhteremdir"* derken her iki nesil birleşmekle birlikte edebî mektep hüviyetini göstermemektedir (Şahabeddin Süleyman 1328-a; 150). Fazıl Ahmet ise *"şüphe yok ki biz de Fecr-i Âtî namı altında toplanıp kıymetli eserler vücûda getirmeyi istemekle pek iyi bir şey yapmışız"* ifadeleriye encümenin döneminde önemli bir görevi yerine getirdiğini düşünür (Fazıl Ahmet 1991; 38). Bir diğer Fecr-i Âtî üyesi Refik Halid *"bence (Fecr-i Âtî) isminin delâlet ettiği sözü tutmuştur: Edebiyat tarihimizde "Millî Edebiyat-Bugünkü Edebiyat" diye anılan oldukça feyizli devreye o kıvılcıktan, gittikçe nurlaşan birkaç keskin şuule dökölmese idi o devre daha sönük kalacaktı, belki de göz gözü görmeyecekti"* cümleleriyle hem encümenin görevini ifa ettiğini hem de Fecr-i Âtî'nin bir sonraki edebî nesli etkilediğini ortaya koyar (Dizdaroğlu 1979; 119).

Kuşkusuz Fecr-i Âtî Encümeni Türk edebiyatı tarihinde hak ettiği yeri alamamıştır; çünkü Servet-i Fünun topluluğunun

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009

ardından gelmeleri Fecr-i Âtîyi gölgede bırakmıştır. Böylelikle Fecr-i Âtî Türk edebiyatında bir mektep, topluluk olmaktan ziyade “o dönem gençlerinin bir büyük coşku ve hareket ile edebiyatta bir hamle gerçekleştirmek istemelerinin ifadesi” olarak değerlendirilmiştir (Parlatır 1998; 193). Halbuki Fecr-i Âtî, Türk edebiyatına bir çok yenilik taşımıştır. Şöyle ki “özgür koşuk, onların elinde”, daha genişlemiş, Ahmet Haşim, türün başarılı örneklerini vermiştir. Encümen edipleri, “şiir dilini, Edebiyat-ı Cedîdeciler’in bıraktığı yerden daha ileri götürmeye” çalışmış, “sözcüklerde zarafet” aramış, “duyarlı bir şiir dili: Bunu gerçekleştirme” çabasına girmişlerdir. Fecr-i Âtî şairleri “imge-nin şiirdeki payının önemine dikkat” etmişlerdir. Tiyatroda, encümen yazarları Servet-i Fünuncuları geride bırakmışlardır. Fecr-i Âtî muharrirleri, topluma eğilmişlerdir; “toplumun kimi katlarını, oralarda geçen olayları oyunlarında” sergilemişlerdir. Fecr-i Âtîcilerin “yaptıkları en büyük hizmet, yazını, toplumsal bir kurum saymaları, bu düşüncesini” yaymalarıdır. Sanat şahsi ve muhteremdir, ilkesini benimseyen topluluk üyeleri, “sanatı toplumdan soyutlamamış, sanatın bir işlevi olduğunu kabul etmiş, oyunlarında toplumsal sorunlara yönelirken, şiirlerinde ve öykülerinde, düzyazılarında seviye daha çok yer” vermişlerdir (Dizdaroğlu 1979; 118).

KAYNAKÇA

- A(hmed) Rıfki, (1327), “Blöf Sîmâlar” *Eşref*, S.20-56, 12 Teşrî-i sâni
- Ahmed Bedî, (1327), “Kelimelele Dâir” *Servet-i Fünûn*, c.41, S.1060, 15 Eylül
- Ahmed Samim, (1324), “Tettebbu’ât-ı Edebiyye; Rus Edebiyatı’na Dâir”, *Musavver Muhit*, c.1, S.7, 4 Kânûn-ı evvel
- Ahmet Hâşim, (1326), “Mütâlâ’a-i Edebiyye; Rûh-ı Bî-kayd Fırsatıyla”, *Servet-i Fünûn*, c. 38, S.981, 11 Mart
- Ahmet Hâşim, (1326-a), “Kelimelele”, *Servet-i Fünûn*, c. 41, S.1055, 11 Ağustos
- Ali Cânib, (1324), “Sanat Hakkında”, *Bağçe*, S.17, 4 Teşrî-i sâni

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- Ali Cânib, (1324-a) "Yine Sanat Hakkında", *Bağçe*, S.17, 4 Teşrîn-i sâni
- Ali Canip, (1325) "Fecr-i Âtî ve Muarizini" *Servet-i Fünûn*, c. 36, S. 988, 25 Mart
- Ali Cânib, (1326) "Şiir ve Şâirler", *Bağçe*, c.2, S.19, 26 Ağustos
- Ali Cânib, (1326-a) "Târih-i Edebiyât-ı Osmaniyye", *Servet-i Fünûn*, S.1018, 25 Teşrîn-i sâni
- Ali Cânib, (1326-b), "Bugünkü Gençlerimiz", *Hüsün ve Şiir*, S.7, 3 Eylül
- Ali Cânib, (1327), "Sanat ve Mahiyeti", *Genç Kalemler*, c.1, S.5-13,
- Ali Cânib, (1327-a), "Millî Daha Doğrusu Kavmî Edebiyat Ne Demektir", *Genç Kalemler*, c. 2, S.4, 13 Mayıs
- Ali Cânib, (1327-b), "Millî Lisân ve Millî Edebiyat", *Genç Kalemler*, c. 2, S.3, 1 Mayıs
- Ali Cânib, (1327-c), "Millî Edebiyat Meselesi", *Genç Kalemler*, c.2, S.6, 25 Haziran
- Ali Cânib, (1327-d), "Edebî İnkılâplar", *Genç Kalemler*, c. 2, S.1, 29 Mart
- Ali Cânib, (1327-e), "Düne Nazaran Bugün", *Genç Kalemler*, c.1, S.6,
- Ali Canib, (1327-f), "Gençler Ne Diyor", *Genç Kalemler*, c.1, S.4,
- Ali Cânib, (1327-g), "Âtî-i Edibimîz", *Genç Kalemler*, c.1, S.2,
- Ali Cânib, (1327-h), "Edebiyat-ı Müstakbelimiz", *Genç Kalemler*, c.1, S.1,
- Ali Cânib, (1328), "Cenab Şahabeddin Bey'e", *Hak*, S.121, 29 Haziran
- Ali Cânib, (1328-a), "Cenab Şahabeddin Bey'e-2", *Hak*, S.131, 9 Temmuz
- Ali Cânib, (1328-b), "Cenab Şahabeddin Bey'e-3", *Hak*, S.141, 20 Temmuz
- Ali Cânib (1328-c), "Cenab Şahabeddin Bey'e-4", *Genç Kalemler*, c.4, S.27, Eylül

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- Ali Cânib, (1329), "Edebiyat ve Halk", *Türk Yurdu*, S.6, 28 Teşrîn-i sâni
- Ali Cânib, (1909) "Edebiyatta Asrîlik", *Nedim*, S.8, 6 Mart
- Ali Sühâ, (1326), "Cüneyd'in Hizmeti", *Servet-i Fünûn*, c.39, S.997, 1 Temmuz
- Arı, (1326) "Celâl Sâhir Bey'le Mülâkat" *Gıdık*, S. 35, 17 Mart 1326
- Başol, Câhide (1941), "Tedkîk: Fecr-i Âtî", *Servet-i Fünûn*, c.90, S.2343, 17 Temmuz
- Başol, Cahide, (1941-a), "Tedkîk: Fecr-i Âtî", *Servet-i Fünûn*, c.90, S.2346, 7 Ağustos
- Beliğ Vâcid, (1327), "Eskiler, Yeniler" *Sahika*, S.1, 1 Mart
- Ercilasun, Bilge, (1992), *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ahmet Haşim*, 2. bs. Ank. AKM. y.
- Bir İntihâr-ı Musîb, (1910), *Hayâl-i Cedîd*, S.57, 3 Teşrîn-i sâni
- Bir Şair-i Nâ-gâh Zuhur (1910), *Hayâl-i Cedîd*, S.35 12 Temmuz
- Blöf Sîmâlar, (1910) *Hayâl-i Cedid*, S. 55, 28 Temmuz
- Bugünküler (1327), *Genç Kalemler*, C 2, S.1, 29 Mart
- Celâl Sâhir, (1324), "Kâht-ı Edebî", *Servet-i Fünûn*, c.36, S.927, 19 Şubat
- Celâl Sâhir, (1325), "Büyük Şâir Abdulhâk Hâmid'e", *Servet-i Fünûn*, c. 36, S.960, 15 Ekim 1325, s. 379, *Siyah Kitâb*, İst., 1328, Muhtar Halid Ktb. s.13-14
- Celâl Sâhir, (1325-a), "Temâşâyâ Dair", *Servet-i Fünûn*, c.37, S.942, 11 Haziran
- Celâl Sâhir, (1325-b), "Efkar-ı Münekkîdîn Efkar-ı Umumiye", *Servet-i Fünûn*, c.37, S.945, 29 Haziran
- Celâl Sâhir, (1325-c), "Lisânımız-1" *Servet-i Fünûn*, c.37, S.951, 30 Temmuz
- Celâl Sâhir, (1325-d), "Lisânımız-2", *Servet-i Fünûn*. c.37, S.952, 20 Ağustos

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- Celâl Sâhir, (1325-e), "Lisânımız-3", *Servet-i Fünûn*. c.37, S.953, 27 Ağustos
- Celâl Sâhir (1325-f), "Temâşâyâ Dâir: Bizde Temâşâ-gerân ve Münekkidler", *Servet-i Fünûn*, c.37, S.949 30 Temmuz
- Celal Sahir, (1326), *Servet-i Fünûn*, c. 36. S. 931, 29 Mart
- Celâl Sâhir, (1326-a), "Bugünküler Dünküler Mes'elesi", *Servet-i Fünûn*. c.40, S.1016, 11 Teşrîn-i sâni
- Celâl Sâhir, (1327), "Musâhabe-i Edebiye: Safahat Hakkında", *Servet-i Fünûn*, c.41, S.1052, 21 Temmuz
- Celâl Sâhir, (1327-a), "Musâhabe-i Edebiye: Safahat Hakkında" , *Servet-i Fünûn*, c.41, S.1058 1 Eylül
- Cemil Süleyman, (1324), "Kadın Rûhu", *Aşiyân*, c.1, S.5, 25 Eylül
- Cemil Süleyman, (1324-a), "Kadın Rûhu", *Aşiyân*, c.1, S.8, 23 Teşrîn-i sâni
- Cemil Süleyman, (1324-b), "Kadın Rûhu", *Aşiyân*, c.1, S.12, 20 Teşrîn-i sâni
- Cemil Süleyman, (1324-c), "Kadın Rûhu", *Aşiyân*, c.2, S.17, 25 Kânûn-ı evvel
- Cemil Süleyman, (1324-d), "Kadın Rûhu", *Aşiyân*, c.2, S. 23, 5 Şubat
- Cemil Süleyman, (1324-e), "Kadın Rûhu", *Aşiyân*, c.2, S.26, 27 Şubat
- Cemil Süleyman, (1324-f,) "Unutulmuş Bir Simâ", *Servet-i Fünûn*, c.36, S.918, 18 Kanûn-i sâni (Devamı 919 Sayıda) *Timsâl-i Aşk*, İst. 1325, Fecr-i Âtî Ktb.,
- Cemil Süleyman, (1324-g), "Aşiyân-ı Müstakbel", *Aşiyân*, c.1, S.4, 18 Eylül, *Timsâl-i Aşk*, İst. 1325, Fecr-i Âtî Ktb.
- Cemil Süleyman, (1324-h), "Dört Sene Sonra", *Servet-i Fünûn*, c.35, S.924, 28 Kânûn-ı sâni, *Timsâl-i Aşk*, İst. 1325, Fecr-i Âtî Ktb.,
- Cemil Süleyman, (1324-ı), "Ferdâ-yı Zîfâ", *Musavver Muhit*, S.11, 8 Kasım, *Timsâl-i Aşk*, İst. 1325, Fecr-i Âtî Ktbh,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- Cemil Süleyman, (1325), "Kadın İntikamı", *Resimli Kitâb*, c.2, S.11, Ağustos, *Timsâl-i Aşk*, İst. 1325, Fecr-i Âtî Ktb.
- Cemil Süleyman, (1325-a), "Beyaz Gece", *Musavver Muhit*, S.20, 12 Mart (Devamı 21.say), *Timsâl-i Aşk*, İst. 1325, Fecr-i Âtî Ktb.
- Cemil Süleyman, (1325-b), "Heykel", *Servet-i Fünûn*, c.38, S.967, 3 Kânûn-ı evvel, *Timsâl-i Aşk*, İst. 1325, Fecr-i Âtî Ktb.
- Cemil Süleyman, (1325-c), "Kadın İntikamı", *Resimli Kitâb*, c.2, S.11, Ağustos, *Timsâl-i Aşk*, İst. 1325-d, Fecr-i Âtî Ktb.
- Cemil Süleyman, (1325-d) "Ceriha", *Timsal-i Aşk*, İst., Fecr-i Âtî Ktb.
- Cemil Süleyman, (1325-e), "Ayna Karşısında", *Mehâsin*, S.11, Temmuz, *Timsâl-i Aşk*, İst. 1325-d, Fecr-i Âtî Ktb.
- Cemil Süleyman, (1325-f), "Beyaz Gece", *Musavver Muhit*, S.20, 12 Mart, (Devamı 21.say), *Timsâl-i Aşk*, İst. 1325-d, Fecr-i Âtî Ktb.
- Cemil Süleyman, (1325-g), "Bir Fecia", *Resimli Kitâb*, c.3, S.14, Teşrîn-i sâni, *Timsâl-i Aşk*, İst. 1325-d, Fecr-i Âtî Ktb.
- Celi Süleyman, (1325-h), "Fikretin Kuzusu", *Resimli İstanbul*, S.25, 23 Teşrîn-i sâni
- Cemil Süleyman, (1326), "İnhizâm" *Servet-i Fünûn*, c.38, S.988, 29 Mayıs
- Cemil Süleyman, (1326-a), "İnhizâm" *Servet-i Fünûn*, c.38 , S.989, 6 Haziran
- Cemil Süleyman, (1326-b), "İnhizâm" *Servet-i Fünûn*, c.39, S. 996, 24 Haziran
- Cemil Süleyman, (1326-c), "İnhizâm" *Servet-i Fünûn*, c.39, S.997, 1 Temmuz
- Cemil Süleyman, (1326-d), "Ukde", *Resimli Kitâb*, c.4, 10 Temmuz, *Ukde*, İst. 1328, Resimli Kitap Mtb.
- Cemil Süleyman, (1326-e), "Timsâl-i Âşk", *Resimli Kitâb*, c.4, 10 Temmuz, *Timsâl-i Aşk*, İst. 1325, Fecr-i Âtî Ktb.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- Cemil Süleyman, (1326-f), "Kadın Hilesi", *Resimli Kitâb*, c.5, S.27, Şubat, *Ukde*, İst. 1328, Resimli Kitap Mtb.
- Cemil Süleyman, (1326-g), *Siyah Gözler*,. İst., Tanin Mtb.
- Cemil Süleyman, (1327), "Celeb Osman", *Kadın*, S.16, 17 Şubat
- Cemil Süleyman, (1327-a), "Dikişçi Kız", *Tanîn*, S. 912, 5 Mart, *Ukde*, İst. 1328, Resimli Kitap Mtb.
- Cemil Süleyman, (1327-b) "Ferdane", *Servet-i Fünûn*, c.40, S.1033,10 Mart, *Ukde*, İst. 1328, Resimli Kitap Mtb.
- Cemil Süleyman, (1328), "Kotra", *Resimli Kitâb*, c.5, S.28, Mart, *Ukde*, İst. 1328, Resimli Kitap Mtb.
- Cemil Süleyman, (1328-a) "Bir Mektup", *Ukde*, Resimli Kitap Mtb. İst.
- Cemil Süleyman, (1328-b), "Gülsün'ün İradı", *Kadın*, S.8, 24 Mayıs, *Ukde*, İst. 1328, Resimli Kitap Mtb.
- Diken, (1326), "Destan" *Kalem*, S. 86 29 Nisan s. 7
- Dilçin, Cem, (1992), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, AKM y. 2.bs, Ankara,
- Dizdaroğlu, Hikmet (1979) "Kuruluşunun 70. Yılında Fecr-i Âtî Topluluğu" *Ulusal Kültür* , S.5, Temmuz
- Dr. Nâzım H. Polat, (1987), *Şahabettin Süleyman*, Ank, KB y,
- Edhem Hidayet, (1327) "Erganûn İçin", *Genç Kalemler*, c.2 S. 10, 1 Teşri-i evvel
- Emin Lâmî, (1325), "Musâhabe-i Edebiye: Bizde Nasıl Tenkîd Ediliyor", *Servet-i Fünûn*, c.38, S.979, 24 Şubat
- Emin Neyyir, (1912) "Edebiyatımızın Düşkünlüğü", *Musavver Muhit*, c.8, S.43, 9 Eylül,
- Fazıl Ahmet, (1991), *Kırpıntı*, İst., 2. bsk., Arba y.,
- Fecr-i Ati Encümen-i EdebisiBeyannamesi (1910), *Servet-i Fünun*, c. 38, S. 977, 24 Şubat
- Fecr-i Âtî Müntesiblerinden Elif, Be (1910), "Vakvaka", *Hayal-i Cedid*, S. 49, 4 Eylül

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Fethi Naci, (2002), *Roman ve Yaşam*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Hakkı Tahsin, (1328) "Bataklıkda" Münâsebetiyle- Şahâbeddin Süleyman Bey'e" *Rübâb*, c.1, S. 22, 14 Haziran

Halid Fahri, (1328), "Fecr-i Âtî İntihâllerinden-Bir Gazâl-i Meczûb" *Rübâb*, c.1, S. 29, 26 Temmuz

Hamdullah Subhi, (1327), "Yeni Lisan", *Genç Kalemler*, c.2, S.12, 18 Teşrîn-i sâni

Hamdullah Subhi, (1327-a), "Musâhabe-i Edebiye: Safahat Hakkında", *Servet-i Fünûn*, c.41, S.1050, 10 Temmuz

Hamdullah Subhi, (1327-b), "Musâhabe-i Edebiye: Safahat Hakkında", *Servet-i Fünûn*, c.41, S. 1054, 4 Ağustos

Hamdullah Subhi, (1327-c), "Tenkîde Doğru", *Servet-i Fünûn*, c. 41, S.1057, 20 Ağustos

Hamdullah Subhi, (1328), "Fecr-i Âtî'nin İflâsı" *Servet-i Fünûn*, c.43, S. 1107, 9 Ağustos,

Handekâr Sahife, "Tahsin Nahid" (1328), *Genç Kalemler*, c.2, S. 6, 19 Haziran,

Hayâl-i Cedid, (1326), S. 5, 19 Mart

Hemedâni-zâde Ali Naci, (1328), "Şahâbeddin Süleyman Bey'e" *Rübâb*, c.1, S.26, 5 Temmuz

Hemedâni-zâde Ali Nâci, (1328-a), "İkinci Cevab" *Rübâb*, c.1, S. 30, 2 Ağustos

Hemedânii-zâde Ali Nâci, (1328-b), "Üçüncü Cevab" *Rübâb*, c.1, S. 32, 16 Ağustos

Hemedâni-zâde Ali Nâci, (1328-c), "Tehlike" *Rübâb*, c.1, S.36, 13 Eylül

Hüseyin Suâd, (1325), "Kâht-ı Edebî mi Yoksa... Haydi İtirâf Edelim Adem-i Tenezzül mü?" *Servet-i Fünûn*, S. 931, 19 Mart

İğne, (1910) "Fecr-i Âtî Şairlerinden", *Hayâl-i Cedîd*, S.41, 2 Ağustos

İsmail Parlatır, (1998) "Fecr-i Âtî "Bir Edebiyat" mı" *Journal of Turkish Studies*, Volume 22, 1998, Published at the

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Department of Near Eastern Languages and Civilizations
Harvard University,

İzzet Melih, (1328), "Hanımlar İçin -Kadın ve Edebiyat", *Şehbâl*, c.3, S.56, 1 Temmuz

İzzet Melih, (1919), *Tezad*, 2. tab, Sabah Mtb.

Jupon, (1910), *Hayâl-i Cedîd*, S. 52, 12 Eylül

Jupon, (1910-a), "Laklaka-i Uslubiye", *Hayâl-i Cedid*, S. 33, 12 Eylül

Kahkaha, (1327) "Handekâr Sahife", *Genç Kalemler*, c.2, S.11, 27 Teşrin-i evvel

Karanlığa Doğru (1328), *Rübâb*, c.1, S. 34, 30 Ağustos s. 376-377

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1990), *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, 2. bsk. İst., İletişim y.

Kâzım Nâmi, (1327), "Yani lisân", *Genç Kalemler*, c.3, Nu: 17-18, Mart

Korse, (1910) "Fecr-i Âtî (Fırtına) sı", *Hayâl-i Cedîd*, S.32, 2 Temmuz

Korse, (1910-a) "Merhum Kamer (Fecr-i Âtî münşeatından Serbest Nazım)", *"Hayâl-i Cedîd"*, S. 46, 26 Ağustos

Köprülü-zâde, (1325), Mehmed Fuad, "San'at ve Taklîd: Şebâb-ı Müteffekirimize", *Servet-i Fünûn*, c.38, S. 971, 31 Kânûn-ı evvel

Köprülü-zâde, Mehmed Fuâd, (1325-a), "San'at ve Taklid-2: Resimli Kitâb'ın Musâhabe-i Edebiyesine Cevâb", *Servet-i Fünûn*, c.30, S.977, 11 Şubat

Köprülü-zâde, Mehmed Fuad, (1325-b), "Yeniler, Eskiler", *Servet-i Fünûn*, c.38, S.983, 25 Mart

Köprülü-zâde, Mehmed Fuad, (1326), "Musâhabe-i Edebiyye: Romantizmi Hakkında" *Servet-i Fünûn*, c.42, S.1020, 14 Şubat

Köprülü-zâde Mehmed Fuâd, (1326-a), "Musâhab-i Edebiye: Edebiyâtta Marazî Tipler.", *Servet-i Fünûn* c.39, S.1014, 28 Teşrin-i evvel

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- Köprülüzâde, Mehmed Fuad, (1326-b), "Musâhab-i Edebiye: San'at ve Taklîd Mes'elesine Dâir", *Servet-i Fünûn*, c.38, S.981, 11 Mart
- Köprülü-zâde, Mehmed Fuâd, (1326-c), "Yeniler, Eskiler ", *Servet-i Fünûn* c.39, S.1012, 14 Teşrîn-i evvel
- Köprülü-zâde, (1326-d), Mehmed Fuâd, "Yeniler, Eskiler", *Servet-i Fünûn* c.40, S.1016, 11 Teşrîn-i sâni
- Köprülü-zâde Mehmed Fuad, (1327), "Tahassüsât-ı San'at: Bir Mihrâb-ı San'at Önünde," *Servet-i Fünûn*, c.42, 19 Kanûn-u Sâni
- Köprülü-zâde Mehmed Fuad, (1327-a), "Tahassüsât-ı San'at: Bir Mihrâb-ı San'at Önünde," *Servet-i Fünûn*, c.42, 26 Kanûn-u Sâni
- Köprülü-zâde Mehmed Fuad, (1327-b), "Tahassüsât-ı San'at: Bir Mihrâb-ı San'at Önünde," *Servet-i Fünûn*, c.42, 2 Şubat
- Köprülü-zâde Mehmed Fuad, (1327-c), "Tahassüsât-ı San'at: San'atkâr ve Hayât," *Servet-i Fünûn*, c.42, S.1067, 3 Teşrîn-i Sâni
- Köprülü-zâde Mehmed Fuad, (1327-d), "Tahassüsât-ı San'at:Halk ve Edebiyat", *Servet-i Fünûn*, c.41, S. 1042, Mayıs
- Köprülü-zâde, Mehmed Fuad, (1327-e), "Tahassüsât-ı San'at: Edebiyat-ı Milliye", *Servet-i Fünûn*, c.41, S.1041, 5 Mayıs
- Köprülü-zâde, Mehmed Fuad, (1327-f), "Tahassüsât-ı San'at; Din ve Edebiyyât" , *Servet-i Fünûn*, c.41, S.1047, 16 Haziran
- Köprülü-zâde Mehmed Fuad, (1327-g) "Tahassüsât-ı San'at; Din ve Edebiyyât", *Servet-i Fünûn*, c.41, S.1048, 20 Haziran,
- Köprülü-zâde Mehmed Fuad, (1327-h), Tahassüsât-ı San'at: Meçhûl Abideler" *Servet-i Fünûn*, c. 40, S.1066, 27 Ekim
- Köprülü-zâde Mehmed Fuad, (1327-ı), "Tahassüsât-ı San'at: Edebiyat ve Ahlak-1", *Servet-i Fünûn*, c.41, S.1053, 28 Temmuz
- Köprülü-zâde Mehmed Fuad, (1327-i), "Tahassüsât-ı San'at: Edebiyat ve Ahlak-2", *Servet-i Fünûn*, c.41, S.1055, 11 Ağustos

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- Mehmed Fuad, (1327-j), "Tahassüsât-ı San'at: Edebiyat ve Ahlak-3", *Servet-i Fünûn*, c.41, S.1056, 18 Ağustos
- Köprülü-zâde Mehmed Fuad, (1327-k), "Tahassüsât-ı San'at: Edebiyat ve Ahlak-4", *Servet-i Fünûn*, c.41, S.1057, 20 Ağustos
- Köprülü-zâde Mehmed Fuad, (1327-l), "Hüsn ü Şiir-Tekazâ-yı Edebi", *Genç Kalemler*, c.1, S. 1
- Köprülü-zâde, Mehmed Fuad, (1327-m), "Tahassüsât-ı San'at: Yeni Lisân," *Servet-i Fünûn*, c.42, S.1082, 16 Şubat
- Köprülü-zâde, Mehmed Fuad, (1327-n), "Tahassüsât-ı San'at:Türklük ve Yeni Lisân", *Servet-i Fünûn*, c.42, S.1091, 19 Nisan
- Köprülü-zâde, Mehmed Fuad, (1328), "Tahassüsât-ı San'at: Edebiyatlar Arasında," *Servet-i Fünûn*, c.41, S.1043, 18 Mayıs
- Köprülü-zâde, Mehmed Fuad, (1328-b) "Musâhabe-i Edebiyye, Bir Müdhika-i Edebiye" *Servet-i Fünûn*, c.43, S.1095, 17 Mayıs,
- Köprülü, Ord. Prof. Dr. M. Fuad, (2007) *Hayat-ı Fikriye*, (Haz. Dr. Cafer Şen-Dr. Nurcan Şen) Ankara, Akçağ Yay.
- Küçük Şeyler (1910), *Hayâl-i Cedid*, S.12, 28 Nisan
- M. K., "Saika" (1910), *Hayâl-i Cedîd*, S. 52, 12 Eylül 1910
- Mehmet Behçet, (1326), "Vahşilik", *Servet-i Fünûn*, c. 39, S.994, 3 Haziran, *Erganûn*, İst.1327, Tanîn Mtb.
- Mehmed Rauf, (1325), "Sanat ve Ahlâk, *Servet-i Fünûn*, c. 38, S.961, 22 Ekim
- Mehmed Rauf, (1325-a), "Vicdan, Yakup Kadri Bey'e Cevap" *Servet-i Fünûn*, c.38, S.963, 6 Kasım
- Mehmed Rauf, (1328), "İflâs-ı Edebiyat", *Servet-i Fünûn*, c. 43, S. 1106, 2 Ağustos
- Mehmed Rauf, (1328-a), "Fecr-i Atî'nin İflâsı", *Servet-i Fünûn*, c.43, S.1105, 26 Temmuz
- Mehmet Ali Tevfik, "Tenkîd Etrafında", *Servet-i Fünûn*, c.41, S.1016, 22 Eylül 1327, s.481

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- Kaplan, Mehmet, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar-2*, İst.1987, Dergâh y. s.300, *Hareket*, S.11-12, Ocak- Şubat 1980, s.30-34
- Müfid Ratib, "Temâşâ Musâhabesi: Alhonse Saşe ve Jüles Bertu'dan Tiyatroda Siyaset" *Servet-i Fünûn*, c.40, S.1025, 13 Kânûn-ı sâni 1325, s.243-247
- Müfid Râtib, "Tiyatro ve Ahlâk", *Resimli Kitâb*, c.2, S.8, Mayıs 1325-a, s.802
- Müfid Râtib, "Tiyatro ve Ahlâk", *Resimli Kitâb*, c.2, S.10, Temmuz 1325-b, s.1032-1036
- Müfid Râtib, "Tiyatro ve Ahlâk", *Resimli Kitâb*, c.2, S.12, Eylül 1325-c, s.1264-1270
- Müfit Ratib (1326), "Fecr-i Âtî Hakkında", *Servet-i Fünûn*, c. 39, S.990, 13 Mayıs
- Müfid Râtib, "Musâhabe-i Temâşâ:Tiyatroda Siyâsiyat", *Servet-i Fünun*, c.40, S.1026-a, 19 Ocak 1326-a, s.267-271
- Niyazi Akı, Yakip Kadri Karaosmanoğlu-İnsan-Eser-Fikir-Üslûp" 2.bs. İst. 2001, İletişim y., s. 72
- Ozansoy, Halit Fahri (1970), *Edebiyatçılar Çevremde*, Ank. Sümerbank Kültür y.
- Özlem, Doğan, (1996), *Metinlerle Hermeneutik (Yorumbilgisi) Dersleri, Cilt I,II, 2. Bsk. İstanbul, İnkılap Kitapevi*
- Papağan, (1326), "Pembe Hayâl Yahud Fecr-i Âtî", *Gıdık*, S.7, 15 Teşrîn-i sâni,
- Pembe Balon, (1326), *Kalem*, S. 86, 27 Nisan
- Polat, Nâzım H. (1982), "Yeni Nesil Tarafından Rübâb Mecmuası'nda Fecr-i Âtî'ye Karşı Yürütülen Mücâdele" *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 19, Ağustos
- Raif Necdet, (1922) *Hayat-ı Edebiyye*, İst., , Orhâniyye Matb. s. 67
- Raif Necdet, (1326), "Muhasebe-i Edebiyye", *Resimli Kitab*, c.3, S. 18, 22 Mart
- Refik Halit, (1325) "Tahsin Nahid" *Kalem*, S. 7, 11 Şubat

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- Refik Halit, (1325-a) "Celâl Sahir", *Kalem*, S.76, 18 Şubat
- Refik Halit, (1325-b) "Yeniler I" *Eşref*, S. 21-47, 21 Kanun-i Sâni
- Refik Halit, (1325-c) "Yeniler II" *Eşref*, S.22, 28 Kanun-i sâni
- Refik Halit, (1325-d) "Yeniler", *Eşref*, S. 23, 19 Kanun-i Evvel
- Refik Hâlit, (1325-e), "Onlar", *Servet-i Fünûn*, c. 38, S.986, 17 Nisan
- Refik Halit, (1326), "Senede Bir...", *Servet-i Fünûn*, c.39, S.996, 24 Haziran
- Refik Hâlit, (1940) "Sinâ-yı Emel ve Fecri-i Atı", *Yeni Mecmua*, c.2, S.38, 19 İkinci Kânûn
- Reşat Fevzi, (1930) "Fecr-i Âtî Nasıl Bir Teşekküldü", *Uyanış-Servet-i Fünûn*, c.68-4, S. 1775, 21 Ağustos
- Reşat Fevzi, (1930-a) "Fecr-i Âtî Nasıl Bir Teşekküldü", *Uyanış-Servet-i Fünûn*, c.68-4, S. 1776, 28 Ağustos
- Reşat Fevzi, (1930-b) "Fecr-i Âtî Nasıl Bir Teşekküldü", *Uyanış-Servet-i Fünûn*, c.68-4, S. 1777, 4 Eylül
- Reşat Fevzi, (1930-c) "Fecr-i Âtî Nasıl Bir Teşekküldü", *Uyanış-Servet-i Fünûn*, c.68-4, S. 1778, 11 Eylül
- Reşat Fevzi, (1930-d) "Fecr-i Âtî Nasıl Bir Teşekküldü", *Uyanış-Servet-i Fünûn*, c.68-4, S. 1779, 18 Eylül
- Reşat Fevzi, (1930-e) "Fecr-i Âtî Nasıl Bir Teşekküldü", *Uyanış-Servet-i Fünûn*, c.68-4, S. 1782, 9 Teşrin-i evvel
- Reşat Fevzi, (1930-f) "Fecr-i Âtî Nasıl Bir Teşekküldü", *Uyanış-Servet-i Fünûn*, c.68-4, S. 1781, 2 Teşrin-i evvel
- Reşat Fevzi, (1930-g) "Fecr-i Âtî Nasıl Bir Teşekküldü", *Uyanış-Servet-i Fünûn*, c.68-4, S. 1783, 16 Teşrin-i evvel
- Reşat Fevzi, (1930-h) "Fecr-i Âtî Nasıl Bir Teşekküldü", *Uyanış-Servet-i Fünûn*, c.68-4, S. 1784, 23 Teşrin-i evvel
- Reşat Fevzi, (1930-ı) "Fecr-i Âtî Nasıl Bir Teşekküldü", *Uyanış-Servet-i Fünûn*, c.68-4, S. 1788, 20 Teşrin-i sâni
- Reşat Fevzi, (1930-i) "Fecr-i Âtî Nasıl Bir Teşekküldü", *Uyanış-Servet-i Fünûn*, c.68-4, S. 1789, 27 Teşrin-i sâni

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

-
- Rûh-ı Bî-Kayd, (1910), *Hayâl-i Cedîd*, S.13 10 Nisan
- Rûbâb, (1328), c.1, S. 29 26 Temmuz
- Saldîde, (1326) "Bedbaht Şair", *Gıdık*, S.25, 10 Şubat
- Selâhaddin Enis, (1328), Gençlik ve Edebiyât, *Rûbâb*, c.1, S. 23, 21 Haziran
- Serullaz, Maurice, (1998), *Empresyonizm Sanat Ansklopedisi*, (çeviren: Devrim Erbil) İstanbul, 3. Bsk. Remzi Kitabevi.
- Servet-i Fünûn*, (1325), c.38, S.953, 27 Ağustos
- Servet-i Fünûn*, (1326), c.40, S.1031, 24 Şubat
- Servet-i Fünûn*, (1326-a), c.39, S.1014, 21 Ekim
- Servet-i Fünûn*, (1326-b), c.40, S.1054, 1 Ağustos
- Servet-i Fünûn*, (1326-c) c.39, S:1010, 30 Eylül
- Servet-i Fünûn*, (1327), c.40, S.1076, 5 Ocak
- Şahabeddin Süleyman, (1325), "Kül", *Servet-i Fünûn*, c.38, S.978, 18 Şubat
- Şahabeddin Süleyman, (1325-a), "Derebeyi", *Musavver Muhit*, c.2, S.39/17, 30 Temmuz
- Şahabeddin Süleyman, (1326), "Dostlukları", *Servet-i Fünûn*, c.40, S.1025, 13 Kanûn-i Sâni
- Şahabeddin Süleyman, (1326-a), "Bir Tahlil", *Servet-i Fünûn*, c.39, S.1005, 26 Ağustos,
- Şahabeddin Süleyman, (1326-b), *Aralarında*, İst. Tanin Mtb.
- Şahabeddin Süleyman, (1326-c), *Fırtına*, İst. Tanin Mtb.
- Şahabeddin Süleyman, (1327) "Hüseyin Veli Efendi", *Donanma*, c.2, S.20, 27 Teşrin-i evvel, c.2, S.22, 1 Kânûn-ı evvel 1327, c.2, S.23-24, 1 Kânûn-ı sâni 1912, c.3, S.27, 12 Mayıs 1328, c.3, S.28, 1 Haziran 1328
- Şahabeddin Süleyman, (1327-a), "Fedâkar", *Rûbâb*, c.1, S.12-13, 12 Nisan
-

- Şahabeddin Süleyman, (1327-b), Dayak-1, *Servet-i Fünûn*, c.41, S.1073, 15 Kânûn-ı evvel "Dayak-2", *Servet-i Fünûn*, c.41, S.1074, 22 Kânûn-ı evvel 1912,
- Şahabeddin Süleyman, (1327-c), "Yeni Lisan", *Genç Kalemler*, c.3, S. 13, 5 Kânûn-ı evvel
- Şahâbettin Süleyman, (1328) "Bataklıkda" *Rübâb*, c.1, S. 21, 7 Haziran,
- Şahâbettin Süleyman, (1328-a), "İnkâr" *Rübâb*, c. 1, S. 24-25 28 Haziran
- Şahâbettin Süleyman, (1328-b) "Bir Bilanço" *Rübâb*, c.1, S. 15, 26 Nisan
- Şahabeddin Süleyman, "Mücrim", *Rübâb*, S.44, 24 Kânûn-i Sâni 1328-c, s.12-16
- Şahabeddin Süleyman, (1328-d), "Bir Elbise I", *Şehbal*, S.57, 15 Temmuz "Bir Elbise II" S.58, Ağustos 1328
- Şahabeddin Süleyman, (1328-e), "San'atta Şahsiyet", *Rübâb*, c.1, S.8, 15 Mart
- Şahabeddin Süleyman, (1328-f), "Edebiyat", *Rübâb*, c.1, S.18, 17 Mayıs
- Şahabeddin Süleyman, (1328-g), "Edebiyatta Hayâl ve Hakikat", *Resimli Kitâb*, c.4, S.48, 1 Mart
- Şahabeddin Süleyman, "Edebiyat-ı Avam", *Servet-i Fünûn*, c.41, S.1088, 29 Mart 1328-h, s.549
- Şahabeddin Süleyman, (1328-ı), "Mâye-i Harici", *Rübâb*, c.1, S.6, 1 Mart
- Şahabeddin Süleyman, (1328-i), "Bataklıkta" *Rübâb*, c.1, S.21, 7 Haziran
- Şahabeddin Süleyman, (1328-j), "Mesele-i Taklid", *Rübâb*, c.1 S.7, 8 Mart
- Şahabeddin Süleyman, (1328-k), "Bir Bilanço", *Rübâb*, c.1, S.15, 26 Nisan
- Şahabeddin Süleyman, (1328-l), "İnkâr Makâlesi", *Rübâb*, c.1, S.24-25, 28 Haziran

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- Şahabeddin Süleyman, (1328-m) "Fecr-i Âtî'yi Takib", *Rübâb*, c.1, S.28, 19 Temmuz
- Şahabeddin Süleyman, (1328-n), "Bekir Fahri Bey'e", *Rübâb*, c.1, S.20, 31 Mayıs
- Şahabeddin Süleyman, (1328-o), *Târîh-i Edebiyyât-ı Osmaniyye*, Sancakyan Mtb.
- Şahabeddin Süleyman, (1329), *Kırık Mahfaza*, İst. Muhtar Hâlid Ktb.,
- Şahabeddin Süleyman, (1329-a), *Çıkmaz Sokak*, İst. 1329-a, Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsı,
- Şahabeddin Süleyman-Tahsin Nâhid, (1329-b), *Ben ...Başka*, İst., Muhtar Hâlid Ktb.
- Şahabeddin Süleyman, (1329-c), "Âsâr-ı Sanatta Zîştî", *Rübâb*, S. 61, 23 Haziran
- Şahabeddin Süleyman, (1329-d), "Sanâyi-i Nefise-Tarihin Mabedd-i ve Sâiki San'attır", *Şehbâl*, c.4, S.3, 1 Nisan
- Şahabeddin Süleyman, (1329-e), "Sanat Bizatîhi İçtimâîdir", *Şehbâl*, c.3, S.84, 15 Nisan
- Şahabeddin Süleyman, (1329-f), "Sanâyi'-i Nefise: San'at ve Ahlâk-1", *Şehbâl*, c.4, S.76, 15 Mayıs
- Şahabeddin Süleyman, (1329-g), "Sanâyi'-i Nefise: San'at ve Ahlâk-2", *Şehbâl*, c.4, S.77, 15 Haziran
- Şahabeddin Süleyman, (1329-h), "Tabi'at, San'at", *Rübâb*, c.2, S.53, 28 Mart
- Şahabeddin Süleyman, (1329-ı), "Edebiyat, Vatan, Ahlâk", *Rübâb*, c.2, S.53, 31 Mart
- Şahabeddin Süleyman, (1329-i), "Kadın Edebiyatı", *Rübâb*, c.2, S.56, 18 Nisan
- Şahâbeddin Süleyman, (1329-j), "Bizde Temâşâ", *Büyük Duygu*, c.1, S.15, 26 Ekim
- Şahabeddin Süleyman, (1329-k), "Şiir", *Resimli Kitâb*, c.8, S.48, Mayıs

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- Şahabeddin Süleyman, (1329-l), "Musâhabe-i Edebiyye: Şiir İl-hâmı" *Şehbâl*, c.3, S.72, 10 Mart
- Şahabeddin Süleyman, (1329-m), "Din ve Şiir", *Büyük Duygu*, c.1, S.9, 30 Haziran
- Şahabeddin Süleyman, (1329-n), "Mesele-i Tenkid", *Büyük Duygu*, c.1, S.5, 25 Nisan
- Şahabeddin Süleyman, (1329-o), "Münekkid-1" *Şehbâl*, c.4, S.79, 10 Temmuz
- Şahabeddin Süleyman, (1329-ö), "Târih-i Edebiyat", *Büyük Duygu*, S.8, 6 Haziran
- Şahabeddin Süleyman, (1329-p), "Hakîkatte Vahime-i Mesuliyet", *Şehbâl*, c.1 S.75, 1 Mayıs
- Şahabeddin Süleyman, (1329-r), "Sanat ve Ahlâk-1", *Şehbâl*, c.4, S.76, 15 Mayıs
- Şahabeddin Süleyman, (1329-s), "Sanat ve Ahlâk-2", *Şehbâl*, c.4, S.77, 15 Haziran
- Şahabeddin Süleyman, (1329-ş), "Bir Kitab-ı Şütûm (Cadı Çarpıyor)", *Rübâb*, c.2, S.62, 29 Mayıs
- Şahâbettin Süleyman, (1330), "Nâyî"ler-Yeni Bir Gençlik Karşısında," *Safahât-ı Şi'r ü Fikr*, S.1, Mart
- Şahâbeddin Süleyman- Tahsin Nâhid, *Kösem Sultan*, (Hazırlayan: İnci Enginün), KB. y. Ank. 1990, *Rübâb*, S.12-13, 12 Nisan 1328, S. 24-25, 28 Haziran 1328
- Şen, Dr. Cafer, (2006), *Fecr-i Ati Edebiyatı*, Ankara, Gazi Kitabevi.
- Şerif Aktaş, (2004), *Refik Halit Karay*, 2. bs. Ank. Akçağ y.
- Şinaver, (1330) *Divançe-i Şinâver*, İst., Nefâset Mtb. s. 70
- Şinâver, (1910), "Balodan Çıkarken", *Hayâl-i Cedîd*, S.21, 28 Mayıs
- Şinâver (1910-a), "Tenzih" *Hayâl-i Cedid*, S. 16, 11 Mayıs
- Şinâver, (1910-b), "Blöf Sîmalardan", *Hayâl-i Cedîd*, S. 55, 28 Teşrîn-i sâni s. 3
- Şinâver, (1910-c) "Poezi-Yirminci Asır Şiirlerinden", *Hayâl-i Cedîd*, S. 19, 21 Mayıs, s.2

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- Tahsin Nâhid, (1324), *Hicranlar*, İst. Asedoryen Mtb.
- Tahsin Nahid, (1326) "Rûh-ı Bî-Kayd" İst., Tanin Mtb.
- Tahsin Nâhid, (1326-a), *Firar*, İst., , Ahmet İhsan ve Şürekası Matbaacılık Osmanî Şirketi
- Tahsin Nahid, (1327) "Tenkid-Siyah Kitap Münasebetiyle", *Genç Kalemler*, c.2, S.1, 29 Mart
- Tahsin Nâhid, (1327-a) "Hüsn ü Şiir: Tekâzâ-yı edebî", *Genç Kalemler*, c.1, S. 1, , s. 86-87
- Tahsin Nâhid-Ruhsan Nevvare, (2003), *Jön Türk*, İst., Bordo-Siyah, *Tiyatro Hakkında Bir Mütâla'a*, Jöntürk, İst., 1325, Asadoryan Matb.
- Tevcîhât ve Havâdis (1909), *Servet-i Fünûn*, c.36, S.930 25 Mart
- Tuhaf Fıkralar (1326), *Gıdık*, S. 84, 15 Nisan
- Yakub Kadri, "Musâhabe-i Edebiye: Resimle Kitâb'ın Musâhabe-i Edebiyesi Münâsabetiyle", *Servet-i Fünûn*, c.37 , S.959 , 8 Teşrin-i Evvel 1325, s.358
- Yakub Kadri, (1325-a), "Musâhabe-i Edebiye: Resimle Kitâb'ın Musâhabe-i Edebiyesi Münâsabetiyle", *Servet-i Fünûn*, c.37 , S.960, 15 Teşrin-i Evvel
- Yakub Kadri, (1325-c) "Musâhabe-i Edebiye:Vicdan Makâlesi Münâsabetiyle.", *Servet-i Fünûn* c.38, S.965, 19 Teşrin-i sâni,
- Yakub Kadri, (1325-d) "San'at ve Ahlâk Hakkında, M. Rauf Bey'e Cevâb", *Servet-i Fünûn* c.38, S.962, 23 Teşrin-i evvel
- Yakup Kadri, (1325-e) "Yeniler", *Eşref*, S. 51, 18 Şubat
- Yakup Kadri, (1325-f), "Baskın", *Şiir ve Tefekkür*, S.2, 27 Ağustos, *Bir Serencam*, 3. bs. İst. 1989, İletişim y.,
- Yakup Kadri, (1325-g) "Yalnız Kalmak Korkusu", *Musavver Hâle*, S.1, Kânûn-ı evvel, *Bir Serencam*, 3. bs., İst. 1989, İletişim y.,
- Yakup Kadri, (1326) "Bir Ölünün Mektupları", *Servet-i Fünûn*, c.39, S. 1000, 22 Temmuz, *Bir Serencam*, 3. bs. İst. 1989, İletişim y.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- Yakup Kadri, (1326-a) "Bir Kadın Meselesi", *Servet-i Fünûn*, c.39, S.998, 8 Temmuz 1326, s.149-153, *Jâle*, S.1, 12 Teşrin-i Sâni, *Bir Serencam*, 3. bsk. İst. 1989, İletişim y.
- Yakup Kadri, (1326-b), "Şapka", *Servet-i Fünûn*, c.39, S.1004, 19 Ağustos, *Bir Serencam*, 3. bsk. İst. 1989, İletişim y.,
- Yakup Kadri, (1326-c), "Nebbaş", *Servet-i Fünûn*, c. 40, S. 1028, 3 Şubat, *Bir Serencam*, 3. bs. İst. 1989, İletişim y.,
- Yakup Kadri, (1327), "Bir Serencam", *Servet-i Fünûn*, c.42, s.1081, 9 Şubat (Devamı 1082 ve 1083 sayılarda), *Bir Serencam*, 3. bs. İst. 1989, İletişim y.,
- Yakup Kadri, (1327-a) "Bir Tercümeihâl", *Servet-i Fünûn*, c.41, S.1046, 9 Haziran, *Bir Serencam*, 3.bsk. İst. 1989, İletişim y.,
- Yakup Kadri, (1327-b), "Hüsn ü Şiir: Tekâzâ-yı Edebî", *Genç Kalemler*, c.1, S. 1,
- Yakup Kadri, (1909) "Yeniler; Refik Halit", *Eşref*, S.51, 18 Şubat
- Yalçın, Alemdar (2002), *II. Meşrutiyet'te Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, 2. bs. Ank. Akçağ y.
- Yeni Lisan, (1911), *Genç Kalemler*, c.2, S.2, 27 Nisan
- Yücel, Hasan Âli (1989) *Edebiyat Tarihimizden*, 2. bsk. İst., İletişim yay.
- Ziba, (1325) "Yeniler: Celâl Sâhir", *Eşref*, 28 Mart.

OTOMOBİL VE BENLİK: TÜRK EDEBİYATINDA ARABA OLGUSU

Seyit Battal UĞURLU*

ÖZET

Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*yla Türk romanına giren araba, aslında bir anlamda geleneksel kültürde önemli bir yere sahip olan atın yerini alan önemli bir statü belirleyicisidir. Geleneksel Türk kültüründeki 'at avrat silâh' söylemiyle yakın psiko-sosyal ilintileri kurulabilen arabanın güç ölçümü, bugün bile 'beygir' kategorisi üzerinden değerlendirilmektedir. Hız performansındaki yeteneği ile değer atfedilen arabanın, kadına ve erkeğe göre değişkenlik arz eden eril ve dişil kimliğine vurgu yapılabilir. Araba tasarımcılarının yeni model üretiminde kadının dişilliklerinden önemli ölçüde ilham alması da bu görüşü destekler. Bu olgudan yola çıkarak bireyin kendini gerçekleştirmesinin cazip yollarından biri haline gelen arabanın, dışarının tekinsizliklerinden koruma yönüyle üstünlük sağlayıcı, bireye sunduğu birçok imkân ile ev, ve 'erotik bir mekân' olarak düşünülebilen 'yol'da yayalara veya daha az güçlü araçlara karşı üstünlük sağlayıcı kışkırtıcı bir yönü olduğu söylenebilir. Modern dünyanın bu önemli aracının toplumsal yaşamla paralel olarak edebiyata da yansımaları gözlenir. Talip Apaydın'ın *Sarı Traktör*'ü, Adalet Ağaoğlu'nun "*Fikrimin İnce Güllü*", Sevim Burak'ın "*Palyaço Ruşen*"i, Latife Tekin'in *Buzdan Kılıçlar*'ı insan teknoloji ilişkisini toplumsal bir olgu olarak odağa alan romanlar arasında yer alır. Ömer Seyfettin'in "*Nezle*"si, Aziz Nesin'in "*Medeniyetin Yedek Parçası*" Tarık Buğra'nın "*Mavi Doç*"u, Peride Celal'in "*Jaguar*"ı, araba olgusunu ele alan öykülerdendir. Bu makalede, benlik inşasının önemli bir aracı olarak önem atfedilen arabanın; modern çağ insanı için ifade ettiği anlamlar, Türk edebiyatındaki yansımaları ve farklı

* Yrd. Doç. Dr., Yüzüncü Yıl Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, seyitugurlu@gmail.com

anlayışlarda eser veren Türk yazarların bu olguya kayıtsız kalamayışının gerisinde yatan kışkırtıcı psiko-sosyal etmenler, anılan metinlere yöneltilmiş eleştirel ve analitik bir yakın okuma ile irdelenmektedir.

Anahtar kelimeler: Türk romanı, araba anlatıları, otomobil ve benlik, modernleşme, batılılaşma, yabancılaşma.

AUTOMOBILE AND SELFHOOD: CAR NARRATIVES IN TURKISH LITERATURE

ABSTRACT

The automobile that entered into the Turkish novel with Recaizâde Mahmut Ekrem's *Car Affairs*, in one respect, is one of the status determinant in traditional Turkish culture that has taken part instead of horse. The automobiles power is still measured as horse power which has close psycho-cultural ties with the discourse of 'horse, woman and the gun', that is considerable code of traditional Turkish culture. Thinking its accreditation of capacity of speed performance it can be stressed that automobiles have changeable genders depending on men and women. When producing new models, car designator's inspiration is greatly femininity and body of women. Becoming one of the attractive ways of self realization of individuals, the automobile, protects us against lack of confidence of the external, presents individuals a lot of opportunities. Automobile's attractiveness comes from its power to provide many possibilities of supremacy over pedestrian way of life as well as gigantic prosperous life style. The reflections of this important device of modern world seems in the Turkish literature parallel with social life. In *Yellow Tractor* by Talip Apaydın, *Slender Rose of my Thought* by Adalet Ağaoğlu, "The Clown Ruşen" by Sevim Burak and *Icy Swords* by Latife Tekin narration can be mentioned a focus on human technology relation as a social fact. "The Cold" by Ömer Seyfettin, "The Spare Part of Civilization" by Aziz Nesin, and "Jaguar" by Peride Celâl focuses on

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

automobile and its social reflections. A close scrutiny has been conducted into cars as an important medium of self identification within the context of modern man, its reflections in Turkish literature with provocative psycho-social factors though a critical and analytical point of view.

Keywords: Turkish novel, car narratives, automobile and selfhood, modernization, westernization, alienation.

Giriş

“Hafif kanlı Chevrolet’ler, hırslı Pontiac’lar, kıranta Buick’ler
Gürültüyle akıp gidiyor General Motors’un enikleri;
Ve ağır kışıl, geniş çeneli, soluklu arabaları Ford’un;
İri kıyım Chrysler ailesini
Diyor ki değil daha
Vakit var daha”

Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*: 102.

1. Araba ve Benlik: Kısa bir Değerlendirme

Araba; bir “fetiş nesnesi”, “durdurulamayan gücün bir simgesi”, bireyciliği “simgeleyen bir ideolojinin tipik örneği” olarak, “ev sahibi olmak gibi kişinin özel mülkiyet hissini doyurur”ken (Freund-Martin, 1996: 119, 124), “benliğin yansıması” (Raban, 2000: 140) olarak hem fiziksel ve bedensel zevk, hem de kapalı bir mekânda rahatlık duygusu veriyor (Pervanchon, 2000: 141). Arabanın sunduğu bu var olma zevkinde; işlevlerinden biri de “bizi imgelemimizle doğrudan temasa geçirerek daha iyi var olmamızı sağlamak” (Pervanchon, 2000: 142) olan bir “oyun” var. Gerçekliği değiştiren hızın, kazaların ve gösterişin yanı sıra, “üç bölümden oluşan döşemesiyle küçük bir oda”; sahibini rüzgârdan, soğuktan ve yağıştan koruyan, güven duygusu veren bir “ev” (Mc Murdo, 2000: 185), aynı zamanda yollar, otoyollar denli “erotik bir

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

mekân"dır (Pervanchon, 2000: 144). Araba beri yandan, erotik fantezilerle, eril ve cinsel dürtüleri harekete geçirici bir özelliğe de sahiptir. Seyir halindeki arabada, dışarıdaki görüntüler sinema şeridi gibi akıp giderken zaman, mekân ve eşya da boyut değiştirir. Arttığı oranda haz veren hızın, aynı paralelde şiddet doğuran, kazalara davetiye çıkaran yönünü her gün duymayı kanıksadığımız kazaların çokluğu gösterir.

Arabanın bu özelliklerinin yanında, yoğun bir şekilde doğrudan cinsel anlam katmanları üretmeye elverişli doğası da dikkat çekmektedir. Otomobilin ürettiği ve 'sahib'inin etkin kullanımına 'sunduğu' gücün bugün bile *beygir gücü* biçiminde ölçülüyor olması, "bu makineyle ulaşılan güç artırımının ilk algılanışının bir belirtisi" olarak okunur (Ruppert, 1996: 151). Otomobil yolculuğu, hem gövdesel, hem de ruhsal bir mesajı da beraberinde getirir ve canlandırıcı, ferahlatıcı özelliği tam da burada yatmaktadır. Edilgin yolculuğun yerine, yeniden etkin yolculuk geçiyor (Ruppert, 1996:171). Binmek, -ister at, ister otomobil söz konusu olsun- "yerde kalana karşı kazanılmış bir üstünlüğü" imleyen bir güç gösterisidir (Ergüven, 2000: 136). Otomobil ile cinsellik arasında var olagelen bağ, başta reklâm sektörü olmak üzere, bu aracın hemen her alanda kadın ve at ile birlikte tasarlanmasında da kendini gösterir. Otomobil gücünün beygir gücü ile hâlâ ölçülüyor olması, erkeğin kudret gösterisinin ifadesini hızda bulması, bu çağrışımla ilintilidir. Otomobilin, erkek için bir "kadın", "metres" oluşu, direksiyon başında akıp giden yolun, "sahip olunan kadın" ve hızın, "bu esrimenin yoğunluğunu arttırıcısı" olduğunu öne sürenler tek başlarına değiller (Pervanchon, 2000: 144). Otomobilin erkekler için dişiliği gibi, kadınlar için de erkekteki "cinsel çekicili(ği) taşıma kapasitesi"nin inanılmaz ölçüde olduğu öne sürülür (Freund-Martin, 2000: 130). Araba üzerinde çalışmanın, onu onarmanın çoğu insanın "erkeklik duygularını tatmin etme imkânı buldukları zevkli uğraşlardan" biri oluşu kadar "Amerikalıların arabalarını deli gibi sevdiklerini söylemek, bir açıdan otomobilin psikoseksüel simgeselliğini ifade etmektedir." Bu aygıtta erotik çekiciliğini veren şeyin; insana "kendi içine çekilme, her yana hâkim olma ve denetim kurma duygularını aynı anda yaşatması" olduğu ileri sürülmektedir. Sürücülük deneyimi, "kişinin içinde kendi başına kaldığı rahim

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

benzeri bir kapsülle başkalarıyla ilişkiye girmeden gücünü çeşitli biçimlerde arttırabildiği (...) bir deneyim de olabilmektedir. Kişinin gücü gaz pedalına hafif bir dokunuşla artabilmektedir” (Freund-Martin, 2000: 130–131). Porche tasarımcılarından biri otomobilin “silâhlardaki gibi bir çekiciliğe sahip” olduğunu ileri sürmüştür. Otomobillerin görünüşlerinin –biçimleri ve çehreleri- uçaklardan veya “göğüs, popo gibi insan vücudunun kıvrımlı, girintili çıkıntılı bölgelerinden” alındığı iddia edilmiştir¹ (Freund-Martin, 2000: 133). Türkçe argoda, otomobil estetiği ve donanımının, bu bakışla adlandırılan geniş bir cinsel argo karşılığını bulmak mümkündür (Ünsal, 2000: 177–180).

Ruppert, otomobil-sürücü ilişkisinde; sürücünün, bağlamın içinde yalıtılmış bir özne olarak yer aldığını söyler ve bu ilişkinin olanaklarının, bu aracın salt ileri devinim için kullanılan bir araç olarak kullanılmasından, bireysel saldırganlığın yaşanabileceği yarış otomobillerine dek uzandığının altını çizer. Ona göre, sürücü daha çok caddelerin kamusal alanında algılanır ve kendisi, ‘izleyicilerinin’ devindiği yerde bir iletişim içindedir. Otomobille ilişki biçimleri böylelikle hem sürücünün dil eylemleri, hem de “öbek davranışlarıyla bireyleşmenin ayrımlı dereceleri arasındaki gerilim ilişkisi olarak” yorumlanabilir (Ruppert, 1996: 133, 135). Otomobil, kullanım değerinin yanı sıra, kişisel devinim özgürlüğünün artmasıyla ortaya çıkan Pazar gezmelerinin biçimlendirilmesiyle kanıtlanan bir “yaşam standardı artışının simgesi”dir (Ruppert, 1996: 141).

Otomotiv sektörü, bir moda ikonu otomobil modellerini sürekli yenisiyle değiştirmekte ve alıcı kitlenin beğenisini kışkırtıcı biçimde yönlendirmek amacıyla yenilik hamlelerini şehevi bir iştahla yapmakta ve aynı shevilikte piyasalara takdim etmektedir. Modaların sürekli değişmesi ve araçların plânlanmış biçimde demode olması doğrultusundaki model politikaları, kapitalizmin değişmez kurallarından biri olarak piyasaların belirleyiciliğini elinde tutmaktadır. Bugün “hızın tapını nesnesi” (Ruppert, 1996:

¹ Tahsin Yücel, otomobilde insan niteliklerinin yoğun bir biçimde kullanılışını, son yılların otomobil dergilerinden araştırdığı zengin örneklerle ortaya koyar (Yücel, 2000: 151–158).

151) olarak stilize edilen otomobilin bu denli yaygın kullanımının gerisinde yatan temel etmenin, devinim güdüsünün; Walter Gropius'un, "çağın belirleyici güdüsü" olduğu (Ruppert, 1996: 156) şeklindeki büyük öngörüsünün, kapitalizmin diline başarılı bir biçimde çevrilmesi olduğu söylenebilir. Ruppert, otomobil kullanma olgusunun bireyin sosyo-psikolojik dünyasına ilişkin temel kodlarını şu şekilde vurgular: Otomobil kullanma kılıfı, büyük ölçüde bireyin coşkularını denetleyiş biçimine bağlıdır. Otomobil sürücüsünün hızlanma olayı üzerindeki devinimi ortaya çıkaran bir kuvvet üzerindeki egemenliği, her zaman bir rasyonel olmayan, bilinçsiz gereksinimleri doyurma denemesi de olmuştur. Gaz vermenin ayak devinimiyle, sürücünün gövdesine özgü kuvvetlerden daha büyük güçleri serbest bırakıyordu. Bu yolla, anonim kitle trafiğinde birikmiş saldırganlığın boşaltılması, bunun nedenlerini insan-makine ilişkisinin dışında, çoğun gündelik yaşam ilişkilerinde aramak gerekse de hiç de ender rastlanan bir deneyim değildir. Buna uygun olarak bir makine aracılığıyla simgesel olarak güç gösteriminin çok katmanlı biçimleri, trafik uzamındaki eylem biçimlerindendir: Gösterisel gaz verme ve sürücünün motoru öttürerek kendini sahnelemesi, etkileyici bir biçimde hızlı gitme, daha zayıf, daha yavaş bir aracın daha güçlü bir araçla taciz edilmesi, güç isteğinin gösterilişleridir. Kimi zaman, nesne olarak otomobille saldırgan bir ilişkide, 'gündelik yaşamın gerilla savaşının bir silâhı da' (Schelsky) söz konusudur. Hiç kuşkusuz bu, cinse özgü bir biçimde ağırlıklı olarak 'erkek' trafik katılımcıları için geçerlidir (Ruppert, 1996: 171-172).

Roland Barthes "Yeni Citroen" başlıklı yazısında, otomobilin günümüzde büyük gotik katedrallerin tam bir karşılığı durumunda olduğunu söyler. Barthes'a göre, çağımızın büyük bir ürünü olan ve bilinmedik sanatçılarca tutkuyla tasarlanan bu "büyülü", "üstün nesne"nin imgesi geniş kabul görmekte ve tüketilmektedir (Barthes, 1990:120). Yeni Citroen, "üstdoğanın en iyi habercisi" olarak masalsı nitelikler taşır; kusursuzlukla kökensizliği ve kapalılıkla ışıklılık durumunu bir arada içermesiyle de yaşamı özdeğe dönüştürür ve bu yönüyle masal dünyasının sessizliğine açılır.²

² Barthes'in sözünü ettiği Citroën 19, aynı zamanda Citroën DS olarak da bilinir ki DS, tanrıça anlamına gelen "Déesse" kelimesiyle aynı şekilde okunur.

Teknolojiye dayanan ilk pornografik romanı yazan İngiliz bilim-kurgu yazarı J. G. Ballard, Türkçeye *Çarpışma*³ adıyla çevrilen eserine yazdığı önsözde, arabayı yalnız cinsel anlamıyla değil, bugünkü toplumda kişinin yerini belirleyen bütünlüklü bir eğretilenme olarak kullandığını, cinsel içeriğin, aslında politik bir anlam ifade ettiğini söyler (Ervin, 1987: 119–120). Ballard; eserini, bir durumun uç noktada bir eğretilenmesi, “yalnızca bu noktada bir kriz anında kullanılabilecek umarsız ünlemleri içeren yardım çantası niteliğinde bir kitap” olarak niteler. Romanının hayal ürünü bir felâketle değil, salgın bir hastalık gibi her yıl yüzlerce, binlerce kişiyi öldüren, milyonlarcasını sakat bırakan bir afetle ilgili olduğunu ve bizi teknolojiye karşı uyarmak göreviyle yazdığını belirtir (Ballard, 2004: 9).

Otomobil, ortaya çıktığı ilk on yıllarda zengin sınıfın ve üst düzey meslek sahiplerince kullanılan lüks bir aracı ve ‘spor’, eğlence makinesi olmanın yanı sıra statü temsili gereksinimini de doyurabilen bir nesneydi (Ruppert, 1996: 142). 1950’li yıllara dek gösterişli ve konforlu bir otomobilin satın alınması sadece üst tabakalara özgüydü (Ruppert, 1996: 145). Türkiye’de otomobil, 1935’li yıllardan 1950’li yılların sonuna kadar üst düzey bir zenginliğin, statünün göstergesi olur. 1960–80 döneminde bu önemini yitirir ve bugün sıradan olan arabalar piyasayı doldurur. Özal döneminde herkesin edinebildiği, ancak pahalı olanlarının yeniden statü göstergesi sayıldığı bir araç haline gelir (Anonim: 2000, 168–169). Hulki Aktunç, Türk insanının otomobille ilişkisinde iki yöne dikkat çeker: Yabancılaşma ve aşırı benimseme (Anonim: 2000, 159). Bu bakış, ekonomik durumdan ayrı olarak tarihsel kökende daha çarpıcı şekilde ifadesini bulur: “at=otomobil, avrat=çıplak hatun, silâh=silâh”.⁴

Aracın bu modeli 1955–1975 yılları arasında 1,5 milyon adet satmıştır. (Anonim, 2008a).

³ Ballard, J. G. (2004), *Çarpışma*. Çev. Nurgül Deveci. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

⁴ (Anonim, 2000: 174). Bu görüş Ali Akay tarafından da dile getirilir (Akay, 1997: 212).

2. İlk Görünümler

Arabanın Türk romanındaki yansımalarına ilişkin gözlemler, söz konusu temayı ele alan eserlere dönük değerlendirmeler dolayısıyla yapılmıştır. Arabanın Türk romanında bir alt tür olduğuna dikkat çeken Jale Parla'dır. "Car Narratives: A Subgenre in Turkish Novel Writing" başlıklı yazısında, Türk edebiyatında, daha başlangıçtan itibaren değişik türdeki arabalara ilişkin bir endişeden söz edilebileceğini öne sürer. Araba figürünün en azından iki açıdan önem kazandığını belirten Parla, bunları; arabanın makine ile ilişkisi ve Türk modernleşmesinde anlam kazanan özel bir tür mekân olarak önemi biçiminde açılar. Parla'ya göre, hem karakter hem de kurgu anlamıyla otomasyon ve onun birincil motifi olan otomobilin, Türk romanında çok önemli mitik bir ilham kaynağını teşkil ettiği göze çarpar. Bu temanın ilgili olduğu birincil tükenmez kaynağın batılılaşma ve modernleşme olduğunu, ama bunun meselenin tümünü kapsamadığını belirtir. Parla'ya göre, Türk romanının farklı zamanlarında farklı romancılarca öykülenen araba anlatıları, görünüşte masum araba merakı biçiminde başlasa da, sahip olma ve olmama, güç kazanma ve kaybetme, amaçlılık ve amaçsızlık, olgunlaşma ve çocuksuluk, narsisizm ve fetişizm, parçalanmışlık ve kendi kendini yıkmanın esrarengiz anlatılarına dönüşür. Batı ile temas kurmanın ilham verdiği düşük statü duygusundan ve bütünlüklü bir yabancılaşma asrından söz etmez (Parla, 2003a: 535–536).

Türkiye'de her türden araba üzerine yazılmış yazılar hakkında yapılacak bir araştırma, bu nesneyle kurduğumuz ilişki konusunda sadece ilginç sosyo-kültürel veriler sunmayacak, aynı zamanda ruh haritamızın ilk bakışta gölgeli gibi görünen kimi bölümleri için bir hayli aydınlatıcı olabilecektir. Otomobilin içi, kamusal alana çıkmakta ve o alanın gereklerini göğüslemekte zorlanan bir kültür için, yarı kamusal yarı özel bir alandır. Sahibinin ya da kullanıcısının "en mahrem düşünce, arzu ve özelemler[iy]le evi[n]den çıkabildiği" bir "zırh", kamusal alanın dayattığı maskelerin bir takılıp bir çıkarılabileceği elverişli bir mekândır (Parla, 2003b:162).

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Türk romanında araba olgusu, ilk kez statü belirleyici konumuyla aşırı batılılaşma eleştirisi perspektifine oturtularak Recaizâde Mahmut Ekrem'in (1847-1914) *Araba Sevdası* (1896) romanında ele alınır. Hayat kadını olan Perives'i, kiraladığı lando içinde gördüğü için sevdalanan (Tanpınar, 1988: 493) mirasyedi Bihruz Bey, landoyu, kadının soylu bir aileye mensup, iyi eğitilmiş bir hanımefendi oluşuna kanıt olarak algılar (Parla, 1993: 132, 142). "En iyi anlatılmış 'alafranga züppemiz' " (Naci, 1990: 46) "örnek bir batılılaşmış züppe" (Mardin, 1994: 25) olarak nitelenen Bihruz Bey, "arabasıyla, annesiyle kurduğundan daha yakın bir ilişki" kurar, "ona daha büyük bir sevgiyle" bağlanır (Finn, 1984: 92). Berna Moran onu; düşsellik ile gerçeklik arasındaki sınırı kaybedişi, görünüşü önemseyişi, taklitçiliği, parodik oluşu ve sonunun yıkım olması yönünden Don Kişot'la ilişkilendirir (Moran, 1994: 59).

Mardin, Bihruz ve benzeri tipleri, 19. yüzyıl boyu ve 20. yüzyıl Türk edebiyatında beliren "yegâne somut karakterler" olarak niteler. Bu karakterlerin tekrar tekrar gerek komik, gerekse trajik olarak kültürlerine ihanet eden tipler olarak ortaya çıktığını, böylece Bihruz Bey'in birkaç kardeşinin olduğunu, bunların; Ahmet Mithat Efendi'nin Felâton Bey'i, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın (1864-1944) *Şık* romanındaki Şatıroğlu Şöhret ve en başarılısının da yazarın *Şıpsevdî* romanında görüldüğünü tespit eder. Türk edebiyatındaki başka bir züppe çeşidinin de Nabizade Nazım'ın *Zehra* romanındaki Suphi, daha sonra ortaya çıkan, Ömer Seyfettin'in aynı adlı romanındaki Efruz Bey'in ise, ister eğitim metodu ister aristokratik seçkincilik olsun, nihayetinde kendini entelektüel meşgaleye içtenlikle adayan kişi olduğunu ve Kenan Bey'in de Ömer Seyfettin'in bir roman taslağındaki aynı tipin trajik simgesi olduğunu belirtir (Mardin, 1994: 41). Mardin'e göre; 19. yüzyıl Türk edebiyatında Bihruz Bey gibi tiplerinin çok görülmesi ve bu örnek edebî vasitanın ustalıkla kullanılması, bir bakıma sosyal denetim aracı olarak şu iletinin muhatabıdır: "Çevrene uy veya yabancı olarak sınıflandırılmaya razı ol" (Mardin, 1994: 43).

Bihruz'un dünyasına, arabası dışında nüfuz eden bir şey yok gibidir. Plâtonik aşk duygusuyla bağlandığı Perives, kendisi için altındaki arabayla anlam ifade eder. Kendisi de hayata ancak

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

arabalı iken anlam yükler. Temel amacı “görünmek” (Enginün, 2007: 256) olan Bihruz, kendisi gibi kibar beylerin gittiği seyir yerlerinde her zaman harekete hazır arabası ve seyisiyle görünürken, dışındaki dünyanın farkında değilmiş gibidir. O âdeta, büyük geniş bir caddeyi dolduran seyircilerin yoğun ilgisi ve spot ışıklarının altında ama o seyircileri de görmezden gelen bir edadadır. Çevresindeki insanlara muamele biçimi ve yaklaşımı, aslında pek de sahiciliği olmayan bir kendiliğindenlikle yüklüdür: Annesini ancak sıkıştığında görebilir, hizmetçisiyle emir ve azarlama dışında diyalogu yok, en yakın arkadaşlarıyla ilişkisi sınırlıdır, iş ortamında iç dünyasını arkadaşlarına aktaracak kadar beklemeye vakti olmaz. Bihruz önemli ölçüde içe dönük bir kişilik özelliği gösterir ve içe kapanmışlığını, aksesuarlarını aşırı düzeyde göze batacak biçimde göstermek ya da mevsimin gereklerine göre değil de modaaya uygun biçimde giyinmek kaydıyla sürekli olarak arabasıyla, ayrılmaz bir aksesuarıymış gibi bir arada görünür: “Filhakika araba o senenin moda rengi olan gayet açık tatlı sarıya boyanmış, yan tarafları beyin isim ve mahlasının ilk harflerini hâvi yaldızlı birer marka ile muvahhaş, tekerleklerinin çubukları incecik fakat kendisi ziyadesiyle yüksek, zarif ve nazik ve amiyane bir tabir ile kız gibi bir şeydi. Macar cinsinin en güzellerinden olan kır hayvanlara gelince bunların da gerek boyları gerek renkleri araba ile mütenasip olduğu gibi koşum takımı da tabii en âlâsından idi” (Parlatır vd., 1997: 218). Arabanın açık sarı rengi, Mehpeyker’in saç rengiyle uyumluluk gösteriyor olması, Bihruz’un sonbahara doğru sona erecek aşk macerasının bir ön anlatımı, seçkin zevkinin de bir yansıması olması açısından anlamlıdır. Alıntıda dikkati çeken bir başka öge, arabanın cinsiyetine yapılan göndermedir; ‘kız gibi araba’ ifadesi, bir yandan imrenme, ulaşma arzularını yansıtırken aynı zamanda, ‘bakire’liğe de vurgu ile yüklüdür. Dolayısıyla arabaya, anlatıcının dilinden ama ‘izleyenlerin’ bakışıyla ‘kendisiyle evlenilecek bir nesne’ olarak anlam atfedilmesi, Türkçe yazılı kültürde bir ilke işaret ediyor olmalıdır. Bu bakış sonraki araba anlatılarında farklı şekillere, dönemin kültürel ortamının olanaklı kıldığı söz öbeklerine bürünerek varlığını hep hissettirecektir. Araba ile sahibi arasındaki ilişkide yönetememe, ‘sahip’ olamama olgusu da ilk kez bu romanda dillendirilir; taklit bir yaşamın uygulayıcısı olarak Bihruz, Mardin’in formüle ettiği ‘çevreye uyma’ moduna girdiğinde, arabayı yitirmiştir. Bu yitirme zamanı tam da Tanzimat

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yazarının, sokağa 'baba'sız olarak çıkmış delikanlıya baba olarak 'ders' verdiği zamanla paralellik arz eder. Mirasyediliğin sağladığı bir 'olanak' olarak züppelik, bir aşamadan sonra tolere edilebilirlik sınırlarını zorladığında, roman anlatıcısı baba adına devreye girerek, Bihruz'un aslına rücu etmesini kolaylaştıran son darbeyi vurur. Ne var ki burada, geri dönüşü olmayan bir maddî yıpranmışlık süreci yaşanmıştır; araba yitirilmiş, hayatın odağında yer almış aşk duygusunun sahici olmadığı ortaya konmuş, peşinden sürüklenilecek bir macera ya da buna zemin sağlayacak bir iştihâ bırakılmamıştır. Araba, Recâizâde'nin romanında yanlış batılılaşmanın parodisi, züppelik ve mirasyediliğin eleştirisi, kültürel yabancılaşmanın ve taklit yaşamların göstergesi olarak sadece bir ilke işaret etmez, aynı zamanda bu olgulara güçlü eleştirel bakış geleneğinin başlatıcısı da olur. Recâizâde'den epey sonra yazan, Türk roman ve öykücülerinin, kendisine benzer eleştirel bir duruşu sergilediği görülür. Nihayetinde 'ayna'sını benzer toplumsal dinamiklere çevirmiş romancının, değişik zaman dilimlerinde kendini tekrar eden benzer ruh hallerine, davranış biçimlerine kayıtsız kalması beklenemez.

Ömer Seyfettin'in (1884-1920) "Nezle" adlı öyküsü, hizmetçisiyle birlikte gezintiye çıkan dul bir kadının yeniden evlenme arzusunu ironik bir bakışla yansıtır. Kadın, at arabasının içinde zamandizinsel olarak ilerleyen öykünün başlangıcında sokağa çıkışı sırasında kimi külhanbeylerinin sözlü tacizine maruz kalır. Kadının arabası için seçtiği aksesuarların *dışilliliği*, öykünün bağlamı itibarıyla külhanbeylerinin kadın sataşmasını 'haklı' çıkarcak bir atmosfer oluşturur: "Tek katlı arabasının pufla, ipek şiltesine uzanmış; kuştüyünden, iri, pembe yastıklara dayanmış; gözleri açık, uyur gibi duran Masume Hanım, yoldan yaya geçenleri hiç görmüyordu. Ufuktan kırk elli mızrak boyu yükselmiş yakıcı güneşin, beyaz keten tenteden süzülen ince görünmez huzmeleri sık kıvrırcık kirpiklerini, kavuniçi başörtüsünün altın pullarını, erguvani yeldirmesinin hâreli kıvrıntılarını yaldızlıyor, arabanın mavi perdelerini hiçbir rüzgâr kımıldatamıyordu" (Seyfettin 1998: 11). Öyküde alaycı bir bakışla takdim edilen Masume Hanım, adının ironik çağrışımından da anlaşılacağı üzere, olumsuzlayıcı bir bakışla ele alınır. Kendisinin ve hizmetçisinin ağırlığı atları yorar,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ikisi de ruhen birbirinden daha kaba birer kişi olarak betimlenirler. Bu kadına yönelik öfke, kendisinin ve hizmetlisinin kabalığı biçiminde yansıtılır ancak bir de sokaktaki külhanbeylerinin sözlü tacizleriyle zirveye çıkarılır. Kadının hizmetçisiyle konuşmalarına yansıyan sözler de benzer şekilde nezaketten yoksundur. Ancak öykü metninin *derin yapısından* da anlaşılacağı üzere, öfke, zengin kocadan kalma servetin hak edilmediği öngörüsü üzerinden temellendirilir. Masume Hanımın, altındaki arabaya lâayık olmadığı çıkarımı da bu öngörünün bir sonucu yerine geçer.

3. Traktör ve Köy

Türkiye’de Demokrat Parti’nin iktidara gelişinden sonra hızlandığı bilinen makineleşme çabalarının (Kaplan, 1997: 228) zemini hazırlanmadan uygulanmaya konma sürecinin, köylüye ağır bir biçimde fatura edilmesi, Aziz Nesin’in bürokrasiye ironik ve eleştirel bir mesafe takınmasının gerekçesini oluşturmuştur. Makineleşme, daha ileri bir tarımcılığın gerçekleşmesini sağlayıp, köyün sosyal ve ekonomik hayatını değiştirirken; insan gücünün yerini alışıyla ortaya çıkan sıkıntıları ve birtakım teknolojik problemleri de beraberinde getirmiştir (Kaplan, 1997: 228). Traktör köylü ilişkisini ele alan iki eserde de söz konusu aygıt, Recâizâde Mahmut Ekrem’le başlayan ve Sevim Burak’a kadar uzanan çizgide gözlenen genel yansımaları içerir. Bu alet yararlılık beklentisiyle alınır ama umulan faydayı hiçbir zaman sağlamadığı gibi, köylünün bütçesine ağır bir fatura biçiminde yansır. Traktörün köye girişi her ne kadar dönemin tarımsal politikalarının iç ve dış yansımalarının bir ürünü olsa da, nihai tüketici konumunda olan köylünün bu aletle ilişkisi, tıpkı kentli bireylerin araba ilişkisi gibidir. Traktör de diğer binek taşıt türleri gibi, talip olanın kendini gerçekleştirebileceği, ‘sahip’ olmakla statü edineceği ve nihayetinde bu aracın gücü dolayısıyla ‘muktedir’ olacağı önemli bir araç olarak ele alınır. Bu durum, ele alınan iki eserde de açıkça görülür.

Aziz Nesin’in (1915–1995) “Medeniyetin Yedek Parçası” adlı öyküsü, Hamit Ağa adlı köylünün “şu cenabet” (Kaplan, 1986: 221) dediği traktörden kurtuluşunu haber veren diyalogla açılır. Diyalogun devamında banka borcundan söz edilir. Öykü, Hamid Ağa’nın dilinden, diyaloglar aracılığıyla ilerler. Oğlu askerlik dö-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

nüşü şoförlük öğrenmiş, kendisinden bir traktör almasını istemiştir. Enstitüden öğretmen çıkan kızı ve damadı da tatilde aynı isteği dillendirirler. Olay, 1955 yılında cereyan etmektedir. Baba, bu yeni teknolojik alet yerine geleneksel yaşamını sürdürmek, çift öküzleriyle yetinmek istese de “geri kafalı”lıkla, “makine asrı”nın gerisinde kalmakla (Kaplan, 1986: 221) suçlanır. Köy öğretmeni de onu ikna etmeye çabalar: “Seksen beygir bu!... Evliya kuvveti bel!.. (...) Dağı taşı dümdüz eder” (Kaplan, 1986: 222).

İkna olan Hamit Ağa, öküzlerini satar, “pangadan grado” çeker ve “Donatım Kurumu’ndan” bir traktör alır. Köylüler de kendilerini örnek alarak ellerindeki satıp traktör alırlar. Köy yolunda yarıştıran arabalar, kısa sürede arabaların birbirlerini sakatlaması ya da çalışamaz hale getirmesi gibi sonuçlar doğurur. Hamit Ağa’nın şimdiye kadar sadece gösteriş yapma, yarışma işini görmüş traktörü birisinin çarpmasıyla bozulur ve öküzlere çektilerilerek köye getirilir. Traktörün bozulan parçasının bulunuş süreci; Hamit Ağa’nın oğlunun İstanbul’da hovardalıkla zaman geçirmesi, köydeki işlerin aksaması ve bankaya yeniden borçlanmasına zemin hazırlar. Arabanın kışta evinin önünde bağlandığı zamana kadar geçen sürede, Hamit Ağa’nın durumu olumsuz yönde değişmiş, banka borcu artmış, elindeki toprak miktarı ve hayvan sayısı azalmış olduğu halde traktörden kaynaklanan zincirleme sorunlar bir türlü bitmediği gibi bu durum diğer köylülerin yaşamını da benzer şekilde etkilemiştir: “Gonu gomsunun tarlalarına bak-san, tüm rezillik... Herkeslerin tarlalarında bir traktör leşi yatıyor. Nereye baksan zincir, palet, külçe demir...” (Kaplan, 1986: 223).

Öykü, Hamit Ağa’nın bütün varlığını yatırdığı traktörü balyozla parçalamasıyla sona erer. Makine, Nesin’in öyküsünde yüksek bir beklenti ve hevesle yönelinen, getireceği kolaylıklardan çok neden olduğu ağır ekonomik yük dolayısıyla büyük bir soruna dönüşen bir aygıt olarak görünür. Traktörün öykü kişilerince kullanılışı, temel var oluş amacının dışında cereyan eder. Köylüler, akşamüzerleri köyde, cumartesileri kasaba sinemasında gösteriş duygularını bu araç aracılığıyla tatmin eder, ne var ki asıl amacı için hiç kullanılmaz: “Cümbüş, iyi hoş... herkes biner üzerine traktörler ‘çemündüfer’ gibi sinemanın önüne dizilir. Dönüşte

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yarış yapılır. Hamit Ağa'nın oğlu, arabayı, "bıyıklarını bura bura" (Kaplan, 1986:228) sürer. Bu *gösteri toplumu* manzarasının kısa süre sonra bir kazaya maruz kalması kaçınılmazdır. Öykü metninde her ne kadar tümüyle Hamit Ağaların traktörü odakta olsa da, çevre gözlemlerinden anlaşıldığı üzere bu sorun, tekil düzeyde yaşanmaz. Yukarıdaki alıntı, sadece başkasına görünerek kendini gerçekleştirme eylemini ayinsel boyutta yansıtan bir sahne değil; aynı zamanda bir "namıssız"ın Hamit Ağaların traktörüne çarpmasına açık davetiye ile yüklü ve geneli kapsamı hep mümkün bir olaydır. Traktör, köylüye bir imkân olarak sunulmuştur ancak köylü bu imkânı, var oluş amacına yönelik değil kendi var oluşunu gerçekleştirme amacına yönelik olarak kullanır. Bu duygusallık, arabanın Türk edebiyatındaki diğer yansımalarıyla güçlü psiko-sosyal akrabalık bağları taşır.

Talip Apaydın'ın (d. 1926) ilk romanı *Sarı Traktör*'de (1958), köylü bir delikanlının taşraya yeni girmekte olan traktöre duyduğu sevgisi dile getirilir. Tarımsal faaliyetlerini geleneksel yöntemlerle yapmaktan bıkmış Arif, traktör alma arzusunu ilettiği babasıyla, Aziz Nesin'in öyküsündeki gibi çatışma yaşar. Köydeki başka delikanlılar da bu konuda babalarını ikna etmiş olup traktörleriyle tarım yapmaktadırlar. Arif, ulaşamadığı bu arzu nesnesi dolayısıyla uyumsuz bir kişilik sergilemeye başlar. Babası, araya öğretmen de girmesiyle onun isteğini karşılamaya ikna olur. Arif, traktör alınmadan önce, gece karanlığında komşusu Ali'nin traktörünün "tekerleklerine dokunur", "direksiyonunu okşar" (Erol, 2005: 111). Romanın ilerleyen sayfalarında Sürmeli Emine'nin varlığıyla öne çıkan aşk, onda traktör tutkusunu değiştirecek kadar etkili olmaz. Arif, köylü bir delikanlıdan ancak aşk için beklenecek bir davranışı traktör tutkusu uğruna sergiler; evi yakmakla tehdit edecek denli hırçınlaşarak babasını karar değiştirmek zorunda bırakır. Traktör, Apaydın'ın romanında kişileştirilerek odağa alınmasıyla aslında, kısmi de olsa bir fetiş nesnesi özelliği taşır. Aziz Nesin'in öyküsündeki davranış modeli burada da tekrarlanır; traktör alındıktan sonra gösteriş aracı olarak kullanılır. Arif nişanlısının evinin önünde traktörün motorunu "balıkların yüzmesi, ya da uçakların uçuşu gibi kayıp gitmeye benzer" (Erol, 2005: 228) bir duyguyla bağırırken aslında, köy ölçekli bir mekânda arabadan güç alarak üstünlük duygusunu tatmin etme

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

çabası içine girmekle aynı zamanda “kıskançlık tohumları” eker. Arif makineye aşırı tutkusu açısından köydeki birlik ve beraberliğe gölge düşürür, köylüyle yabancılaşır. Apaydın’ın son çözümlemede onayladığı makineye duyulan heyecan, Arif’in insanüstü çabalar içine girmesini sağlarken köylüde de kendisine karşı alay, imrenme ve haset gibi duyguların uyanmasına zemin hazırlar. Sarı Arif, köylünün dilinde traktör ile özdeşleştirilerek “Sarı Traktör” (Parla, 2003b: 150) diye adlandırılmayı önemsemeyecektir. Arif, gücünü yakından tanıdığı traktör ile çok uzun zamanda, büyük emekle, güçlükle yapılan işlerin üstesinden kolaylıkla gelebileceğini görmüştür (Kaplan, 1997: 230–231). Nesin’in öyküsünde de bu ‘güç’ Hamit Ağa’nın traktör almaya ikna olmasında temel etkenlerin başında yer alır.

4. Makine İktidarına Vurgun Ruhlar

Peride Celal’in (d. 1916) novellası “Jaguar”da (1978) araba, kentli ama sosyo-kültürel standartları açısından taşralı bir genç kız ile delikanlı arasındaki ilişkinin odağında ele alınır. Tıpkı Tanzimat romanlarındaki genç kızlar gibi evin penceresinden dışarı açılan bir dünyası olan genç kızın, sokakta geçen erkeklere olan ilgisinin arabalara transfer olmasında, dünyasına yön veren magazin dergileri belirleyicidir; bu dergiler, onun arzularını ancak düşsel düzlemde kavuşabileceği bir gelecek düşü için tahrik etmektedir. Dar bir yaşam standardı ve bununla uyarlı bir dünyası olan on yedi yaşındaki kızın ilgisinin yön değiştirmesi, Apaydın’ın Sarı Arif’indeki gibi, ama tersine çevrilmiş bir ilgidir. Bütün benliğiyle arabaya yönelmiş bulunan Arif’in, karşısına çıkan Sürmeli Emine’nin varlığına karşın traktör tutkusundan vazgeçmemesi, sırf cinsiyetler açısından tersine çevrilmiş olsa da mantıksal işleyişi itibarıyla aynıdır. Kız, Arif’in, belki de köyün kapalı kültürü ve zamanın geçerli değer yargıları dolayısıyla söze doğrudan döke-mediklerini, çekincesiz bir şekilde söylerken, cinsel enerjisini arabaya yönelttiğinin bilincindedir.

Oto tamir atölyesinde çırak olarak çalışan delikanlının, fiyaka atmak üzere patronunun bilgisi dışında bindiği jaguar marka araba, İstanbul’un yoksul ve zengin semtleri arasındaki hem

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

maddî uçuruma, hem de kız ile delikanlının bu zengin semtlere göz dikmişliğine işaret eder.⁵ Genç kız, hedeflediği yaşam biçiminden beklentilerini de araba dolayısıyla sıralar: “araba”, “para”, “eğlence”, “şıkır şıkır giysiler” ve bahçenin çiçekleri içinde “sülün boyunu uzatmış bir” Jaguar (Celal, 1996: 56). “Jaguar” sözcüğü, kızın bakışından anlatıldığına göre, anlam çiftleşmesini de sağlar; araba ve arabalı bir yaşamı imkânlı kılacak bir erkek.⁶ Hayatının en zinde on yılını adamayı (Celal, 1996: 28) tasarladığı araba tutkusunun gerisinde böyle bir yaşam beklentisi bulunmaktadır.

Burada Celal’in henüz yeniyetme bir kız olan kişinin, toplumda arabaya karşı yükselen ilgiyi tapınma düzeyine yaklaştırdığı gözlenir; Adalet Ağaoğlu’nun daha yoğun biçimde vurgulayacağı üzere araba, tapınılacak bir nesne olmaya doğru gitmektedir.

Celal’in bu kişisinde yaşının algı ve beklentilerini de aşan baskın bir dişi kişilik yapısının gözlenmesi, okuduğu kadın dergilerinin etkisiyle açıklanabilir. Arabayı, edilgen erkek imgesine oturtarak düşlerken, bu nesneyle doğrudan psiko-seksüel bir yakınlık kurma arzusunu gemleyemez: “Binersin istediğin zaman, bastın mı gaza git dilediğin yere... Frenler de senin elinde, saç sakalı yok, bakışı pis değil, gıcır gıcır. Ekmek istemez, yemek istemez... Zahmeti ne yavrunun? Erkek milleti gibi altta kalması da yok. Sen her zaman üsttesin, ensesinde. Kır boynunu istediğin yere...” (Celal, 1996: 31).

Öykü, kişilerin birbirlerine maskesiz şekilde görünüşü açısından, *Araba Sevdası*’nın final sahnesine benzer şekilde sonlanır.

⁵ Nurdan Gürbilek, Orhan Gencebay ile İbrahim Tatlıses arabesklelerini karşılaştırdığı yazısında; ilkinin ihtiraslı ama mağrur edada olduğunu ve kadın imgesine oturttuğu kente karşı tok gözlü bir duruş sergilediğini söylüyordu. Özalizmin estirdiği dalga ile birlikte köşe dönme hesaplarının daha dolaysızlaştığı yılların ürünü olan İbrahim Tatlıses’i “Ben de İsterem” şarkısı dolayısıyla ele alan Gürbilek, onun, gözünü kentli elitlerin konum ve imkânlarına dikmiş gözü pek taşralılığın güçlü bir temsilcisi olduğunu söyler (Gürbilek, 2001; 11–25). Apaydın ve Nesin’in kişilerinde dile getirilemeyen arzu yönelimindeki açıklık, Celal’in kişisinde kendini göstermesiyle, Gürbilek’in çözümlemesine paralellik arz eder.

⁶ Sevgi Sosyal’in *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*’ndeki tezgâhtar kız Şükran’ın Hollywood özentisi yaşam düşleri, Celal’in genç kıızı ile benzerdir. İki yazar da bu kişilerini, anlattıkları 1970’li yıllardan seçmiştir.

Jaguar'a binen delikanlı bir oto tamir çırağıdır, kız ise yoksul bir babanın kızı. Oğlanın amacı önceden bellidir; Jaguar sahibi olduğunu zannettirerek kızla birlikte olmak. Kız da oğlana ilgi maskesi üzerinden Jaguar'a sahip olma plânı yapmakta, bu yolla düşlediği zengin bir yaşama kavuşmayı arzulamaktadır. Ancak romanın gerçeklik düzlemi, ikisine de böylesi bir yaşam beklentisinin imkân dâhilinde olmadığını söylemektedir. Kızın arabaya sahip olma arzusu, ona görebildiği tüm arabaları modellerine kadar tanımasını sağlamış ama yaşamında bir değişikliğe neden olamamıştır. Maskelerin düştüğü yerde düş kırıklığı yaşanmıştır, novellanın sonunda herkes kendi gerçek dünyasına dönmüş, kendi gerçeklikleriyle yüzleşmiştir.

Adalet Ağaoğlu'nun (d. 1929) adını Vedia Rıza'nın bir şarkısından alan romanı *"Fikrimin İnce Gülü"*nde (1976); araba olgusuna önceki örneklerden farklı olarak, çok katmanlılık arz eden bir bakışla yaklaşılır. Arabanın, romanın ana kahramanı Bayram'ın yaşamına, çocukluğundan beri iktidar ve hemen gölgesindeki kadının göstergeleriyle görünmesi tesadüfle açıklanabilecek bir durum değildir. İktidar (Demokrat Parti'li adam, arabası), kadının sesi (arabanın teybinden Vedia Rıza'nın sesinden yükselen *"Fikrimin İnce Gülü"* şarkısı. Sonradan Bayram'ın iki özlemine; arabaya ve Kezban'a açık gönderme ile yüklü şarkı), dolayısıyla kadın göstergeleri romana ustalıkla bir şekilde yerleştirilmiştir.

Roman kişisi Bayram'ın hayatı, Ankara'daki Temizel Oto'dan Münih'teki BMW işçiliğine kadar uzanan çizgi boyunca yaptığı işlerin tümü; lâstik tamirinden parça montajına kadar değişiklik arz etse de, araba ile ilgilidir. Çocukluğundan beri aklına koyduğu, kendisini kurtaracağına inandığı "en gıcırından bir taksi"dir (Ağaoğlu, 1999: 70). Bayram'ın insanî özelliklerini kademeli bir biçimde yitirmesinin de tarihi olan araba sahibi olma süreci, benliğini o denli etkisi altına almıştır ki, o, kendisini bu yoldan ayıracak olan her engeli, en gaddar biçimde etkisizleştirmekte tereddüt etmez. En yakın akrabalarını, kendisini seven kızı, kendisine büyük emek vermiş kimseleri, iş arkadaşlarını, işvereni, askerlik arkadaşını vs. bu hedef uğruna bir bir harcar. Ancak

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Mercedes'e kavuştuğunda, çevresinde bu 'başarı'sını takdir edecek ya da kendisine itibar edecek tek kişi kalmamıştır.

Ağaoğlu, Bayram'ın öznel tarihi etrafında ördüğü romanında, aslında geniş bir toplumsal katmanın arzu ve beklentilerine dönük eleştirel bir bakışı, bir de kapitalizmin ezdiği insan modeli biçiminde ortaya koyar. Almanya'dan dönmekte olan Bayram, aynı zamanda kapitalizmin çarkları arasından bir posaya dönüşmüş ama bunun da bilincinde olmayan bir işçidir.

Bayram'ın araba tutkusu, köylülerin alay konusu olmaktan bir türlü çıkmaz; kendisi köyde iken şu şekilde alaya maruz kalır: "Dört teker be! Dört teker üstünde gidiyim de, ne [...] olursa olsun, razıyım. Kahvedekilerin gülüşmesi. Bayram'ı gırgıra almaları: Yoksa bunu beşikte bir kıza değil de, bir motorluya mı kerttiler? Ağlama oğlum baban sana bir Impala alıverir. No'lmuş yani? Atla deve değil ya?.." (Ağaoğlu, 1999: 126). Bayram; kimi zaman kendisini seven Kezban, kendisinin sevdiği araba ve ikisine de ulaşma düşüne tercüman olan "Fikrimin İnce Gülü" şarkısı arasında bölünmüş olmanın şaşkınlığını yaşar: "Ben bir taksiye mi sevdalıydım? Bu şarkıya mı bu şarkıyı çağıran kadının sesine mi? Kezban'a mı yoksa?" (Ağaoğlu, 1999: 126). Arabasına taktığı "Balkız" adı, köyünün adı olan "Ballıhisar" ile sevdiği kız Kezban'ı çağırıştırma hedefler. Adlandırmadaki bu yerellik, Bayram'ın benliğini sarmış bulunan temel özleminin, muhayyel saadetin ifadesi anlamını yüklenir.

Ne var ki romanın açılış sahnesinde, daha Kapıkule gümrüğüne girerken, Bayram'ın yurda ihtişamla giriş düşü, ardı arkası kesilmeyen şoklarla kademeli bir şekilde tersyüz olur. Araba, Kapıkule gümrüğüne girdiği andan ibaren çok hafifinden başlamak üzere 'yara'lar alır. Yara; çünkü Balkız'da oluşan en ufak iz, Bayram'ın yüreğine batan iğne etkisi yapar. Romanın "Giriş" cümlesindeki ironi, Bayram'ın ömrüne mal olmuş arabanın bir günde maruz kalacağı felâketlerin ön bildirimini de içerir: "Sürücüsüne göre balrengi olan Mercedes, sabırsız, neredeyse son bir atılımla hızlandı" (Ağaoğlu, 1999: 7). Gümrük parkında başka bir sürücünün neden olduğu "hafif tozlu bir yüzeye hafif bir el değmesi" (Ağaoğlu, 1999: 39) kadar bir iz, onda infial uyandırır ve bu türden irili ufaklı kazalar zincirleme bir biçimde birbirini takip ederek Bayram'ın en hassas yerinden vurarak ardı ardına şok yaşamasına

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

neden olur.⁷ Nihayetinde Afyon yol ayrımında yolu boylamış bir biçerdöverle burun buruna gelen Bayram, direksiyonu sert şekilde kırınca, sarı Mercedes'iyle⁸ tarlaya yuvarlanır (Ağaoğlu, 1999: 218–219).

Bayram'ın iç diyalog ve monologlarından ilerleyen öykü, arabaya ilişkin önemli bir bilginin detaylarını da öne çıkarır: Balkız'ın Cuma ya da Pazartesi montaj edilmiş olma ihtimali. Bu iki günde montaj edilen arabalar, işçiler kendilerini işe iyi veremediklerinden dolayı, önemli ölçüde kusurlu çıkarlar. Böylesi bir kusurun bilincine varan Bayram'ın onuru, "gerdekte kız çıkmayan gelin kocası gibi" (Ağaoğlu, 1999: 114) kırılır. Bu duruma olan öfkesini, arabasına "[k]ız orospu sen Cuma otosusun ve ben yandım!..." (Ağaoğlu, 1999: 114) sözleriyle dışa vurur. İçinde büyüyen kuşku, *aldatılma* korkusu, parasını en iyi değerlendirememişlik tedirginliği yakasını bir türlü bırakmaz. Satış elemanının, bu arabanın Mercedes'e söküm için iade edileceği sözünü anlayamamıştır. O, bu arabanın sökümünden sonra üstüne çok para eklenmiş olarak bir üst model şeklinde çıkacağını söyleyince, Bayram iyice kanmış ve Mercedes'i alma kararını vermiştir. Arabanın Pazartesi ya da Cuma günü, yani hatalı üretilenlerden olduğu gerçeğini kavramadığında ise avunmak için arabasına, "senin sol arka ayağının tır-

⁷ Arka stop camı kırığı (Ağaoğlu, 1999: 112), kromaj parlaklığının el büyüklüğünde matlaşması (Ağaoğlu, 1999: 139), sağ ön kapının cilasının çizilmesi (Ağaoğlu, 1999: 153) arabanın altındaki susturucunun çatlaması (158), ön camın "yere tükürülen balgam biçiminde" (Ağaoğlu, 1999: 167) çatlaması, ardından bu işe neden olduğunu düşündüğü kamyoncudan dayak yemesi (Ağaoğlu, 1999: 169), öncesinde Mercedes arması yıldızın çalınması türünden, her biri Bayram'ın iç dünyasında büyük fırtınalar koparan bu büyük 'felâket'ler ardı ardına gelir.

⁸ Kapıkule'den arabaya yönelen ve her biri bir duygunun ifadesi olarak okunabilecek bakışlar arabanın renginin açılımlarına dönüşür: "balrengi" (7), "yaldızlı" (23), "hardal" (17) rengi, "sidik rengi" (25), "zerdali çürüğü" (34), "bok rengi" (36), "altın suyuna damdırılmış" (75), "altın rengi" (82), "kumsal rengi" (82), "bej" (219) Sivrihisar'a ve Ankara'ya doğru giden sürücüler, anlatıcı yazarın ironik bakışından, "batıya hızla yaklaşmakta olan güneşin aşiboyası rengine daldırdığı bir Mercedes" (221) görürler. Tüm bu bakışlar, arabanın yeni ve alımlı olmasından, sahibinin ise olağanüstü düzeyde dikkat çekme çabasından kaynaklanan ve bakanın bakışını yansıtan sıfatlardır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

nağındaki ufacık bir sertlikmiş” türü laflar eder. Kesin dönüşten üç yıl sonra arabadan kurtulmayı aklına kesin olarak koymuştur. Bunu da evli bir adamın geçinemediği karısından boşanmasını andırır bir dil kullanarak ortaya koyar: “üç yıl daha katlan”mak, ve arabayı “boşa”mak (Ağaoğlu, 1999: 116).

Toplumsal statü aracı, bir tür “fetiş nesnesi”⁹ gibi kabul gören arabanın Bayram için anlamı sadece “istikbal (...) şan ve şeref”le (Ağaoğlu, 1999: 124) sınırlı değildir. Bayram bu nesneye geniş bir dişil, cinsel anlam da yükler. Kendisiyle birlikte yurda dönmek için altına yatıveren Solmaz’ı bile atlatması, bencilliği ile açıklanabilir. Bununla birlikte hayatını adadığı bu nesne; hiçbir zaman bir evin, gerçek sevginin sıcaklığını tadamamış, sürekli itilip kakılmış yetim Bayram’ın kendini gerçekleştirdiği bir ev, gücünü-mürüvvetini ispatladığı bir kadın ve ulaşabileceği en üst düzeydeki mutluluktur. BMW’de çalıştığı montaj hattını “evlendirme hattı” (Ağaoğlu, 1999: 227) olarak adlandırması; kendisini, “o olmadan her şey bana haram” (Ağaoğlu, 1999: 134) dediği arabaya en yakın bir *damat adayı* olarak hissettiği zamanlara denk gelir. Arabanın Cuma ya da Pazartesi üretilmiş olma ihtimalinin; evlilik, nikâh ve fakirlik söylemine oturtularak yansıtılışı, ifadesini şu sözlerde bulur: “Cumaları kıyılan nikâhlara, yani işte parçaları birbirleriyle başgöz etmeye fukara evlenmesi”, “duası eksik. Nasihatı kısa”, “alelacele bir başgöz etme” (113-4). *Duası eksik bu evlenme*, Bayram’ın düşlediği gibi üç yıl sürmeyecek, birkaç saat sonra, günün bitiminde arabanın bir cıvata conta yığınınına dönüştüğü anda sonra erecektir.

Yalova vapurunun çıkışında herkesin kendisini tüketme yarışına girdiği zannına kapılan Bayram, bir türlü kurtulamadığı tedirginliğine ilaveten, Balkız’ın onca işdiş edilmişliği karşısında “utanma, suçluluk karışımı” bir ruh haline bürünür, onunla “yeniden baş başa kalmaya, onun dostluğunu, güvenini yeniden kazanmaya” hazırlanır (Ağaoğlu, 1999: 156). Yedi saat içinde başına gelenlerden arabasıyla kendisi arasına giren yabancılaşmadan silkinmek ister: “Saflığının, el değmemişliğinin büyüğü bozulmuş, artık kendisinin olmaktan çıkmış bir yavuklu, bir eş, bir sevda

⁹ Arabaya bu anlamı yükleyenlerden biri de romanda anlattıklarından ayrı olarak Ağaoğlu’dur. Romanın toplatılmasına itiraz dilekçesinde bu ifadeyi kullanır (Andaç, 2000: 187).

şimdi bu Mercedes onun için. Onunla yeniden yan yana olması; bu balrengi gövdede yabancı diş izlerini, başkalarının bıraktıkları morlukları, başkaları tarafından açılmış yarıkları, yırtıkları bile bile ona beslediği ilk gölgesiz sevgiyi duyması olanaksız artık. [...] Balkız'la iki aydır kurmayı başardığı birlikteliği, hele son üç gündür hemen hemen hep baş başa kaldığı, hemen hemen bir gerdek yalnızlığında sevip okşayarak pekiştirdiği birlikteliği, Edirne-Yalova arasında kire batmış, zedelenmiş, yıpranmış bulsa da, koruyup kurtarması gerekiyor" (Ağaoğlu, 1999: 158-9).

Bayram, köyünün yakınında bir yol ayrımında, arabasının içinde ona tümüyle yabancılaşmış olarak yalnız başına kaldığında, eserin başlarındaki "Güpgüzel. Gıcır gıcır [...] Kız gibi araba" (Ağaoğlu, 1999: 22) sözleri çoktan anlam aşımına uğramıştır.

Bayram'ın araba sevdası, çocukluğundaki bir anıdan ilham almaktadır. 1950'li yılların başında bir Demokrat Partilinin köye araba ile birçok vaat ile geliş sahnesi bir yandan kovboyaların köye kasabaya girişi, diğer yandan da uzaylıların kenti istila edişi karışımı, olağanüstü ironik bir atmosferle anlatılır. Bütün köylülerin yeni karşılaştığı, kendilerini büyülemiş olan bu nesneye duyduğu aşırı ilginin dorukta oluşu bir yana bırakılırsa, bu zamanda beş ya da altı yaşında olan Bayram'ın benliğine kazınmış imza denli etkin eden bir rahatsızlığı vardır. Araba ile karşılaşması şöyle verilir: "O arabayı ilk gördüğünde, güneşin altında ikinci ve üçüncü birer güneş benzeri parlayan ön lâmbaların bombeli camlarını ilk seçtiğinde afallamış, yüreği çırpınmış, epeyce korkmuştu. Kirli bacaklarında bir titreme. Güneş ve kil soluğu basma mintanı altındaki karnından kasıklarına doğru inen bir kaşınma. Göğsünden boyun damarlarına, oradan da yer yer bozarmış, saçsız kafasına doğru horp horp çıkıp inen, soğuyup ısınan, ısınıp soğuyan bir şey..." (Ağaoğlu, 1999: 73-4). Bu karmaşık etkilenme, sadece bilinmeyen bir aracın köye gelişinden değil; daha önce bu araç anıldığında, kulak misafiri olunan bir konuşmadan da dolayıcıdır: Yakın gelecekte milletvekili olacak "Düldüllerin Osman Efendi", Bayram'ın amcası Raşit'e, üç yıla kalmadan "bi tomofil taksi"ye kavuşacağı müjdesine karşılık, bir de söz almıştır: " 'Bak o zaman doğru Men deres'in elini öptürmezsem sana. Öptürmek ne? Şu Bayram'ı kur-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ban kestiririm alimallah Menderes'in önünde...". Bu konuşmadan Bayram, "kağının iki kanat takınmış, öküzlerin ayaklarına da yaldızlı tekerlekler bağlanmış" şeklinde tasavvur ettiği bir nesneye kurban edileceğini ve böylece; "kanatlara binip" uçacağını, "kendi(si)ni kurtaraca"ğını düşünmüştür (Ağaoğlu, 1999: 72). Amcası Raşit'i, kahvenin önündeki mavimtırak Ford'un çevresinde toplanıveren köylülerin "az dışına itilmiş, ezik, başı yerde" görünce, "kurban etme günü"nın geldiğini düşünür: "Düldüllerin Osman şimdi amcasını bu, kahvenin önünde durmakta olan araca bindirecek de, Bayram'ı o aracın önünde mi kesecek yoksa?". Balıhisar'ın en yaşlısı, Rüstem Dede'nin "kuş sesiyle"; "Şeytan arabası dedikleri bu olmasın ahali?" diye "öt"mesi, "Bayram'ın titre-mesi"ni arttırır. Altını ıslatmış Bayram, "gözlerini, toza bulanmış şeytan arabasından artık hiç ayırmadan", "böyle bir aracın, içinde taşıdığı insana ne büyük bir saygınlık verdiğini sezinle"yerek korunmak için, "belki de bacakları kendini taşımaz olduğundan" toprağa oturur. Şaşkınlıktan kurtulan köylüler adamın eline sarılıp öper, yerlerini bu ona vermek için yarışır. Ancak Bayram umduğu gibi amcasının bıçağı altına yatırılmamış, ezilip geçilmemiş, üstelik araba, dokunanlara çarpmamıştır. Demek ki araba "korkulası şey değil, sevilesi şeydi"r (Ağaoğlu, 1999: 127-128). El öpme töreninden sonra adamın önünde açılan boşlukta kesilen hayvanın kanı arabaya ve Bayram'ın yüzüne sıçrar; "[K]an kendinden, kendi yüzüne fışkırmış gibi irkildi. Yüzü araba olmuştu Bayram'ın. Bayram, o araba olmuştu" (Ağaoğlu, 1999: 129).

Almanya'dan, altındaki Mercedes'le köye dönmekte olan Bayram'ın zihninde donan karede, Demokrat Parti'nin olağanüstü yeri ile birlikte iki şey daha dikkat çeker: Araba ve neresinden çıktığına o gün akıl erdiremediği, önemi sonraları artacak tahrik edici şarkı. Bu sahnede sonraları farklı zamanlarda Kezban, şarkı ve araba en önemli öge olarak yer alacaktır. Bayram, arabanın köye geldiği gün korkuyla kaçarken, üzerine düştüğü kişinin kendisi gibi bir yetim olan Kezban olduğunu yıllar sonra hatırlayacaktır. Kezban, önemi daha sonra artmak kaydıyla, diğer ikisiyle yan yana geldiğinde Bayram'ın üç kutsalını oluşturur: Şarkı, nihai hedef olan arabaya ulaşmak üzere karşılaşılan zorlukları aşmada; "millî marş", "arabanın bayrağı" (Ağaoğlu, 1999: 59) görevlerini görür. Kezban, nihai hedefe varıldıktan sonra olmazsa olmazı tem-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

sil edişiyile de mutluluk halesinin son, gerektiğinde en önemli hal-kasına oturtulur.

Araba ile köye gelen adamın ve beraberindeki nesnenin Bayram'ı bu denli sarsmasının nedeni sadece köyde uyandırdığı olağanüstü saygı değil, yukarıda belirtildiği gibi, kulak misafiri olduğu ve kendinin "kurban" edileceği vaadini içeren konuşmadır. Bayram bu 'saygı'nın artalanını oluşturan gücün ayırımında olmamakla birlikte, o büyü anın etkisiyle çok yönlü bir çarpılmaya maruz kalmıştır. Bir "bayram" havasına bürünüveren bu anda Demokrat Parti'li; ulaşılmaz saygın konumu, dış görünüşü ile sadece dört beş yaşlarındaki öksüz bir çocuk için değil, bütün köy halkı için olağanüstülüğün, kurtuluşun sembolü olmuştur. Kahramanın taşralı adı sanki bu karnavalsı ana ithafen verilmiştir. Bu olgu, onun yaşamının her anının, tersinden bir anlam yüklenmesiyle, 'bayramlaşma'sını da imler: Arzuları, açlıkları, aşkı, sevgisizliği, sevgiye muhtaç oluşu, insanî değerlerin kenarında kalışı, hayatının her aşamasında önemsenmeyişi, hayattan aldığı darbeler, ihanetleri, ilişkilerindeki çarpıklıkların toplamı bu olguyu oluşturur ve onun her anını 'bayram'laştırır. İroni de bu çarpıklıklar üzerinde yükseltilir. Böylelikle resmedilen, çarpık bir toplumun çarpık değer yüklemeleriyle ufalan insan karikatürü olur. Bayram'ın hayatının hiçbir aşamasında gerçek bir sevince, 'bayram'a rastlanmayışı da bu olgunun bir parçası olur. Bütün hayatını adadığı arabaya sahip olma, kendisini o kadar seven Kezban'la evlenme, yıllarca içinde büyüttüğü köye dönüş düşü, tamamıyla altüst olur. Ufak hesapların peşinde bencilleşmiş Bayram'ın bütün çabaları onu yıllar önce köye gelmiş Demokrat Partili gibi bir "bey" yapmaya yetmemiştir. Sonraki yıllarda Bayram'ın her dinleyişinde aklına ya arabayı ya da Kezban'ı getiren ve ilk kez Demokrat Parti'linin "1947 ya da 1948" model Ford'undan dinlediği "Fikrimin İnce Gülü" şarkısı; bir arzunun çok yönlü açımlayıcısı ve romanın kurgusal bir ögesi olur. O gün adamın fötr şapkasının "tere ve toza bulanmış, yağını dışına vermiş" hali kimsenin dikkatini çekmez (Ağaoğlu, 1999: 78). O anı törensel bir havayla yeniden yaşayan Bayram, bir "bey" gibi karşılanacağı günün özlemine içinde büyütür. Ancak geriye dönüşlerde sahne aynı kalmasına karşın, köye ilk "tomofil taksi"yle giren "Demirkırat Parti"linin ye-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rini, altındaki son model Mercedes'iyile Bayram alır. Yıllar sonra köye dönmekte olan Bayram, bu adamın kötü bir kopyası olarak köye girmeyi hayal ettiğinin bilincinde değildir. Muhayyilesinde donan karede o adam sarsılmaz bir şekilde durmaktadır. Kendisini trajik kılan şey, aradan geçen otuz yıla yakın zamanı unutarak, ikinci dereceden taklit oluşunun ayırımında olmayışdır. Roman-daki ironi ve trajedi asıl bu damardan beslenir.

5. Nefret ile Tapınma Arasında

Arabanın Türk romanındaki yansımalarına ilişkin en uç örnek, Sevim Burak'ın (1931–1983) yıllarca uğraştığı halde bir türlü tamamlayamadığı romanı *Ford Mach I*'dan üretilmiş olan "Palyaço Ruşen" başlıklı kısa novellasında verilir. Burada arabanın kendisi; kullanıcılarının gösteriş, statü belirleyicilik, zenginlik ifşasına odaklanmış yönüyle odağa alınır. Araba kullanıcıları ile arabaları arasındaki temas yakınlığından ötürü insan; benliğine hükmeden, onun en belirgin yönü haline gelmiş aracın adıyla anılır. İfşa nesnesi olan araç, belirgin bir kimlikle ortaya çıkamayan sahibinin benliğinin önüne geçmiş, onun kimlik ve kişiliğini silikleştirmiştir. Teknolojiye hükmetmek, yerini teknolojinin gölgesinde kalmaya terk etmiştir. Burak'ın kahraman-anlatıcısı arabaya doğrudan hükmedemese de, bu araç dolayısıyla itibar kazananları içeriden anlatmasından dolayı, onları ifşa eden bir 'ajan' konumuyla Latife Tekin'in *Buzdan Kılıçlar* romanındaki anlatıcıyla benzerlik arz eder. İki anlatıcı da yakınına *sincice* sokulduğu bu insanları deşifre etmenin hem sorumluluğu altına girerler, hem de yaptıklarından bir tür rahatsızlık duyarlar. Anlattıkları bir yandan içinden çıktıkları, diğer yandan da aidiyet hissetmek istemedikleri dünyadır. Anlatıcılar bu yönleriyle aslında araftadırlar, yanında yöresinde bir şekilde yer aldıkları ama içselleştirmedikleri yaşamlara eleştirel mesafeden bakarlar; anlattıklarına karşı nefret ve sevginin yer değiştirdiği ilginç bir bağla ilişki kurarlar.

Sevim Burak'ın "Palyaço Ruşen" novellasının öyküsünün kişileri, kendi adları ile değil de sahip oldukları arabaların markalarının adları ile anılır ve sokakta da aynı kimlikle görünürler. Ancak gösteri toplumunun bir parçası olarak var olabilen bu kişilerin iç dünyasının yerini, arabaların iç ve dış görünüşlerini ihtişamlı

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

kılan kusursuz aksesuarlar ve bunun bütünlüklü olarak sağladığı gücün ve üstünlük duygusunun temsilini üstlenen araçlar almıştır. Yazar; bu bakışı ortaya koymak için görünme, görme, gösterme, seyretme olgularına vurgu yapar, öyle ki, araçların işleyiş mekanizmalarını gösteren çizimlere dahi yer verirken aslında kendisi de bu mekanizma ile ilişkinin pek dışında değildir.

Yirmi bir yıldan beri Medrano sirki müşterilerinin sonu gelmez istekleri için rol yapan Palyaço Ruşen, otomobilleriyle güç ve itibar ifşası yapanların yer aldığı bir dünyanın kıyısına itilmiş, hayat mücadelesinde yenik düşmüşlerdendir. Bu dünyanın pahalı zevklerine oldukça kolay bir şekilde ulaşabilenlere karşı düşmanlık duygusu geliştirmesinin bir gerekçesi ekonomik düzey arasındaki uçurum iken, diğeri bunun bir sonucu olarak Ruşen'in dilinden "Ben /İki çocuğumu yedim / Onlar bunu anlamadı bile" (Burak, 1993: 77-78) sözleriyle özetlenen yenilgidir. Ruşen'in iki çocuğunu "yemesi", ömrünü harcadığı halde onlara bir gelecek hazırlayamamış olması anlamına gelir. Arabalarıyla İstanbul'un ısıltılı semtlerinde keyif sürenlerinkiyle, Ruşen'in karanlık sokaklarda geçen yaşamını bir arada düşünmek, öyküdeki ekonomik uçurumu gözler önüne serdiği gibi, dramatik aksiyonun dayandığı temelin ve yansız anlatım tutumunun gerisinde yatan niyeti de ortaya çıkarır.

Ruşen, Bağdat caddesinde Ford Mach I'le karşılaşma sahnesinde, olağan durumundan sıyrılarak başkalaşım geçirerek ışıkların arasında bir silüete dönüşür. Metin burada fantastik bir evreye geçer. Bu geçiş, Ruşen'in değişmesi olanaksız dünyasının neden olduğu katı koşullara isyan sesine dönüşür. Yolun ortasına geçerek önüne çıkan tüm arabaların yolunu keser ve asıl olarak kendisinden kaçan "düşman"a, yani Ford Mach I'e yönelir. Yirmi yılın biriktirdiği öfkesini, tek muhatabıymışçasına ona boşaltmak ister. Ruşen burada sıklıkla denge yitimi yaşayan bir sarhoş edasında gösterilir. Öykünün sonunda, araba infilak eder ama bu Ruşen'in yıkıcı bir eyleminin neticesi olarak ortaya konmaz. Öfkenin boşaltılma biçimi toplumsal bir huzursuzluğa kaynaklık edebilecek bir eylemle gerçekleştirilmez, öykünün fantastik evresi içinde gerçekleştirilir. Ait olduğu 'karanlık'lardan, Bağdat caddesinin

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

'ışık'larına yönelişi, bir yandan baştan yenik bir kişinin kendi dışındaki dünyaya isyanını hedeflerken, derin yapıda Burak'ın adaletsiz bir dünyaya yönelttiği isyan sesi anlamını yüklenir. Ruşen ve benzerlerinin bir türlü aşamadığı handikaplardan ilgisizmiş gibi görünenlerin sorumluluğu, küçümsenecek türden değildir.

Palyaço Ruşen'in Ford Mach I'le karşı karşıya gelişi bir tür oyun havasına bürünür. Ruşen'in Ford Mach I ile karşılaşma sahnesinde verilen yaşamı, ait olmadığı ama içine girdiği ışıltılı dünya içinde "saçmaya doğru yol alır" (Burak, 1993: 80). Tepede asılı duran "yusuvarlak tepsi gibi saçma", Ruşen'in ayın içine doğru yürüyormuş, yer değiştiriyormuş gibi ay karşısında "kral-soytarı" oyununu oynar edaya bürünmesi, Ford Mach I ile karşılaşmasından sonradır. Ford Mach I, Ruşen'in varlığı karşısında 'uykudaymış gibi' görünür (Burak, 1993: 80). Ancak Ruşen'in arabaya dokunacak denli yaklaşmasından sonra o, insanî özellikler gösterir. Ruşen'in arabaya tutku düzeyinde seyreden ilgisi arabanın onunla oyun oynama biçimine evrilirken, yazarın üst anlatıcı konumuyla bu arabaya ilişkin kent efsanesine dönüşmüş kimi söylentileri, iki çizgi ya da parantez içinde devreye girerek sıklıkla dillendirmeyle, oyun tahrik edici bir boyuta taşınır, adeta üç kişilik bir sessiz sinema sahnesi kurgulanır.

İşin bu aşamasında Ruşen, birçok kişi gibi, artık sahiplerinin adının önüne geçen arabaları birbirine karıştırmaya başlamıştır. Palyaço Ruşen'in 'dışarıda' kaldığı, Mach I sürücüsünün 'içeride' olduğu görme-görünmeme oyunu, öyküdeki gerilim artırıcı ve sonu hazırlayıcı bir işleve bürünür. Mach I ile Palyaço arasındaki oyunda, ilki, hep yönlendiren, dolayısıyla oynatandır. Burada Medrano sirkindeki işlevi açısından Palyaço'nun yaptığı iş tersine dönmüştür. Ruşen yine oynuyor, ancak oyunun kurallarını belirleyici olan değil, oynatılındır. Palyaço, bu oynatılma sürecinde çocuksu bir edadadır. Kimi zaman heyecanlanır, kimi zaman ise, "-Belki filmin içinden kim bilir?" belirlemesi bir flashback olarak tekrarlanmak suretiyle, Palyaço'nun yaşadığı gerçekliğin bir yanılısına olduğu vurgulanır. Bu oyun, onu gerçeklikten uzaklaştırırken, öykünün oyunsu boyutu daha da güçlenir. Bu kez, Palyaço'nun Mach I ile karşılaşma öncesindeki öfkesi, başka bir arabanın parçalara ayrılma sürecine kanalize olur; Chevrolet marka arabanın, her defasında bir parçasının ya da işlevinin işlemez hale

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

gelmesine ve nihayetinde infilak etmesine dönüşür. Palyaço'nun, arabayla karşılaşma sahnesinde görülen öfke, oyunsu bir havaya büründürülmüştür. Ruşen'in mesleğiyle uyarlı bir hal almış olan bu öfke, farklı bir biçime dönüştürülerek, yine başka bir öfkeye davetiye çıkarmıştır. Chevrolet marka aracın parçalara ayrılması, Palyaço'nun öfkesini söndüremeyecek, aksine daha da güçlendirecektir. Bundan önceki süreçte, Bağdat caddesinin Chevrolet'si, diğer lüks otomobiller, özellikle de Ford Mach I karşısında "müthiş bir aşağılık hissine kapılır, soytarılaşır, sürungenleşir ve sonunda dayanamaz, benzin deposunu patlatarak intihar eder" (Parla, 2003b: 160). Arabaların böyle kişileştirilmeleri, sosyal ve sınıfsal farklılıkları ve sınıfsal gerilimi yansıtmak amacına hizmet eder. Diğer yandan da insanların araba ile bu denli psikolojik etkileşim içine girmesi "belki de romanımızda arabanın getirildiği, getirilebileceği son noktadır" (Parla, 2003b:160).

Türk edebiyatında arabaya genel anlamda "görgüsüz sınıfların bir tür özenti aracı olarak" (Tekeli, 2000: 102) bakılır. Araba; "Palyaço Ruşen"de, toplumsal adaletsizliğin sembolü, statü nesneleri, 'akıl' ve 'motor'larıyla iyi işleyen makineler ve parçalanmış bilinç ve bedenler gibi anlamlara sahiptir¹⁰ (Parla, 2003b:161-162).

6. Varoştan İktidara Ulaşma Arzusu

Latife Tekin'in (d. 1957) dördüncü romanı *Buzdan Kılıçlar* (1989), başkişi Halilhan Sunteriler'in, iktidar yolunu açabilecek en önemli araç olarak gördüğü kırmızı renkli Volvo'suyla, kent taşrasındaki insanlar üzerinde dehşet saçma sahnesiyle açılır. Halilhan'ın kendisini "Bihruzvâri bir şekilde" (Parla, 2003a: 545)

¹⁰ Parla, Burak'ın bu eserindeki araba sevdalarının anlatıldığı kısımda gerçekliğin tümüyle devre dışı bırakıldığı sahnede düşsel bir coğrafyada sürrealist hayallerin egemen olduğunu, benlik sınırlarının belirsizleştiğini ve "belki de rizomatik bir anlatı diyebileceğimiz gerçeküstücülüğe uzanan bir yol" kat edildiğini söyler. "Rizomatik" terimini de Deleuze Guatari'den ödünç alarak kullanır ve bunun açılımını; "sözcüklerin dallanıp budaklanan çağrışımlarla anlamlandırılmayı sürekli fakat uyumsuz kılan şizoid anlatılar" biçiminde özetler (Parla, 2003b:162, 3 nolu dipnot).

aldatması anlamına da gelen bu sahnede o, 'yine' paralı bir zamanında sokakta gördüğü bir kadına çalım atma hevesi sırasında kendisini traji-komik bir duruma düşüren bir kaza geçirirken sahneye girer. Romanın prelüdünde, kendilerinden "pılık pırtık adamlar" diye söz edilen kent yoksullarının gözüne, kendilerine doğru "yıldız hızıyla" kaymakta olan "ışıklı bir cis(i)m" şeklinde görünen nesnenin, önce "[k]albinden kıvılcımlar saçan bir kadın" (Tekin, 2003: 7) olduğu bildirilir. Ardından da bunun Halilhan Sunteriler'in, otomobiliyle "alevli meyve denen öldürücü aşkın hayali" peşinde "jet gibi" uçarak gidişi olduğu ve arabanın dönemeci alamadan takla attığı aynı ironik tonla dile getirilir (Tekin, 2003: 8). Halilhan içtiği alkolün ya da cebindeki paranın etkisiyle Volvo'suyla kazalara koşarken ya da kaza geçirmişken sıklıkla sahnede görülecektir. Volvo'nun aldığı son darbe hem aracın, hem de sahibinin "hayatının kazası"dır (Tekin, 2003: 103). Son kazanın anlatımı, aynı zamanda Halilhan'ın hayatının girdiği son çıkmazı da betimler: "Otomobilinin, ölmüş bir köpekten beter çarpılmış yatışı karşısında korkuya kapılan Halilhan, havaya tutunarak kendisine sahip çıkmaya çalıştı. (...) Volvo! Volvo! Halilhan'ın kendisine göstermelik bir hayat kurmasını sağlayan dekor... Kırılarak onu dünya yüzünde savunmasız bırakmıştı. (...) Ön panel, göğüs sacı dâhil, olduğu gibi içeri göçmüş, Volvo'nun ağzı kuyulaşmıştı. Hafif fren darbeleriyle selama durduğu burunun yerinde rüzgârlar esiyordu. Dışa doğru şaşılasmış tekerler, moron balonlar gibi pörsüyüp kalmışlardı" (Tekin, 2003: 108). Halilhan'ın ruh halini de açıklayan bu manzara, onun sis lâmbalarını yakarak "şehrin üstüne" gidişlerinin, asfaltta "tüy kesilip vals" yapışlarının, "ağaçların üstünden atlaya atlaya" (Tekin, 2003: 108) ömür sürüşlerinin sonunu ilân eder. "Başkalarına ait bir hayattan ödünç alıp kendi yok oluşuna örtü" yaptığı araba, böylelikle geçmişin tatlı anıları içinde kalacaktır (Uğurlu, 2007: 489).

Volvo; Halilhan'ın, ait olduğu yoksul sınıftan uzaklaşarak, zengin sınıfla ilişki kurabileceğini düşündüğü en temel ve en öncelikli dayanak ve araçtır. O, kendisini bulunduğu konumun üstünde göstermeye yarayan bu aygıtı Ağaoğlu'nun Bayram'ı gibi Deli Dumrul bilinci (Parla, 2003b: 158) ile biniş nedenini, "gelecek için çizdiği hayali projeye ortak olma düşüncesi" biçiminde açıklar. Volvo'yla bütünleşebilmek için karısı Rübeysa'ya "otomobili-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

nin renginde kırmızı bir elbise" (Tekin, 2003: 11) diktirmeyi düşünürken, arabaya, bir eş gözüyle baktığını da ortaya koyar. Nitekim Volvo'nun tasarımı hakkındaki düşüncesi, bu arabaya yoğun biçimde dişil bir kimlik biçtiğini, hatta onu kendisine bir eş kadar yakın gördüğünü ortaya koyar: "Sevilen bir kadının kaşları kartal gibi süzülen 59'un arka kanatlarına ilham olmuş bir sevgilinin balık gibi gözleri, arka stoplara, dolgun kıvrık kalçaları çamurluğa yansıtılmıştı. Duygusal yönden Volvo'nun yaratılışında kim bilir ne güçlü bir hayal saklıydı" (Tekin, 2003: 12). Halilhan, mutluluklarını, gelecek düş ve tasarımlarını, üzüntü ve sevinçlerini eşiyile değil de çok daha fazla hemhal olduğu arabasıyla paylaşır. Arabanın üretildiği ülke ile araba arasında kurduğu ilişkiyi dillendirirken de kendi iç dünyasını yansıtır. Volvo'nun üretildiği İsveç'in "melankolik ruhlı" (Tekin, 2003: 12) olduğunu, karoserinin "keskin yapısı"nın ve "tasarımındaki kırık çizgi biçimindeki metal çubuk"un, "ülkenin havasındaki gerilime işaret" ettiği tahminini, yürüttüğü 'araştırma' verileri üzerinden dillendirir. Arabanın soğuğa olabildiğince dayanıklı olduğunu tespit etmek, onu hem gururlandırır, hem de onda "Volvo'nun uçaklaşacağı, havada metalik kül haline geçeceği, savrulup boşlukta yok olacağı kâbusu"na neden olur. Halilhan, süse boğduğu aracına, bir "salon arabası" (Tekin, 2003: 12-3) görünümü kazandırdıktan sonra, "bir büyü törenine" katılırcasına sokulur. Tam da dokunaklı bir yalnızlık içinde arabayı "ürpererek" "okşa(r)", yüzünü "bir fısıltı gibi kaputuna" sürerken, Apaydın'ın kişinin maruz kaldığına benzer bir alaya konu olur: "vitesli tesbih" (Tekin, 2003: 13). Halilhan, aslında arabası ile ilişkisinin "korku, acı ve coşkuyla karışık" bir halde yürüdüğünün, ona "ölümüne tutulduğunun, hülyalı bir dalgınlıkla bocaladığının farkın"dadır (Tekin, 2003: 15). Yakın arkadaşı Gogi ile aralarına soğukluk girdikten sonra on bir akşam üst üste, evinin önünde otomobilinden inmeyi unuttur. Arabanın kürkümsü peluşuna yapışmış halde direksiyonun başında öylece 'Bu gece ayrılırsak bir daha buluşamayız sevgilim' şarkısını dinleyerek (Tekin, 2003: 15) yalnız başına kalmak, araba ile ilgili yeni bir safsata üretmesine neden olur: "Volvo ruhumun kumandasını ele geçirdi", "Direksiyon hâkimiyetimden çıkıyor, istediği yöne hareket ediyor", der (Tekin, 2003: 15). Nitekim Halilhan'ın cebinde paranın olduğu on gece bo-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yunca, eve giderken, Volvo, ‘iradesini ortaya koyarak’ anayoldan sapar, bir pavyonun kapısına dayanır. Bu tür olağandışı durumlar, Halilhan’ın cebinde benzin almaya ve bir kadına yemek ısmarlamaya yetecek kadar parası olduğu zamanlarda hep yaşanır.

Halilhan’ın kadın karşısındaki iradesizliği, Volvo’nun ‘sarışın takıntısı’ biçiminde verilir. Gogi’nin tespit ettiğine göre; Volvo’da “denize açılan yollara yönelme arzusu”, sarışın kadınlara yönelmek, “yolda gördüğü her sarı saçlı kadına burnunu havaya kaldırıp indirmek suretiyle selâm” vermek, “yerdeki sarı yapraklara bile saygı” göstermek (Tekin, 2003: 16–7) gibi insansı özellikler gözlenir. Halilhan’ın, işi iyice abartarak, “arabayı elime alıp ağaçların üstünden atlaya atlaya uçtuğuma Gogi şahit olmuştur. (...) Denizde bile Volvo’yu suya gömülmeden önce beş kilometre götürebilirim. Zannediyorum bunu havada bile denemeye girişecek biriyim” (Tekin, 2003: 47) diyecek kadar coşmaları, onun paralı ve sarhoş zamanlarının eseridir.

Halilhan’ın davetini karşılıksız bırakmayan ilk kadınla diyalog başlayınca, Volvo “dev çınarların gölgelediği ıssız yollara” sapar (Tekin, 2003: 17). Halilhan tam da kendini kaybedip, “rüzgâr, hız ve aşkla coşup bir tören yapma ihtiyacı” (Tekin, 2003: 18) duyarken, arabası da “Kumandan Volvo” (Tekin, 2003: 19) oluverir. Araba sorunsuz çalıştığı zamanlarda, Halilhan duygularının etkisiyle hareket eder ve bu durum kazalara davetiye çıkarır. Sıklıkla kaza geçiren araba zaten “ölümcül bir geçmiş”e (Tekin, 2003: 12) sahip olduğu için ucuza alınmıştır. Halilhan’ın “üst kademede masraf yaparak ruhunu şeytandan satın” aldığını söylemesi, hurdaya dönen arabanın “paramparça” olmuş “ciğerleri”nin (Tekin, 2003: 119) artık sağlıklı bir şekilde çalışamayacağını açıkladığı gibi, onun gelecek projelerinin ve mahalledeki fiyakasının iflasını haber verir. Volvo artık kadınların yanında “kaba ve çarpıntılı” biçimde geçer. Halilhan, ümitsizlik içinde otomobilinin “kazadan önceki hayatını hatırlamayışını, ruhunu ve hafızasını yitirişini derin bir acıyla kabullenmek zorunda” (Tekin, 2003:121) kalır. Daha önce kardeşlerine “arabayla bütünleşmeyi” (Tekin, 2003: 47) başaramadığını söylemiştir. Halilhan’ın “araba mezarlığı”ndan (Tekin, 2003: 110) getireceği parçalar, Volvo’nun eski haline dönecek olmasını değil, içinden çıktığı ve geri döneceği adresi belirtir. “Benzini olmadıği için tamamiyle iktidarsızdı” (Tekin, 2003: 47) yargısı, ara-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

banın yakıtsız ve Halilhan'ın parasız oluşunu, dolayısıyla artık kadınlarla birlikte olamayacağını vurgular. Aile efradı, ekmek paralarını yiyen bu aygıt düşmanlık hissiyle bakar (Tekin, 2003: 74). Halilhan'ın karısının yüzünde "solucanlar" görmeye başlaması, bu "uğursuz" şehrin "hayırsız akrabalarla dolu bir bataklık" (Tekin, 2003:105) olduğunu düşünmesi tam da bu düşüşün dibe vurduğu zamanına denk gelir (Uğurlu, 2007: 490-491).

Halilhan'ın arabasından yoksun kaldığı mevsimin kışa denk gelmesi tesadüfî değildir. Romanın bağlamında kış; bir yandan Volvo'nun üretildiği ülkenin doğasını yansıtır, diğer yandan da yoksulların arzularının hep kış mevsimine ayarlı olmasına vurgu içerir. Öte yandan Halilhan'ın gösteriş unsuru olan arabası da onun maddi durumuyla örtüşmemektedir. Çevrede uyandırdığı haset bir yana, içeriden bakıldığında, zaten karşısında başlı başına bir sorun gibi durmaktadır. Otomobil Halilhan'a rahat sağlamaz, ona sadece ulaşamayacağı bir hayatın kısa süreli bir taklidini yaşama imkânı verir. Romanın araba teması dolayısıyla temel vurgularından biri de budur; yoksulların gerçek bir yaşam konforuna ulaşması sadece bir hayaldir (Uğurlu, 2007: 491). Halilhan'ın araba aracılığıyla itibar kazanma, toplumsal aidiyet açısından yükselme düşlerinin sona erışı, Ağaoğlu'nun Bayram'ı ile benzer bir sonla gerçekleşir; ikisi de arabayı elde etmek için birçok değerini ve yakınıni hiçe saymış, nihayetinde araba ile birlikte düşlediği mutluluğu yakalayamamıştır. İkisi de ailelerine ve topluma yabancılaşırken traji- komik bir bakışa maruz kalırlar. Tekin'in eserinde, Türk romanında ele alınmış bu temanın görünüşleri yeniden ele almış gibidir. Tüketim nesnesi simgesi olan araba canavarlaşır ve canavarlaşırken diğer yandan da otonomi kazanır ve tuhaf bir şekilde sürücüsünü makineleştirir (Parla, 2003b:158).

Arabalar, Orhan Pamuk'un (1952) romanlarında önemli işlevler üstlenirlerse de, farklı temaların açılımına aracılık edileceğiyle öne çıkan birer imge olarak kalır, eserin bütününe hükmeden ve kişilik kazandırılmış birer nesne olarak öne çıkarılmazlar. *Sessiz Ev*'de (1983) öğretim üyesi Faruk'un memur bütçesiyle uyarlı beyaz arabasının karşısında, sahil yazlıklarındaki ailelerin çocukla-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rınca yarıştıran lüks marka arabalar arasındaki çelişki dile getirilir. Pamuk'un bu gençleri, 12 Eylül ortamının politik karmaşasının uzağında, keyiflerine göre hayat sürerlerken, kimi zaman çevreyi rahatsız ederlerken ele alınır. Pamuk, bu kişilerini sınıfsal farklılıkları açısından eleştirel bir bakışa oturtmaz, aksine onlara sempatiyle yaklaşır. *Beyaz Kale*'de (1985) Hoca ve Venedikli kapkara bir ölüm arabası yaparlar. *Yeni Hayat*'ta (1994) yer alan otobüsler, kanıksanmış kazaların yanı sıra, sonu bir türlü gelmeyen yolculuk arayışlarının anlatımına aracılık ederler. *Kara Kitap*'ta (1990), gangsterin Caddilac'ı ne denli tekinsiz bir imgeyse, aynı zamanda bir kez daha karşılaşılabileceğimiz bir başka araba ve sahibi o denli trajik-komiktir (Parla, 2003b: 147)

Nazlı Eray'ın (d. 1945) mekânı Ankara'da geçen öykülerinin fantastik atmosferinde, araba, içerinin boğuculuğundan kurtaran ve gece ile hemhal eden ve sağladığı devinim serbestisi sayesinde ferahlık veren bir aygıt olarak görünür. Kimi öykülerinde ise değişik renk ve görünümleriyle üst sınıflı olmanın ayrıcalığını yansıtan bir araç olarak, ama her defasında silik bir alt tema olarak görünür.

Sonuç

Arabanın Türk edebiyatındaki yansımalarına roman ve öykü türleri üzerinden eğilen bu yazı, arabanın tüm yansımalarını ele almış olma iddiasında olmadığı gibi, böyle bir teşebbüsü gerekli de görmemiştir. Konu, farklı bakış açılarından ve burada değinilmeyen örnekler üzerinden daha da çeşitlendirilebilir ve zenginleştirilebilir.

Jale Parla, araba sevdasının Türk romanının ortaya çıkışından bugüne dek sürmesinin, bu aracın yüzyıl sonra bile güçlü bir eğretileme olarak kullanılmasının; Türk kültürünün, modernleşmeden bu yana birtakım sömürge kültürü özellikleri sergilediğini düşündürmesi gerektiğini öne sürer. Parla'ya göre, Batı'nın zenginliği ve teknolojisi karşısında bir türlü giderilemeyen bir eziklik duygusu; Batı hayranlığı ve züppelik, Batı hayranlığı çıkarıcılık ve güç, Batı hayranlığı serüvencilik ve üçkâğıtçılık, sınıf atlama hevesi ve parçalanmışlık şeklinde su yüzüne çıkar ve bunların hepsinin gerisinde bir eziklik, aşağılık hissi yatmaktadır (Parla, 2003b:

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

164). Cemal Süreya'nın epigraf olarak kullanılan mısralarını, bir de batı sermayesi karşısında otomobil üzerinden geliştirilen anti-emperyalist düşüncenin bir yorumu olarak okumak, Parla'nın düşüncelerini tamamlar.

Araba Türk edebiyatında, bir şekilde başlangıçta tutkulara karşılık veren geçici bir mutluluk halesinin yakalanmasına zemin hazırlar gibi olsa da nihai olarak daima mutsuzluk getiren bir aygıt olarak yansır. Bu türden bir sonuçla karşılaşılmayan durumlarda ise araba ya da sahibi olumsuz bir bakışa oturtulur. Türk edebiyatında arabaya, yabancı, soğuk bir nesne olarak bakılmıştır. Araba, aynı zamanda erotik bir arzu nesnesi, sosyal statü belirleyicisi bir aygıt, sahip olanlarının ise dışta tutulduğu olumsuz bir araç olarak görülmüştür. İnsanların araba ile ilişkisi; alay, haset ve arzulama biçimlerinde yansıtılsa da istisnaların dışında, genel anlamıyla olumsuz bir imgeye oturtulur.

Eserlerdeki arabaların hemen hepsi, hem dikkat çekici hem de ilgi uyandırıcı renkleriyle vardır; altın sarısı, sarı, siyah, kırmızı v.s. Bu renkler, bir yandan araba sahipleri ile görenler arasına; modelin mükemmelliğinin de sağladığı üstünlük duygusundan dolayı, bir yandan yabancılaştırıcı iken, diğer yandan da sahiplenme arzusunu tahrik edicidir. Araba, Türk edebiyatına ne kendisiyle olunan ne de kendisi olmaksızın olunan, gerilimli bir alandaki görünümüleriyle yansır.

KAYNAKÇA

- AĞAOĞLU, Adalet (1999), *"Fikrimin İnce Güllü"*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ANDAÇ, Feridun (2000), *Adalet Ağaoğlu Kitabı* (Nehir Söyleşi), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ANONİM (2000), Tartışma: "Türkün Otomobille İmtihanı", (Katılanlar: H.Aktunç, H. Meçsi, A.Ergin, Y. Erten), *Cogito: Otomobil Özel Sayısı*, 24, Güz: 159-176.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- ANONİM, (2008a), "Citroën DS", http://en.wikipedia.org/wiki/Citro%C3%ABn_DS. (20.07.2008).
- BALLARD, J.G. (2004), "Giriş", *Çarpışma*, Çev.: Nurgül Demirdöven. İstanbul: Ayrıntı Yayınları: 7-9.
- BARTHES, Roland (1990). "Yeni Citroen". *Çağdaş Söylenler*. Çev.: Tahsin Yücel. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları: 120-121.
- BURAK, Sevim (1993), "Palyaço Ruşen", *Palyaço Ruşen*, İstanbul: Nisan Yayınları. 61-92.
- CELAL, Peride (1996), "Jaguar", *Jaguar*, 2. baskı, İstanbul: 7-100.
- ENGİNÜN, İnci (2007). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. Ankara: Dergâh Yayınları.
- ERGÜVEN, Mehmet (2000), "Çağdaş Kentauros" *Cogito: Otomobil Özel Sayısı*, 24, Güz: 133-138.
- EROL, Kemal (2005), "Talip Apaydın'ın Roman ve Öyküleri Üzerine Bir Araştırma", *Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*, Van.
- ERVİN, Ellen W. (1987), "Narrative Technique in the Fiction of Adalet Ağaoğlu", *Edebiyât*, New Series, (I) 1: 128-146.
- FİNN, Robert P. (1984), *Türk Romanı (İlk Dönem 1872-1900)*, (Çev.: Tomris Uyar), Ankara: Bilgi Yayınevi.
- FREUND, Peter – Martin, George (1996), *Otomobilin Ekolojisi* (Çev.: Gürol Koca) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GÜRBİLEK, Nurdan (2001), "Ben de İsterem", *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis Yayınları.
- KAPLAN, Mehmet (1986), "Medeniyetin Yedek Parçası", *Hikâye Tahlilleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları: 220-229.
- KAPLAN, Ramazan (1997), *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- MARDİN, Şerif (1994), "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma", *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları: 21-79.
- MC MURDO, George "Kenti Sürmek" *Cogito: Otomobil Özel Sayısı*, 24, Güz: 183-201.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- MORAN, Berna (1994), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- NACİ, Fethi (1990), *100 Soruda Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- PARLA, Jale (1993) *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanın Epistemolojik Temelleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- PARLA, Jale (2003a). “Car Narratives: A Subgenre in Turkish Novel Writing”. *The South Atlantic Quarterly*. 102 (2/3): 535–550.
- PARLA, Jale (2003b), “Makine Bedenler, Esir Ruhlar: Türk Romanında Araba Sevdası”, *Toplum ve Bilim*, 96, Bahar: 146–165.
- PARLATIR, İsmail -Çetin, Nurullah- Sazyek, Hakan (Haz.:) (1997), *Recaizade Mahmud Ekrem Bütün Eserleri III*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- PERVANCHON, Maryse (2000) “Beden İçi Başka Bir Yer ve Başka Bir Zaman”, *Cogito: Otomobil Özel Sayısı*, 24, Güz: 141–150.
- RABAN, Jonathan (2000), “Otomobil: Benliğin Yansıması” (Çev.: Ülkü Tamer), *Cogito: Otomobil Özel Sayısı*, 24, Güz: 139–140.
- RUPPERT, Wolfgang (1996), “Otomobil: ‘Uzam Üzerinde Ege-menlik’ ”, *Bisiklet, Otomobil, Televizyon: Gündelik Eşyaların Kültür Tarihi*, (Haz.: Wolfgang Ruppert, Çev.: Mustafa Tüzel), İstanbul: Kabalcı Yayınevi: 131–175.
- SEYFETTİN, Ömer (1998), “Nezle”, *Yüksek Ökçeler Bütün Eserleri* 5, Ankara: Bilgi Yayınevi:11–19.
- SÜREYA, Cemal (1998), *Sevda Sözleri Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1988), *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- TEKELİ, İlhan (2000). “Araba Sevdası” (Röp.: Ahmet Kuyaş), *Cogito: Otomobil Özel Sayısı*, 24, Güz: 96–106.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

TEKİN, Latife (2003). *Buzdan Kılıçlar*. İstanbul: Everest Yayınları.

UĞURLU, Seyit Battal, (2007). "Latife Tekin'in *Buzdan Kılıçlar* Romanında Dil, İktidar ve Yoksulluk İlişkisi". VI. Uluslararası Dil, Yazın, Deyişbilim Sempozyumu. 1-2 Haziran 2006. (Haz.: Kubilay Aktulum vd.). Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Basımevi: 484-493.

ÜNSAL, Artun (2000), "Argo da Araba Kullanır", *Cogito: Otomobil Özel Sayısı*, 24, Güz:177-180.

EDEBİYATIN KAYNAĞI OLARAK EDEBİYAT: SELİM İLERİ ROMANCILIĞI

Alpay Doğan YILDIZ *

ÖZET

Edebî ürünler değişik şekillerde bir başka edebî ürünün içerisinde yer alabilir, o ürünün oluşumuna yön verebilir. Selim İleri; 1990 sonrası yazdığı bazı romanlarında kimi edebî ürünleri romanına malzeme yapar. Osmanlı'nın son dönemlerinde-Cumhuriyet'in ilk yıllarında eser vermiş Türk edebiyatının belli başlı yazarları, yazarların dönemlerindeki sosyal ve siyasî ilişkiler, eserlerdeki itibarî dünya onun romanlarına malzeme olur. Selim İleri bunu *geçip giden bir dönemi, kaybolan bir kültürü, nankörce yaklaşılan geçmiş edebiyatımızı yeniden yaşatma isteği* ile yapar. Bunu yaparak bir bilinç oluşturmak ister. Selim İleri romanlarında edebiyatın romana malzeme yapılması roman türünün sınırlarını da zorlar.

Anahtar Kelimeler: Selim İleri, Türk romanı, romanın kaynağı olarak roman, metinlerarasılık

LITERATURE AS A SOURCE OF LITERATURE: SELİM İLERİ'S NOVELS

SUMMARY

Literary works can take place in another literary work in different ways, and they can direct its formation. Selim İleri uses some literary works in some of his novels which he wrote after 1990. Known headed writers of Turkish literature who wrote in the late Ottoman period and early Republic period, social and political relations

* Yrd. Doç. Dr., Gaziosmanpaşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi
alpaydogan@gop.edu.tr

in those writers' period and conventional world in these works became materials for his novels. Selim İleri does this because he wants the resurrection of a past period, a lost culture and a past literature that was approached ungratefully. He wants to form a conscious. Using literature as a material for novel in selim İleri's novels puts pressure on limits of novel genre.

Key Words: Selim İleri, Turkish Novel, novel as a source for novel, intertextuality.

"Edebiyatın kaynağı nedir?" sorusuna verilecek en genel ve en doğru cevap için "Edebiyatın kaynağı insandır, insana dair her şeydir?" demek yanlış olmaz. Edebiyat insan için vardır. Edebiyat; insana dair şeyleri, insanlar için, insanlar tarafından anlatır. Anlatım vasıtası olarak dili tercih eden edebiyatın anlatımında belli biçim(tür)leri kullandığı, bu biçimlerin zaman içinde değişerek devam ettiği, birbirlerinden etkilendiği bilinir. Edebî türler zaman içinde değişimlere uğrasalar da türlerin özlerindeki yapılanışı devam ettirdikleri söylenebilir. Edebî türlerden biri olan roman da zaman içinde değişime uğramış; ancak özündeki temel yapılanışı korumuştur. Romandaki değişmeyen temel yapı, insana dair bir hikâyenin mensur olarak etraflı bir şekilde anlatılmasıdır. "Olay örgüsü temelinde kurulan dinamik bir tür"¹ olan romanın değişen, değişmeye devam edecek yönü ise hikâyenin anlatımına imkân veren anlatım biçimlerine tasarruf şekli ile yazarın gerçeklik algısındaki değişimler, bu değişimlerin roman dünyasına yansımalarıdır.

Bir insan hikâyesi, bu hikâyenin merkeze aldığı bir mesele merkezinde çok söz söylemek isteyenlerin tercih ettiği bir türdür roman.² Roman, anlatılan hikâye vasıtasıyla gündeme getirilen

¹ Mikhail Bakhtin, **Karnaval**dan **Romana**, Çeviren: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, I.Basım, İstanbul 2001, s. 172.

² Burada Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sözlerini hatırlamak gerekir: "Şiir söylemekten ziyade bir susma işidir. İşte o sustuğum şeyleri hikâye ve romanlarımda anlatırım." "Antalyalı Genç Kıza Mektup", **Yaşadığım Gibi**, Dergâh Yayınları, 2. Basım, İstanbul 1996, s. 352.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

konu(lar) etrafında çok söz söylemeye, ilgili konuyu etraflıca ele almaya müsait bir tür oluşunun yanında değişik edebî türlere, anlatım biçimlerine ait yapıları bünyesine alabilen bir oluşumdur. Mehmet Tekin'in ifadeleriyle söylemek gerekirse, diğer edebî türlere kıyasla özümleme gücü yüksek bir tür olan roman, roman dışından aldıklarını *kendi prizmasından geçirerek* sanat bağlamında yaşantıya dönüştürür.³ "Roman bir bütün olarak, biçim bakımından çok-biçimli, söz ve ses bakımından da çeşitlilik sergileyen bir fenomendir." diyen Mikhail Bakhtin, romanın bünyesinde farklı heterojen biçimsel bütünlüklerin bulunabileceğine işaret eder. Şöyle devam eder Bakhtin: "Bu heterojen biçimsel bütünlükler, romanın parçası oldukları andan itibaren, yapılanmış sanatsal bir sistem biçimlendirmek üzere bileşir ve bir bütün olarak yapıtın daha yüksek biçimsel bütünlüğünün hâkimiyetine girer (hâkimiyetine giren bütünlüklerin tek başına hiçbirleriyle bir tutulamayacak bir bütünlüktür bu). Bir tür olarak romanın biçimsel benzersizliği tümüyle, hâkimiyet altına alınmış ama yine de görece özerk olan (hatta zaman zaman farklı dillerden oluşan) bu bütünlüklerin, tüm yapıtın daha yüksek bütünlüğüyle bileşmesine dayanır: Bir romanın biçimi, romanın içerdiği biçemlerin bileşiminde bulunur..."⁴

Değişik heterojen bütünlükleri kendi prizmasından geçirerek bir hikâyenin nakledildiği sanatsal bir yapı oluşturan romanın hikâye naklediş tarzında zaman içerisinde değişimler gözlendiği gibi, roman etrafındaki insanın (romanı oluşturan, romanın sunulduğu, romanda hikâyesi anlatılan... insan) gerçeklik algısında da zaman içinde değişimler olmuş, bu değişimler roman dünyasına yansımıştır. Sanat eserinin içinde bulunduğu koşulların bir ürünü olduğunu söyleyen Yıldız Ecevit, dönemin egemen gerçekçilik anlayışının sanat ürününün gerek biçim gerekse konu/motif düzenlerinin oluşmasında ana belirleyici olduğunu belirtir.⁵ Ecevit, roman estetiğindeki en önemli biçimsel/yapısal kırılmanın 20. yüzyıl başlarında gerçekleştiğini söyler: Bu tarihe kadar okur, kendi dünyasının fiziksel koşullarına benzer bir dünyadaki kişile-

³ Mehmet Tekin, **Roman Sanatı I**, Ötüken Neşriyat, 4.Basım, İstanbul 2004, s. 243.

⁴ Mikhail Bakhtin, **a.g.e.**, s. 36-37.

⁵ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, I. Baskı, İstanbul 2001, s. 17-18.

rin başlarından geçen -çoğunlukla- somut olayların öyküsünü okur. Bu romanlar, okurun rahatlıkla izleyebileceği bir öykü anlatırlar. Yazar bunu dış dünyayla örtüşen nesnel bir anlatım tutumuyla yapar. 20. yüzyıla kadar gelen metinler Aristo'dan beri gelen yansıtmacı/mimetik estetiğin dünyasında yaşam bulurlar. Bu dünyada soluk alan romanın ana kurgu ilkesi *içerik öykülemektir*. Yirminci yüzyıl estetiğinin ana taşıyıcılarından biri *insanın gerçeğe yabancılaşması* olgusu olur. Anlamakta güçlük çektiği bir dünyayla kendini özdeşleştirmekte zorlanan, ona yabancılaşan insan, yabancılaşmayı sanatsal boyuta taşır, onu bir kurgu tekniğine dönüştürür. Yeni roman biçimci estetiğin uç noktasında filizlenir; 20.yüzyıl edebiyatı, sanat düzleminde kurguyla/teknikle/yapıyla oynanan bir oyuna dönüşür. Başlangıcından itibaren genelde *gerçekçi* bir çizgi izleyen ve başat eğilimi *toplumsallık* olan Türk romanı söz konusu estetik devrimle yetmiş sonrasında tanışır. ⁶

1970'lerin sonundan itibaren Türk romancılığında kendisinden söz ettirmeye başlayan, klâsik roman kurgusuyla/teknikiyle/yapısıyla oynayan, şüphesiz bunu anlattığı gerçeklikle bağlantılı olarak yapan romancılardan biri de Selim İleri'dir. Selim İleri, ilk romanı Destan Gönüller ve peşinden gelen Bodrum Dörtlemesi'nden (**Her Gece Bodrum, Ölüm İlişkileri, Cehennem Kraliçesi, Bir Akşam Alacası**) itibaren "yazarın dış dünyayı yansıtan nesnel bir tutumla yaptığı, okurun rahatlıkla izleyebileceği, dün-bugün-yarın zincirinin zamandizimsel art ardılığı içinde"⁷ öykü anlatan klâsik roman estetiğinin dışında bir anlatım tarzını benimser. Yazar, sonraki romanlarında "Türk edebiyatında yenilikçi romanın çok boyutlu bir yayılım içine girdiği seksenli-doksanlı yıllarda, *gelenekseli aşan* ögelerin yoğunlukta olduğu metinler" yazar⁸ romancılardan biridir. Gelenekseli aşan ögelerin yoğunlukta olduğu romanlar yazma bakımından aynı dönemde pek çok romancı ile ortak paydada buluşan Selim İleri, 1990'ların başında itibaren yine gelenekselin dışında olan; ancak gelenekselin dışında olmak ortak paydasında buluştuğu diğer romancılardan ayrılan bir roman gerçekliğine, bu gerçekliğe bağlı olarak farklı bir roman yapılanışına kapı açar.

⁶ Yıldız Ecevit, *a.g.e*, s. 33-38, 83-85.

⁷ Yıldız Ecevit, *a.g.e*, s. 34.

⁸ Yıldız Ecevit, *a.g.e*, s. 92-93.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Yazarın ilki 1991, sonuncusu 2008’de yayımlanan, “Geçmiş, Bir Daha Geri Gelmeyecek Zamanlar” serisi (**Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın** 1991, **Gramofon Hâlâ Çalışıyor** 1995, **Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver** 1997, **Solmaz Hanım Kimsesiz Okurlar İçin** 2000, **Daha Dün** 2008) altında yayımladığı beş roman ve söz konusu serinin ilk kitabından sonra yayımlanan, yapı ve içerik olarak seri ile tamamen örtüşen; fakat nedense bu seri içinde zikredilmeyen **Kırık Deniz Kabukları** (1993), roman gerçekliğinin oluşumu, bu gerçekliği besleyen malzemenin niteliği açısından gelenekselin dışında olan romanların da dışında bir görünüm arz eder. Bu romanların malzemesi “geçmiş zaman”dır. Geçmişin genelde edebiyata, özelde ise romana malzeme olması alışılmamış bir durum değildir. Selim İleri’nin yaptığı ve alışılmamış olan roman dünyasına taşınan geçmiş zamanın içerisine geçmişte oluşturulmuş itibarî roman gerçekliklerinin de geniş bir hacimde yerleştirilmesidir. Türk edebiyatı Selim İleri’nin söz konusu romanlarıyla birinci dereceden kaynağı yine edebiyat olan “gelenekselin dışında” edebî ürünlerle tanışır. Buradaki “gelenekselin dışında” nitelemesiyle iki şey kastedilmektedir. Birincisi, Selim İleri bu ürünlerle edebiyatı da edebiyata/romana malzeme yaparak alışılmış roman geleneğinin dışında bir roman gerçekliği oluşturma yoluna gitmiştir. İkincisi, edebiyatın edebiyata malzeme olmasıdır ki bu durum aslında geleneğin içinde vardır.⁹ Fakat, Selim İleri’nin roman geleneği içinde yaptığı alışılmış değildir.

Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın’da Nilgün; Kırık Deniz Kabukları’nda Aşk-ı Memnû, Eylül, Nur Baba, Daha

⁹ Meselâ klâsik edebiyatımızda belli konuların farklı şairler tarafından tekrar tekrar ele alındığı bilinir. Leylâ ve Mecnun hikâyesi değişik şairler tarafından yazılmıştır. Hikâyeyi sonra yazan şairlerin önceki yazılanlardan hiç haberdar olmaması düşünülemez. İskender Pala, Türk edebiyatında otuzdan fazla şairin Leylâ ve Mecnun hikâyesini yazdığını, hikâyenin “yeniden üretilip, yeniden yorumlandığını” söyler. (İskender Pala, **Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü**, Akçağ Yayanları, Ankara (Tarihsiz), İskender Pala, Leylâ ve Mecnun, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, Cilt 27, Ankara 2003, ss. 162-164.

Yine divan edebiyatındaki “nazire” geleneği ve “terbi, tahmis, taştır” gibi nazım biçimlerinin başka bir şairin şiirinden yola çıkarak oluşması, edebiyatın edebiyata kaynaklığı olarak değerlendirilebilir.

Dün'de *Kiralık Konak*... romanları daha onlarcası sayılabilecek edebî metinle birlikte Selim İleri'nin romanlarına malzeme olur, bu romanların dünyasında ağırlıklı bir yer işgal ederler. Başta roman olmak üzere birçok edebî metni doğrudan ya da dolaylı olarak kendi oluşturduğu roman dünyasına taşıyan İleri; bu metinleri oluşturan yazarları, bu yazarların dönemlerini, bu dönemler içindeki sosyal ve siyasi hayatı da roman dünyasına taşır.

Meselâ yazarın son romanı **Daha Dün'**e taşınan *Kiralık Konak*'la ilgili, bu romana "nice zamanlar vurgun yaşadığını" söyleyen (s.71) romanın anlatıcısı şöyle düşünür: "Hakkı Celis, trajik toplumsal çöküşün -imparatorluk çöküyordu- ortasında, hem herkese, özellikle Seniha'ya bağımlı, hem de herkesten bağımsız, Seniha tarafından dışlanmış, yapayalnız yaşıyordu. Onun bu hallerini kendime çok benzetirdim. ...'Pek ağırbaşlı ve mahcup tavırlı' bu genç adam, Seniha'nın dramında, Faik Bey'in karşıtı gibiydi. Faik Bey, yakışıklı erkek, kadıncıl, ten zevklerine adam akıllı düşkün, kumarbaz ve serseri; Hakkı Celis'se, romantik, şair ruhlu, mazlum ve yumuşakbaşlı. Zaten Yakup Kadri, böylesi kimlik karşıtlıklarını bütün yapıtında koruyacak, hemen her romanında, Hakkı Celis'i andırır kişilikler gereksinecekti. Onunla, *Hüküm Gecesi*'nin Ahmet Kerim'i, *Sodom ve Gomora*'nın Necdet'i, *Ankara*'nın Neşet Sabit'i arasında benzerlik, hatta özdeşlik, birdeşlik kurabiliriz" (s.71-72).

Daha Dün'deki bu anlatıcı tipi (okurunu okuduğu romanların dünyasına götüren, bu romanları değişik açılardan yorumlayan, bu romanlarla diğer romanlar arasında, romanlarla romanın yazarı, romanın yazıldığı sosyal/siyasî ortam arasında... ilişkiler kuran anlatıcı tipi) "Geçmiş, Bir Daha Geri Gelmeyecek Zamanlar" dizisindeki romanların ve **Kırık Deniz Kabukları**'nın ortak noktalarından biridir. Söz konusu romanlarda geniş yer tutan bu tür satırlar ilgili romanlar ve edebiyat çevresi üzerine birer deneme, eleştiri gibi de okunabilir.

Bilindiği gibi *Eylül* romanında Suad ile Necip ilişkisi çerçevesinde Batı müziği önemli bir yer tutar. **Kırık Deniz Kabukları**'ndan alınan şu satırlar, anlatıcının eserlerini okuduğu yazarların birbirleriyle ilişkilerine, eserlerinde dile getirdikleri itibarı gerçeklikler ile kendi hayatlarındaki gerçekliklere dairdir: (Mehmet Rauf ile Halid Ziya) "Beyoğlu'ndan geçiyorlarmış. Odeon tiyatrosu-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

sunun kapısındaki bir ilan Halid Ziya'yı bir an büyülemiş. Bu bir zamanlar İzmir'de görüp ağladığı '*Un ballo in Maschera* adındaki güzel' operanın ilânıymış. Halid Ziya Bey arkadaşına sormuş: 'Operadan hoşlanır mısın?' Mehmet Rauf 'her vakitki gibi' kıpkırmızı kesiliyordu. Onun kıpkırmızı kesilişlerini öğrenir öğrenmez, kızarıkların sarışınlara özgü bir ten alevlenişinden mi, yoksa utangaçlıktan mı ileri geldiğini kestirmeye çalışmışım. *Aşk-ı Memnu* romancısıysa, hafiften alaycı, gönül rahatlığıyla, Mehmed Rauf'un 'ömründe bir kere olsun opera görmediğini söylemek' ağrına gittiği için kızarıp bozardığını düşünüyordu" (s.64).

Daha Dün ve **Kırık Deniz Kabukları**'ndan yapılan bu alıntılarda olduğu gibi romanların anlatıcısına ait onlarca okuma tecrübesi okurla paylaşılır, tartışmaya açıktır. Selim İleri okuru, bu yargıları kendi okuma birikimi doğrultusunda değerlendirir, bunlara katılır ya da katılmaz. Okur isterse söz konusu yargılara kaynaklık eden eserlere kendisi gider. Selim İleri'nin edebiyatın içine edebiyatı yukarıdaki alıntılarda olduğu şekilde taşıması okura bu imkânı verir. İsteyen okur, kendi Yakup Kadri okumalarından hareketle **Daha Dün** anlatıcısının yargılarını değerlendirebilir. **Kırık Deniz Kabukları**'ndan alıntılanan örnekteki tarzda ise biraz daha fazla bir çaba ile anlatıcının değerlendirmelerine kaynaklık eden edebî kaynağa ulaşılabilir.¹⁰

¹⁰ Romanın anlatıcısının roman yazarlarının hayatlarındaki gerçekler ve romanlarındaki gerçekler çerçevesinde aktardığı (Eylül'de Batı müziğinden bol bol bahseden Mehmet Rauf'un gerçek hayatta aslında bu müziğe pek de yakın olmadığını anlatmak için) bu ifadelerin kaynağı Halid Ziya Uşaklıgil'in *Kırk Yıl*'ı olmalıdır: "...böyle bir seyran dönüşünde Beyoğlu'ndan geçiyorduk, Odeon tiyatrosunun kapısında bir ilan beni cezbedi. Şehre yeni gelmiş bir İtalyan opera kumpanyası o akşam Verdi'nin bir eserini, İzmir'de birkaç kere görüp bayıldığım *Un ballo in Maschera* (Maskeli Balo) ismindeki güzel operasını verecekti. Mehmet Rauf'a döndüm: -Operadan haz eder misin? Ber mutat kıpkırmızı oldu. Ömründe bir defa opera görmediğini söylemek büyük bir ayıbı itiraf etmek gibiydi." İki arkadaş oyunu seyretmeye başlar. Halid Ziya "mestane bir gaşy içinde" iken "teessürüne teşrik için" kendisine döndüğü, "ileride Garp musikisinin içinde boğulmak istercesine senelerce yüzecek" Mehmet Rauf'un mışıl mışıl uyuduğunu "hayretle" görür. **Kırk Yıl**, Özgür Yayınları, (Yeniden düzenlenmiş) I. baskı, İstanbul 2008, ss. 565-566.

Selim İleri romanları anlatıcısı, edebiyatı edebî dünyaya malzeme yaparken edebî kaynaklarından her zaman doğrudan söz etmez. Edebî malzemeyi bazen kaynağını/gerçekliğini sezdirecek tarzda roman dünyasında kullanır: **Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın**'ın anlatıcısı; lisedeki hocası, kendisinden ısrarla "Bay Geçmiş Zaman Yazarı" (s.169) diye söz açtığı için adı öylece kalan Geçmiş Zaman Yazarı'ndan okuduklarını, bu okumaların kendisinde uyandırdığı duyguları okurla paylaşır: "...Geçmiş Gecelerde Boğaziçi Boğaziçi sularında geçip giden kayıkların izi kalmaksızın silinen belirsiz yollar bıraktığını söylüyordu ve bunları söyleyerek Geçmiş Zaman Yazarı herhalde dergâhı mutsuzluk olanların kavrayacağı bir sır vermiş oluyordu. ...Geçmiş Zaman Yazarı '...asıl beklediğimiz,' diye yazıyordu, 'büyük bir aşkın vuslatından ibarettir. Unuttuk muyduk ki biz yalnız bu aşk için yaşarız, bizim için saadet yalnız onun vuslatıyla mümkün olabilir ve hatta, ondan gelecek olsa, ölüme bile razıyız?' "(s.192). "Geçmiş Zaman Yazarı'nı eğile kalka bulduğu bir başka kitabının, sözgelimi *Fatin Bey ve Biz*'in sayfalarını karıştırırken" gördüğünü, hayal ettiğini söyleyen anlatıcı karakter şunları söyler: "Fatin Bey aslında bütün girişimlerinin iflâsla sona ereceğini biliyor, Geçmiş Zaman Yazarı ise *Fatin Bey ve Biz*'de, onu, bilmiyormuşçasına, hayallerinden hoşnutmuşçasına, bütün ömrü boyunca hayal kurmaya razıymışçasına gösteriyor; Fatin Bey'i hiç olmazsa basılı bir kitapta mutlu kılmaya uğraşıyordu." (s.194,206).

Bu alıntılarda da görüleceği üzere Selim İleri anlatıcısı, malzemesinin edebî gerçeklikteki yerinden doğrudan söz etmeden; ancak ilgili okurun malzemenin gerçekliğini rahatlıkla tanımlayabileceği sezdirmelerle edebiyatı eserine malzeme yapar. "Geçmiş Gecelerde Boğaziçi" ifadesi belli bir edebî donanımı olan okuru "Boğaziçi Mehtapları"na, "Fatin Bey ve Biz" ise "Fahim Bey ve Biz"e götürmekte, böylece Geçmiş Zaman Yazarı'nın Abdülhak Şinasi Hisar olduğu ortaya çıkmaktadır.¹¹

¹¹ **Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın**'ın anlatıcısının Geçmiş Zaman Yazarı'nın Geçmiş Gecelerde Boğaziçi adlı eserinde dile getirdiğini söylediği yukarıdaki ifadeler ("...Unuttuk muyduk ki biz yalnız bu aşk için yaşarız, bizim için saadet yalnız onun vuslatıyla mümkün olabilir ve hatta, ondan gelecek olsa, ölüme bile razıyız.") **Boğaziçi Mehtapları**'nın "Tabiat Sevgisi" bölümünün sonundadır (s. 32). Mavi Kanatlarınla...da Geçmiş Gecelerde Boğaziçi'ne ait olduğu söylenen "Bütün bu şarkılar hep aşk üze-

Selim İleri'nin edebî gerçekliği başka bir edebî esere malzeme yapma biçimlerinden biri de şöyledir: İleri, bir yazarı -yazarın eserlerini, yaşadığı dönemdeki ortamı...- roman kişisi olarak merkeze alır, bu yazardan hareketle bir dönemin atmosferi kurular. Bu kurgulama tarzında roman kişisi belli bir tarihî kişilikten mülhem olsa da romandaki kişiliğinde kurgu/hayalî olan taraf daha fazladır. Selim İleri bu tarzı **Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver**'de dener. Romanın karakteri Cemil Şevket Bey, Nahit Sırrı Örik realitesinden mülhemdir. Ancak burada Nahit Sırrı'nın edebiyata kaynaklığı, **Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın**'da Abdülhak Şinasi Hisar'ın Geçmiş Zaman Yazarı ismiyle ve eserlerinin bahsedilen isimlerle (Fatin Bey ve Biz, Geçmiş Gecelerde Boğaziçi...) ya da Kırık Deniz Kabukları'nda Halid Ziya'nın ve eserlerinin doğrudan kendi isimleriyle edebiyatın kaynağı olmasından daha farklıdır. Ahmet Oktay'ın ifadeleriyle, "Cemil Şevket Bey, Selim İleri ne kadar göz önünde bulundurmuş ve esinlenmiş olursa olsun, asla Nahit Sırrı Örik değildir." Yazar dış dünyaya ait realiteyi roman dünyasında *öznelleştirilmiş gerçeklik kalıpları* içinde anlatmıştır.¹²

Selim İleri, gerek "Geçmiş, Bir Daha Geri Gelmeyecek Zamanlar" serisinde yazdığı romanların bazılarında gerekse bu seriye başladıktan sonra yazdığı; ancak bu seriye dahil olmayan romanlarında kendi eserlerine de gönderme yapar. Meselâ, **Gramofon Hâlâ Çalıyor**'da Moda semtiyle ilgili bir bölümde önceki romana gönderme yapılır: "Yazdıklarım, Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın'ın sayfaları arasında duruyor. Açıp baksam, Moda'yı, yaz gününü, denizi bir kez daha göremeyeceğimi biliyorum. Çünkü yazdıklarım hep solgun kaldı, silik, beceriksiz..." (s.40). Aynı romanda "Cemil Şevket Bey" başlıklı bölümde de benzer bir durum söz konusudur: "Bir gün bir tanıdığım, Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın'da, çocukluğumun Cihangir'ini anlatmama karşın, Cemil Şevket Bey'den hiç söz açmadığımı söyledi. 'Edebiyatçı Cemil Şevket o tarihlerde Cihangir'de oturmaz

rine müstenit bir hayat felsefesi gösteriyor..." (s. 212) şeklinde başlayan ifadeler, **Boğaziçi Mehtapları**'ndan (s. 137) aynen aktarmadır. **Boğaziçi Mehtapları**, Yapı Kredi Yayınları, 3.Baskı, İstanbul 2008.

¹² Ahmet Oktay, **Selim İleri'nin Romancılığı ve Romanları; Şeytan Melek Soyтары**, Oğlak Yayınları, I. Baskı, İstanbul 1998, s. 131.

myıdı? diye sordu" (s.71). Birinci tekil anlatıcı tarafından, yazarın kendi eserlerine yapılan bu tür göndermeler romanlarda anlatılanlar da (Anlatıcı bu romanlarda geçmiş zamanı; yaşadığı semtleri, bu semtlerdeki günlük hayatı, zihninde yer eden eşyaları, okuduğu kitapları, dönemin sosyal siyasal olaylarını anlatır.) düşünüldüğünde metne anı, deneme havası verir.

Roman teorisi, romandaki anlatıcı ile romanın yazarının aynı kişiler olmadığını söyler.¹³ Selim İleri'nin söz konusu romanları bu yargıyı hayli zorlarlar. Bu zorlama yazarın son romanı **Daha Dün**'de çok daha fazladır. Bu romanın "Başlangıç" başlıklı bölümünde anlatıcının söyledikleri, roman yazarının belli bir zaman diliminde yazdığı romanların yazılma macerasını anlattığı bir yazıdan, söyleşiden alınmış gibidir: "1989'da ya da 1990'da ayağımı kırmıştım. Şişli'de, Eksercioğlu Sokağı'ndaki çatı katında günler geçmek bilmiyordu. Günler, geceler, hep o ev içinde. ...O sıra, Refik Halid'in *Nilgün*'leri çıktı karşıma, yıllar sonra, yeniden. ...Nilgün'ün giysilerine özel bir önem vermişim. Can sıkıntısından -başka bir şey yazmak gelmiyordu içimden- Nilgün'ün giysilerini, tuvaletlerini -hepsi birbirinden şık- yazmaya koyuldum. ...Bu, giysiler, roplar, tayyörler, döpiyesler...*Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*'ın ilk parçası oldu. Gerçi romanda dördüncü bölümdür. Bir 'çekirdek' oldu. *Mavi Kanatlarınla*... ondan doğdu.

¹³ Şerif Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yayınları, 5.Basım, Ankara 2000, s. 78. Yavuz Demir, **İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi**, Dergâh Yayınları, I.Basım, İstanbul 2002, s. 24.

Anlatıcıyı gerçek yazara yaklaştıran anlatıcı tipi, Selim İleri'nin son dönemde yazdığı, "Geçmiş, Bir Daha Geri Gelmeyecek Zamanlar" serisi içinde yer almayan diğer romanlarında da vardır: **Bu Yaz Ayrılığın İlk Yazı Olacak** ve **Yarın Yapayalnız** romanlarında anlatıcıların adı Selim'dir. **Bu Yaz Ayrılığın İlk Yazı Olacak**'ın anlatıcısı; yazar Selim, Halid Ziya Uşaklıgil'in **Bir Acı Hikâye**'sinden de yola çıkarak yazdığı bir romanından söz eder (ss. 14-41). Selim İleri okuru, Bir Acı Hikâye'deki acı hikâyenin merkeze alındığı romanın **Kırık Deniz Kabukları** olduğunu bilmektedir. Diğer taraftan, **Yarın Yapayalnız**'ın anlatıcısı yazar Selim, 2001 yılı sonbaharında **Bu Yaz Ayrılığın İlk Yazı Olacak**'ın yayımlanışı üzerine bir okuru tarafından aranır (s. 28).

Yazarın okurunu önceki romanlarına göndermesi romancılığımızın daha başlangıcında Ahmet Midhat Efendi de görülür: Kemal Timur, "Romanlarında Eserlerinin Reklamını Yapan Bir Yazar: Ahmet Midhat Efendi", **Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları 5**, İstanbul 2007.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

...*Mavi Kanatlarınla...*'yı Gramofon *Hâlâ Çalıyor* izledi. Roman sanatıyla haşır neşir yaşayıp da, Proust'tan etkilenmemek olası mı? *Gramofon Hâlâ Çalıyor*'da biraz *Sainte-Beuve'e Karşı*'nın havası essin istemiştım. Romanla denemeyi iç içe yazmaya çalışıyordum, birleştirmeye. Bazan yaşantımdan yola çıkıyordum ama, yaşantıya bir geçmiş uydurarak, sonrası da olacakmışçasına, bir gelecek kurarak... Ne var ki, *Cemil Şevket Bey*, *Aynalı Dolaba İki El Revolver ve Solmaz Hanım*, *Kimsesiz Okurlar İçin*, *Kayıp Zamanın İzinde*'ye ihanet eder. O ikisi Zola'ya da bir şeyler borçlu. Üstelik ilki, *Cemil Şevket Bey...*, varlığını Nahit Sırrı Örik'e borçlu. Yine de bir ırmak roman hayal ettim, bir üst başlığı gereksindim: *Geçmiş, Bir Daha Geri Gelmeyecek Zamanlar*. Bir başka Proust hayranından, Ziya Osman Saba'dan, dayanamayıp çalarak; bkz.; *Gramofon Hâlâ Çalıyor*, baştaki Ziya Osman Saba alıntısı. *Cemil Şevket Bey Bey...*'den sonra -o romanda vurguladığım gibi- *Daha Dün*'ü yazacaktım. Gelgelelim Solmaz Hanım ısrar etti, kendi romanını yazdırdı." (ss.10-12).

Bu alıntıda da görüldüğü gibi yazar roman teorisinin söylediklerinin dışında bir şey yapmaktadır. Yazdığı hem romandır, hem anıdır, hem denemedir, hem eleştiridir. Anlatıcı romanın yazarından farklı olduğunu değil, aynı kişi olduğunu vurgular gibidir.¹⁴ "Tür ötesi bir tür olan roman hiçbir türe girmez ama hepsinden yararlanır." diyen Jale Parla'nın Rene Wellek'ten aktardığı şu ifadeler edebiyatta yaygınlaşmaya başlayan türler arası geçiş ve

¹⁴ Selim İleri, söz konusu romanların ortaya çıkış macerasını *Daha Dün* yayımlanmadan yapılan bir söyleşide benzer şekilde anlatır: "Ayağımı kırmıştım. çok küçük bir evde, bir çatı katında oturuyordum; çok sıcak oluyordu; ayağım kırık, hava sıcak, hiçbir şey yapamıyorum. Refik Halit Bey'in *Nilgün* romanını bir kez daha okuyayım dedim. Nilgün'ün tasvirleri, Refik Halit Bey'in Türkçesi beni bir kez daha büyüledi. ...bu tasvirlerden yola çıkarak bir deneme yazmaya karar verdim. Hesapta roman falan yoktu. Fakat yazdığım şeyin deneme de olmadığını, sanki bir romanın parçası gibi olduğunu fark ettim. Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın hiç hesapta olmayan öyle bir yazıyla başladı ve romanın ortasında bir parça oldu. Yani hiç bilmeden bir romanın ortasını yazmışım ben. Sonra hem benim kişisel anılarımı hem geçip gitmiş bir dönemi hem kaybolan bir kültürü ve aynı zamanda bizim nankörce yaklaşmış olduğumuz geçmiş edebiyatımızı da yeniden yaşatma isteği diğer kitaplarda devam etti." Selim İleri ile Söyleşi, (Söyleşiyi yapanlar: Ethem Baran-Şaban Özudoğru), *Bilimin ve Aklın Işığında Eğitim*, Haziran -Temmuz 2004, S. 52-53, s. 24.

Selim İleri'nin yazdığı roman tarzının yapısal anlamına işaret eder: "Zamanımızın hemen hemen bütün yazarlarında tür farklılıklarının bir önemi kalmamıştır. Sınırlar sürekli ihlal edilmekte, türler birleştirilmekte ya da iç içe geçmekte, eski türler atılmakta ya da dönüştürülmekte, yeni türler yaratılmaktadır."¹⁵

Alışılmış anlamdaki *metinlerarasılık* tarzında edebiyatın edebiyatı kaynaklığı ise Selim İleri romancılığında başından beri vardır. Yani bir metnin değişik işlevlerle ve ilişkilerle¹⁶ başka bir metne taşınması diğer birçok yazarda olduğu gibi Selim İleri'de de görülür.¹⁷ Belki *metinlerarasılık* açısından Selim İleri romanları biraz daha yoğundur. Meselâ **Yalancı Şafak** romanında başkışı Belma Esen'in ruh halini, hayata bakışını veren ifadelerden birisi şöyledir: "Bu hayat, bu dünya için geriye bir tek ilençlerim kaldı. Hamlet'in ilençlerini her zamankinden de şiddetli duyumsuyordu" (s.36). Roman karakterinin düşünce dünyasına yansıyan kültürel donanımının bir sonucu olan, *gönderge* yöntemiyle yapılan, alışılmış anlamda bir *metinlerarasılık* ve örneği kabul edilebilecek bu alıntıdaki gibi edebiyatın edebiyata kaynaklığı ile Selim İleri'nin yaptığı, yukarıdaki örneklerle gösterilmeye çalışılan edebiyatın edebiyata kaynaklığı farklıdır.

Selim İleri'nin "...hem kişisel anılarını hem geçip gitmiş bir dönemi hem kaybolan bir kültürü ve aynı zamanda nankörce yaklaşmış olduğumuz geçmiş edebiyatımızı da yeniden yaşatma isteği"¹⁸ ile kaleme aldığı anı, deneme, eleştiri havası da sezilen;

¹⁵ Jale Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İletişim Yayınları, I.Baskı, İstanbul 2000, s. 33. Parla; Rene Wellek'e ait ifadeleri, *Discriminations: Further Concepts in Criticism* (Nem Haven, 1970), s. 225'ten aktarır.

¹⁶ Kubilay Aktulum, bir metnin başka bir metin içerisinde yer almasını ya da anılmasının "Ortakbirliktelik ilişkileri" ve "Türev ilişkileri" olmak üzere başlıca iki şekilde olduğunu söyler: **Ortakbirliktelik ilişkileri**; *alıntı ve gönderge, gizli alıntı-aşırtma, anıştırma şeklinde, türev ilişkileri* ise *yansılama, alaycı dönüştürüm, öykünme* şeklinde metinde kendini gösterir: **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, 2.Basım, Ankara 2000.

¹⁷ Selim İleri'nin 1999'dan önceki romanlarındaki *metinlerarasılığın* yeri için şu çalışmaya bakılabilir: Alpay Doğan Yıldız, **Selim İleri'nin Romanları Üzerine 'Okur Merkezli' Bir Yaklaşım**, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Samsun 1999.

¹⁸ Sema Uğurcan da romanlardaki bu havaya işaret eder. Bu metinlerin yer yer "okuyucu merkezli sanatkarca yazılmış tenkit metinleri olarak görme-

“geçmiş edebiyatımız”ın da malzeme olarak kullandığı bu romanlarda dikkat çeken bir diğer husus da *tarihîlik*dir. Yazarın malzeme olarak kullandığı edebî ürünler çerçevesinde roman dünyasına taşıdığı sanatçılar; bu sanatçıların edebî, sosyal, siyasî ilişkilerinin zamanı ile yazma zamanı arasında tarihî roman olmanın önemli şartlarından biri olan *tamamlanma sürecine*¹⁹ haiz bir mesafe vardır. Edebiyatın da malzeme olduğu bu romanlarda tarihîlik açısından *tamamlanma sürecinin* ötesindeki kimi sosyal, siyasî olaylar, ünlü ya da kenarda kalmış gerçek kişilerin hayatlarından bazı kesitler gündeme getirilir, yorumlanır. Selim İleri’nin bu romanlarında da tarihî romanların özelliklerinden olan; olaylara, ilişkilere bilinenin dışında, “resmi tarih anlayışından az çok farklı”²⁰ yorumlar getirildiği görülür. Bu yorumlar daha çok edebî çevredeki ilişkiler etrafında olduğu gibi genellikle edebî çevreyle ilişkilendirilerek siyasî çevre ve olaylara dair de olabilmektedir. Meselâ **Kırık Deniz Kabukları**’nda edebiyat çevresiyle ilişkili olarak Cumhuriyetin ilk yıllarındaki kimi Ankara ilişkileri de yorumlanır. **Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver** ise 20.yüzyıl Türkiye’sinde yaşanan pek çok önemli olayı gündeme getirir. S.Dilek Yalçın-Çelik bu romanın *tarihi romantik bir duyarlılıkla* metinselleştirildiğini belirtirken “edebiyat tarihinden göndermelerin” romanın malzemeleri arasında olduğuna dikkat çeker: “Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver tahlil edildiği zaman, zengin tarihsel verilerin yanı sıra, edebiyat tarihinden alınmış kimi göndermeler birbiri içerisine yerleştirilerek, tüm bunların nasıl

nin mümkün olduğunu” söyleyen Uğurcan, serinin ilk iki romanının “geniş birer deneme olarak değerlendirilebileceğini” belirtir: “Selim İleri ve Hatırlama’nın Sanatı”, **Selim İleri Kitabı, Şimdi Seni Konuşuyorduk**, Doğan Kitap, I.Baskı, İstanbul 2007, s. 152,158.

¹⁹ Tarihi romanda, romanın yazılış zamanı ile eserde anlatılan zaman arasında belli bir zaman dilimi (60-70 yıl) yer alması gerektiğini, anlatılan olayın tamamlanıp bitmesi, tarihe mal olması gerektiğini söyleyen Hülya Argunşah bunu “tamamlanma süreci” olarak ifade eder: “Tarihle İlgili Romanlarda Tarif ve Tasnifli İlgili Bazı Tenkit ve Teklifler”, **II.Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni Bildiriler**, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri 2007, ss. 451-452.

²⁰ Mustafa Apaydın, “Biyografiyle Tarihin Sınırlarında Hıfzı Topuz’un Romanları”, **II.Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni Bildiriler**, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri 2007, s. 438.

romantik bir duyarlıkla ve estetik bir bakış açısıyla okura iletildiği görülecektir.”²¹

Sonuç olarak şunlar söylenebilir. Edebiyatın malzemesi en genel anlamda insan hayatıdır. Edebî ürünler de insandan bahseden ve insan tarafından ortaya konan ürünler olarak bu hayatın içerisinde yer alabilir, o ürünün oluşumuna yön verebilir. Selim İleri, 1990 sonrası yazdığı kimi romanlarında Osmanlı’nın son dönemlerinde-Cumhuriyet’in ilk yıllarında eser vermiş Türk edebiyatının belli başlı yazarlarını, bu yazarlarının eserlerindeki dünyayı, yazarların ve eserlerin dünyasındaki sosyal, siyasî ilişkileri romanlarına malzeme yapmıştır. Selim İleri bunu “geçip gitmiş bir dönemi, kaybolan bir kültürü, aynı zamanda nankörce yaklaşmış olduğumuz geçmiş edebiyatımızı yeniden yaşatma isteği” ve “bellek mimarlığı”²² için yapar. Selim İleri, edebiyatı romana malzeme yaparken roman türünün sınırlarıyla oynamış, özellikle son romanı **Daha Dün**’de bu sınırları çok zorlamış, belki aşmıştır.

KAYNAKÇA

“Selim İleri ile Söyleşi”, (Söyleşiyi yapanlar: Ethem Baran-Şaban Özüdoğru), **Bilimin ve Aklın Işığında Eğitim**, Haziran-Temmuz 2004, S.52-53, ss.21-28.

AKTAŞ Şerif, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yayınları, 5.Basım, Ankara 2000.

AKTULUM Kubilay, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, 2.Basım, Ankara 2000.

²¹ S. Dilek Yalçın-Çelik, “Selim İleri’nin Tarihi Romantik Duyarlıkta Metinselleştiği Romanı: Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver”, **II.Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni Bildiriler**, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri 2007, s. 609.

²² Hasan Bülent Kahraman’a göre *anımsamak* Selim İleri için, unutuşa karşı bir direniş alanıdır. Yazı ise gerek bilincin gerekse imgelemenin zamana karşı direnişidir. Selim İleri’nin yaptığı bir *bellek mimarlığı*dır. Bu nedenle İleri, geçmiş *tekrarlayan*, geçmiş *sadece somutluğu içinde kaydeden* bir yazıcı değildir. “Selim İleri, Bellek ve Gelenek”, **Selim İleri Kitabı, Şimdi Seni Konuşuyorduk**, Doğan Kitap, I.Baskı, İstanbul 2007, s. 59, 69.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

-
- APAYDIN Mustafa, "Biyografiyle Tarihın Sınırlarında Hıfzı Topuz'un Romanları", **II.Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni Bildiriler**, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri 2007, ss.437-447.
- ARGUNŞAH Hülya, "Tarihle İlgili Romanlarda Tarif ve Tasnifle İlgili Bazı Tenkit ve Teklifler", **II.Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni Bildiriler**, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri 2007,ss.448-454.
- BAKHTİN Mikhail, **Karnaval**dan **Romana**, Çeviren: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, I.Basım, İstanbul 2001.
- DEMİR Yavuz, **İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi**, Dergâh Yayınları, I.Basım, İstanbul 2002, s.24.
- HİSAR Abdülhak Şinasi, **Boğaziçi Mehtapları**, Yapı Kredi Yayınları, 3.Baskı, İstanbul 2008.
- İLERİ Selim, **Yalancı Şafak**, Altın Kitaplar, İstanbul (Şubat)1984.
- İLERİ Selim, **Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın**, 2. Baskı, Can Yayınları, İstanbul 1991.
- İLERİ Selim, **Kırık Deniz Kabukları**, Can Yayınları, İstanbul 1993.
- İLERİ Selim, **Gramofon Hâlâ Çalıyor**, Yapı Kredi Yayınları, I.Baskı, İstanbul 1995.
- İLERİ Selim, **Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver**, Oğlak Yayıncılık, 2.Baskı, İstanbul 1997.
- İLERİ Selim, **Solmaz Hanım Kimsesiz Okurlar İçin**, Oğlak Yayıncılık, I.Baskı, İstanbul 2000.
- İLERİ Selim, **Bu Yaz Ayrılığın İlk Yazı Olacak**, Doğan Kitap, 6.Baskı, İstanbul 2003.
- İLERİ Selim, **Yarın Yapayalnız**, Doğan Kitap, 2.Baskı, İstanbul 2004.
- İLERİ Selim, **Daha Dün**, Doğan Kitap, I.Baskı, İstanbul 2008.
- KAHRAMAN Hasan Bülent, "Selim İleri, Bellek ve Gelenek", **Selim İleri Kitabı, Şimdi Seni Konuşuyorduk**, Doğan Kitap, I.Baskı, İstanbul 2007, s.59,69.
-

- OKTAY Ahmet, **Selim İleri'nin Romancılığı ve Romanları; Şeytan Melek Soyтары**, Oğlak Yayınları, I. Baskı, İstanbul 1998.
- PALA İskender, **Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü**, Akçağ Yayınları, Ankara (Tarihsiz).
- PALA İskender, Leylâ ve Mecnun, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, Cilt 27, Ankara 2003, ss. 162-164.
- PARLA Jale, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İletişim Yayınları, I.Baskı, İstanbul 2000.
- TANPINAR Ahmet Hamdi, **Yaşadığım Gibi**, Dergâh Yayınları, 2.Basım, İstanbul 1996, ss. 348-353.
- TEKİN Mehmet, **Roman Sanatı I**, Ötüken Neşriyat, 4.Basım, İstanbul 2004.
- TİMUR Kemal, "Romanlarında Eserlerinin Reklamını Yapan Bir Yazar: Ahmet Midhat Efendi", **Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları 5**, İstanbul 2007, ss.61-69.
- UĞURCAN Sema, "Selim İleri ve Hatırlama'nın Sanatı", **Selim İleri Kitabı, Şimdi Seni Konuşuyorduk**, Doğan Kitap, I.Baskı, İstanbul 2007, ss.149,162.
- UŞAKLIGİL Halid Ziya, **Kırk Yıl**, Özgür Yayınları, (Yeniden düzenlenmiş) I.Baskı, İstanbul 2008.
- YALÇIN-ÇELİK S.Dilek, "Selim İleri'nin Tarihi Romantik Duyarlıkta Metinselleştiği Romanı: Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver", **II.Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni Bildiriler**, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri 2007, ss.609-625.
- YILDIZ Alpay Doğan, **Selim İleri'nin Romanları Üzerine 'Okur Merkezli' Bir Yaklaşım**, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Samsun 1999.
- YILDIZ Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, I.Baskı, İstanbul 2001.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

TÜRK EDEBİYATINDA TAŞRAYA ÇIKIŞ: ALİ KEMAL'İN ROMANLARI

*Süheyla YÜKSEL **

ÖZET

Ali Kemâl, daha öğrencilik yıllarında gönderildiği Halep'te iki roman kaleme almıştır. Roman türü açısından birçok eksiklikleri ve acemilikleri olan bu eserler, 1890'lı yılların Halep'ini yansıtmaları açısından dikkat çekicidir. Bu yazıda, eserlere yansıyan Halep şehri ve sosyal hayatı değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ali Kemâl, taşra, sürgün, mekân, sosyal hayat

GOING TO PROVINCES IN TURKISH LITERATURE: THE NOVELS OF ALİ KEMAL

ABSTRACT

Ali Kemal was exiled to Halep in 1890. He wrote two novels in Halep. Their name's are İki Hemşire and Çölde Bir Sergüzeşt.

These novels are interesting because they are about Halep.

Key Words: Ali Kemal, Halep, exiled, Turkish Literature

* Yrd. Doç. Dr., Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, syuksel58@hotmail.com

Giriş

Ebuzziya Tevfik, Mustafa Fazıl Paşa'nın sürgün edilmesini anlatırken:

“Bir iki gün sonra bir şayia daha dolaşmaya başladı: Mustafa Fazıl Paşa Osmanlı Devleti sınırları dışına çıkarılmıştı! – Bu şayanın şekli, halkın alışık olduğu cezalandırma şekillerine uymadığından- buna bir mana verilemiyordu. Çünkü bir paşa, bir bey, bir efendi uzaklaştırılır, sürgün edilir. Edilir amma mutlaka Osmanlı memleketlerinden birine, yani vatanından (oturduğu yerden) uzak düşmek tabii bir ceza olduğundan, İstanbullu ise taşraya ve taşralı ise memleketinden başka bir yere gurbete sürülür.

O güne kadar ‘memlekette kovulma’ namile bir ceza görülmemiş idi. Fransızca bilenler buna ‘expatrier’ ‘vatan dışına gönderme’ diyorlardı.

İşidenlerin çoğu bu cezaya gülüyor ve Paşa, zenginliği ve malı ve mülkü ile meşhur olduğundan, ‘O, nereye gitse Padişah gibi yaşar!’ diyordu” (Ebuzziya Tevfik 1973, 11-12).

1866 (1282) yılında gerçekleşen bu sürgün hikâyesi belki sürgün yeri açısından ilktir; fakat Osmanlı İmparatorluğu’ndaki ilk sürgün olmadığı gibi son sürgün de değildir.

Demirtaş Ceyhun, sürgün yeri meselesine farklı bir açıdan bakar; “Aydınlarımızın halklarıyla, yaşadıkları yerlerde, Anadolu’da yüz yüze gelmeleri ise, ilk kez Trablusgarp ve Balkan Savaşı yenilgilerinden sonra olmuştur, gördüğümüz kadarıyla. Daha önceleri, kendilerine karşı gelen aydınları Fizan’a, Yemen’e, Taif’e süren sultanlar bu yenilgilerle o yerleri veya o yerlerle ilgili yetkilerini yitirince, artık çaresiz, sürgün yerlerini Anadolu’dan seçmek zorunda kalmışlardır” (Ceyhun 1996, 24) der. Bu iddiayı desteklemek mümkün değildir. Mesela, İzzet Molla 1829’da Sivas’ta sürgünken ölmüştür. “Müstecabizade İsmet o sırada Konya’da sürgünde bulu-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

nan Ebuzziya Tevfik ve diğer bazı zevâtla haberleştiği jurnal edilince beş yıl kalebentliğe mahkûm edilmiş İzmir valisi Kâmil Paşa'nın delâletiyle esasen Bodrum olan sürgün yeri Midilli olarak değiştirilmiştir" (Gürsoy 1982, 9). Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Dolayısıyla Anadolu'ya sürgünleri Trablusgarp (1911-1912) veya Balkan (1912-1913) Savaşları sonrasına taşımak doğru değildir. Diğer taraftan Cevat Şakir gibi, menfasını sevip orada kalmak isteyenler de vardır (Acehan 2007, 21).

Siyasi, sosyal hayatımızı derinden etkileyen sürgün meselesinde dikkat çekici bir başka nokta ise menfinin konumudur. Bu kişiler zaman zaman kalebentliğe mahkûm edilmiş olsalar bile çoğunlukla İstanbul'dan (veya yaşadığı yerden) uygun bir görevde istihdam edilmek üzere uzaklaştırılırlar ve kendilerine bir miktar maaş bağlanırdı.

Hangi konumda ve nerede olursa olsun sürgün ediliş, sürgüne giden ve çevresi için üzücüdür, bununla birlikte aydınımızın imparatorluğun sınırları içerisinde fakat merkezden uzakta olan yerlerini tanımasını sağlamış, bu kişilerin menfalarından gönderdikleri mektuplar, oradaki izlenimleri veya şahit oldukları olayları hikâye edişleri ve bunların değerlendirilmesi edebiyat araştırmacıları için vazgeçilmez bir kaynak olmuştur.

Mahalle mektebinden sonra Kaptanpaşa Rüşdiyesinin, Gülhane Askeri Rüşdiyesinin, Sülemaniye Camiiindeki derslerin ve ilk gençlik yıllarında annesinin ısrarı üzerine girdiği Mekteb-i Mülkiyenin¹, kabına sığmaz öğrencisi Ali Kemâl (Ali Rıza)² daha öğrencilik yıllarında Halep'e gönderilmiştir. *Ömrüm'de* , "O zaman ben ondokuz yaşında idim" (Ali Kemâl 2004, 161) der, fakat yazar, 1867 doğumludur ve 1889'da Halep'e gönderilmiştir. (Uzun 1989, 405-408) Onun Halep'teki iz-

¹ Ali Kemal, daha sonra bu okulda Siyasî Tarih Müderrisi olacak ve dersleri ilgiyle takip edilecektir, (Çankaya 1968-1969, 938).

² Asıl adı Ali Rıza olan Ali Kemal, Mülkiyeye devam ederken sınıfında Ali Rıza isimli başarısız bir çok öğrenci arkadaşı olduğunu ve bundan rahatsızlık duyduğu için, matbuatta kullandığı Kemal mahlasının başına Ali'yi ekleyerek, kendisini bu isimle benimsettiği söylemektedir (Çankaya 1968-1969, 938).

lenimleri, işittikleri, edebiyatımıza iki eser kazandırmıştır³. Bunlar roman türü açısından (uzun hikâye de denilebilir) birinci derecede önem taşımaları bile 1890'lı yılların hemen başında, merkezden uzakta bir yer, bir ölçüde de bir sürgün yeri olan Halep'i tanıma açısından dikkat çekicidir.

Ali Kemal'in Halep'teki Sergüzeşti

Ali Kemâl, *Ömrüm*'de Halep'e gönderilmeden önceki tutukluluk günlerini anlatırken bu sürecin sürgünle biteceğini bekliyormuş gibi değildir; hatta açıkça, affedilmeyi beklediklerini fakat (Abdülhalim) Memduh'un fevri davranışlarının kendilerini bu sona götürdüğünü ifade eder. (Ali Kemâl 2004, 156-158)

Her ne şekilde olursa olsun, Ali Kemâl ve arkadaşlarına "Birer münasip memuriyette istihdam olunmak üzere ayrı ayrı vilâyetlere gönderileceği tebliğ olunur" (Ali Kemâl 2004, 157). Ali Kemâl ve arkadaşı Fahri için bu vilâyet Halep'tir ve yazar, Fahri'den bir hafta sonra İskenderun üzerinden Halep'e gitmek üzere bir Rus vapuruna bindirilir. Annesi ve kız kardeşleri ile yola çıkan Ali Kemâl'in yanında Konya'ya sürülen ve Mersin'de vapurdan incek olan Abdülhalim Memduh da vardır. Ali Kemâl ve ailesi İskenderun'da vapurdan iner. İskenderun'dan Halep'e iki gün süren bir kara yolu ile ulaşılır. Bu yolculuk esnasında tanıştıkları bir ailenin büyük kızı Seher, daha sonra yazarın *Çölde Bir Sergüzeşt* isimli eserinin kahramanı olacaktır.

Ali Kemâl ve arkadaşı biner kuruş maaşla vilâyet maiyetine verilirler, Ali Kemâl Mekteb-i İdadî'de dersler de verir. Üçüncü yılın sonunda tertip edilen bir programda Ali Kemâl'in şiiri okunur, son derece parlak geçen bu tören İstanbul'da duyulur ve dedikodular olur. Yine o yıllarda Maarif Nezaretinin okul kitapları için açtığı bir yarışmada Ali Ke-

³ Ali Kemâl'in *Fetret* isimli eseri, mekân açısından bu yazının hedefine uzak olduğu için değerlendirilmemiştir. Bu eser M. Kayahan Özgül tarafından günümüz alfabesine aktarılmış ve eser hakkında detaylı bir değerlendirmeye, Hece Yayınları arasında 2003 yılında yayımlanmıştır.

mâl'in ilm-i ahlâka dair kitabı birinci olur. Maarif Nezâreti, yazarın kimliğini anlayınca görevine son verilmesini ister; fakat Maarif Müdürü Tosun Paşa-zâde Tefik Bey bu emri uygulamaz.

Kendisi gibi ileri fikirli gençlerle arkadaşlık ettiğini söyleyen Ali Kemâl, Halep'in sosyal yapısını da gözlemlemiştir. Hatırasında, o yıllarda Halep'te, zenginlikleri ve ikballeri zaman zaman değişen Müslüman ailelerden, şehrin emlakini ellerinde tutan Hristiyan ailelerden, kimi aslen İtalyan, kimi Fransız ve kimisi de İspanyol olan ecnebilerden, şehbenderlerden söz eden Ali Kemâl, bu ailelerin düzenledikleri eğlencelerden, davetlerden de bahseder. Gerçekten müdavimi midir bilinmez; fakat zaman zaman bu davetlere katıldığı ve hatta bu davetlerden hoşlandığını açıklamakta bir mahzur görmez. *İki Hemşire* isimli eserinin kahramanlarından ikisi bu davetlerde belki bizzat tanıştı veya uzaktan gözlemlediği iki gayrimüslim genç kızdır. Arkadaşı Fahri'nin katıldığı ve intiharını hazırlayan içki ve kumar partileri ve sefahat âlemi Ali Kemâl'in *İki Hemşire*'sinde eleştirdiği Halep'in bir başka yüzüdür. Vilayetteki görevi gereği şehrin dışına da çıkan ve hatta tahkikat için çölde aşiretlerin peşine düşen Ali Kemâl, "Gençliğimin beş altı senesini Halep'te geçirdimdi, Fırat vadisinden Asi kenarına kadar çölleriyle, mamureleriyle, saraylarıyla, cüneyneleriyle (küçük bahçeleriyle) bütün o garip yerleri karış karış gezdimdi" (Ali Kemâl 1329, 200-201) demektedir.

Diyebiliriz ki 1890'lı yılların ilk yarısındaki Halep'in ve hatta çevresindeki küçük yerleşim birimlerinin idarî, sosyal yaşantısı Ali Kemâl'in eserlerinin satır aralarında bulunabilir. *Ömrüm*'de şehrin daha çok yönetim kadrosu ve buralarda olup bitenler anlatılırken *İki Hemşire*'de şehrin iki farklı dünyası Müslüman ve gayrimüslim kesim arasındaki yaşayış, refah ve kültürel farklılıklar dört genç kızın hayatından bir kesitle dile getirilir. *Çölde Bir Sergüzeşt*'te ise Ali Kemâl, Halep dışına çıkar, bir memlahadaki yaşantıya, ahlaki ve idari bozukluklara dikkat çeker ve kahramanı vasıtasıyla bir sürgünün İstanbul özlemine, yaşadığı mekâna yavaş yavaş alışınca veya alışmak zorunda kalınca da bu özlemin yerini farklı bir dünyaya olan hayranlığa dönüştüğünü anlatır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Bir Safha-i Şebab: İki Hemşire ve Çölde Bir Sergüzeşt⁴

Ali Kemâl'in, *İki Hemşire* ve *Çölde Bir Sergüzeşt* isimli eserleri 1913 yılında *Bir Safha-i Şebab* adıyla ve bir arada ikinci defa yayımlanmıştır. Yazar, bu baskı için kaleme aldığı "Bir İki Söz"de eserlerle ilgili olarak, "Bu iki hikâye şebabımdan, hatta evvel şebabımdan bir safhadır, Halep'te geçirdiğim bir ömr-i garibin hazin, fakat munis bir hatırasıdır. Hikâyenüvis değilim, ancak o vak'alar, hemen gözümün önünde cereyan etti, başımdan geçti, o kadar ki o eserleri yazmağa beni adeta cehren sevk eyledi" (Ali Kemâl 1329, 3)⁵ der.

Bu ifadeler eserlerdeki vak'aların yaşanmışlığının birer delilidir. Yazar, romanın şahıslarını tanıdığı kişilerden seçmiş veya romanının şahıs kadrosunu kurarken onlardan etkilenmiştir. Eserlerin zamanını ise yazarın hayat hikâyesinden ve romanlardaki zaman ifadelerinden tespit etmek mümkündür. Eserlere bu açıdan bakınca karşımıza; Ali Kemâl'in Halep'e sürgün edildiği 1889 yılı, *İki Hemşire*'nin ilk baskısının "İfade-i Muharrir"inin sonundaki Halep: 4 Haziran 1310 (16 Haziran 1894) tarihi, yine bu eserin ilk cümlesindeki "Şimdi dört sene oluyor" ifadesi ve *Çölde Bir Sergüzeşt*'te yer alan mektupların sonundaki 1311 (1895) tarihleri çıkmaktadır. Bu tarihler bizi 1890'lı yıllara götürür. Eserlerin mekânı ise Halep ve Tedmür Harabeleri'nin çok yakınındaki bir memlahadır.

Halep ve çevresini Ali Kemâl'in izlenimleriyle takip edebilmek için *Çölde Bir Sergüzeşt*'le konuya girmek gerekir. Yazar, bu romanında İskenderun'dan Halep'e giderken tanıştığı ve yolculuk yaptığı bir ailenin yaşadıklarını ailenin büyük kızını merkez alarak anlatmıştır. Yazar, kahramanları tanımış,

⁴ Ali Kemâl'in bu iki eseri önce ayrı ayrı yayımlanmıştır. *İki Hemşire*, Malumat Kütüphanesi, Kostantiniyye 1315, *Çölde Bir Sergüzeşt*, (Halep 1895, İstanbul 1900) (Ali Kemâl 2004, 162)

⁵ *Çölde Bir Sergüzeşt* ve *İki Hemşire*'den yapılan alıntılar, bu eserlerin *Bir Safha-i Şebab* adıyla yapılan 1329 tarihli baskısından verilecektir. Tekrara düşmemek için, alıntılardan sonra yalnız sayfa numaraları verilecek, yazarın ismi ve eserin yayımlanış tarihi verilmeyecektir..

fakat başlarından geçen olaylara şahit olmamış, sonradan işitmiştir. Ali Kemâl, işittiği bu olaylara roman kahramanına yazdırdığı mektuplar vasıtasıyla derinlik kazandırmış ve kendi duygularını katmıştır. Hatta roman "Hayriye Hanım'dan Seher'e gönderilmek için gelen mektup, Subhi Efendi'yi bulamayınca bir iki sene nahiyenin müdiriyyet odasında süründükten sonra pejmürde bir halde bir merak sahibinin eline düştü. Bu hikâyeye mehaz oldu. Takriben şöyle idi" (s. 194) cümlesiyle bitirilmiş ve muhtemelen hayalî olan bu mektubun metni verilmiştir. Seher'in arkadaşlarına gönderdiği mektuplarda bir sürgünün Halep ve çevresiyle ilgili ilk izlenimlerini bulmak mümkündür, arkadaşlarının Seher'e gönderdiği mektuplarda ise İstanbul mirasyedileriyle, ahlâki zaafiyetleriyle anlatılmaktadır.

Eser İskenderun'da başlar. Romanın kahramanı Seher, küçük kız kardeşi Nevber ve üvey annesi Safvet, İskenderun'da gemiden indikten sonra babasının (Suphi Efendi) kendilerini almak için göndereceğini söylediği kolcuyu beklerler. Suphi Efendi'nin daha önce görevinde bir suistimali olmuş, o yüzden bir süre işten el çektirilmiş ve nihayet Halep'e bağlı bir nahiyede vazifelendirilmiştir. Üç kişiden oluşan bu ailenin durumu, orada Halep'e gitmek için bulunan büyük bir ailenin dikkatini çeker ve onlara yardım ederler, Halep'e birlikte giderler. *Ömrüm*'deki anlatımlardan, nüfuz sahibi olarak belirtilen bu ailenin Ali Kemâl, annesi ve kız kardeşleri olduğu anlaşılmaktadır.

İskenderun'dan Halep'e iki günde gidilebilmiştir, eserde Seher'in yol izlenimleri olarak verilen bu satırlardaki duygular tabii ki Ali Kemâl'e aittir:

"Belan (Beylan)'ı geçtiler, ikinci konağa doğru ilerlediler. Seher arabanın penceresine dirseğini dayadı. Melûl melûl o âlemi temaya koyuldu. Güneş çoktan tulû etmişti. Yolun sağında, solunda bazı ağaçlar vardı. Etraf baştanbaşa ova idi. Bir tarafta beş, on keçi yavrusunu önüne katmış küçücük iki çoban çocuğu aheste aheste yürüyorlar, yolda geçen arabalara manidar manidar bakıyorlardı. Va-

dinin nihayetinden muğlâk bir sada geliyordu. Biraz sonra bu manzara bir parça değişti: Yolun azıcık ötesinde bir eşeğe binmiş çatlak bir sesle maval okuyan bir köylü gidiyordu. Kucağında bir nevzad olduğu halde koncları kısa, fakat hacmi ayaklarına nispeten gayet geniş bir hantal çizme giymiş, ellerinden, yüzünden başka her cihetini iyiden iyiye setretmiş bir kadın da bu köylüyü zahmetle takip ediyordu. Eşekteki kocası, zahmetle yürüyen karısı, idi. Hatta bazen eşek şöyle böyle biraz ilerleyip de kadın geride kalınca herif kızıyor, bağırıyordu" (s. 107).

İskenderun-Halep yolunun fizikî özelliklerinin yanı sıra yörenin sosyal yapısının da ifadesi olan bu manzara, zamanla yerini tamamıyla çıplak bir vadiye bırakacak ve bu da Seher'in gözüne "pek adi görünecektir" (s. 108).

Halep'e geldiklerinden ancak on gün sonra Suphi Efendi'nin gönderdiği kolcu onları bulur ve bu küçük aile için çölün derinliklerine doğru bir yolculuk başlar. "Çöl, Seher için, intihatsız bir vadi-i garabettir" (s. 109), arkadaşına yazdığı mektupta deniz yolculuğunun kendisine kelâl verdiğini söyleyen Seher kara seyahati ile ilgili duygularını "Git git daima bir düz ova, telgraf direklerinden başka ziynet yok. Günlerce kat-ı merâhil ediyorsunuz da bir dere, bir dağ, bir meşcere manzurunuz olmuyor. Ağaçsız bir iklim bana hoş gelmiyor" (s. 112) sözleriyle anlatmıştır.

Yazar, Seher'in çöle bu bakışını, onun henüz bu manzaradan zevk alacak nazar-ı şairaneden yoksun oluşuna bağlar. Nitekim Seher, zamanla bu bakışa sahip olacaktır.

Yine bu mektuplarda Seher, İstanbul'dayken kapılarının önünden geçen develere merakla, sevinerek baktığını fakat geldiği yerde develerin ve hatta sevimli deve yavrularının bile hoşuna gitmediğini belirtir ki bu, aynı objeye, aynı kişinin farklı bakışını gösterir. Bu farklılığın sebebi içinde bulunulan şartlardır, fakat İstanbul'dan uzak diyarların ne denli romantik görüldüğünün, şartlar değişince bu romantizmin yerini acı gerçeklere bıraktığının da ifadesidir. "Hülâsa bu havalinin hiç-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

bir şeyini sevmedim" (s. 113) diyen Seher için buraları merak etmenin de hiçbir anlamı yoktur.

Seher'in babası, Tedmür Harabeleri'ne yakın memlahada görevlidir. Anlatılan hikâyedeki nahiye gerçekten burası mıdır bilinmez fakat yazar, bu olayı romanlaştırırken dinledikleriyle yetinmemiş olayın kahramanı Seher'in psikolojik tahlilleriyle eserini derinleştirmeye çalışmıştır. İşte bu psikolojik derinlik mekân-insan kompozisyonu ile sağlanmaya çalışılmıştır. Bunun için de Harabeler eserde önemli yer tutar. Yazar, kahramanının psikolojik tahlilleri için daima bu Harabeler'i kullanır.

Tedmür Harabeleri'nin mekân olarak seçilmesi ve bu mekânın kahramanın psikolojisi üzerinde büyük etkisinin olması tesadüf değildir.

Öncelikle Ali Kemâl, Halep'te sürgündür ve vilayetteki görevi gereği Halep ve çevresini gezmiştir. Hatta, Halep'ten Rakka'ya gittiği sırada Tedmür Harabeleri'ni gördüğünü ve orada karşılaştığı bir kızın bakışlarından etkilendiğini, onun için bir şiir yazdığını bu eserin sonundaki "Hatime"de anlatır (s.201-208).

Diğer taraftan Volney'in Tedmür Harabeleri'ne⁶ dair bir eseri vardır. Tanpınar, bu eserle ilgili olarak "Volney'in Tedmür Harabeleri isimli eseri var, Tanzimat'ta bizde çok sevildi. Garp romantiklerinin eski şehirlere ve harabelere karşı zaafları vardır." demektedir. (Tanpınar 2004, 38). "Fransa Müelliflerinden 'Volne' (Volney) Nam Zâtın 'Le Rüvin de Palmir' (Les Ruines de Palmyre) Unvanıyla Yazmış Olduğu Makalattan Bazı Fıkraların Tercümesidir, 1288 (1871)" şeklinde Eski Harflerle Basılmış Türkçe Eserler Kataloğu'nda, (Özege 1971, 419) künyesi

⁶ Volney'in bu eseri, Samim Kâzım Akses tarafından Dünya Edebiyatından Seçmeler Fransız Klasikleri serisinden 1946'da *Harabeler Yahud Tedmür Harabeleri* adıyla dilimize aktarılmıştır. Aynı eser, bu çalışma temel alınarak 1999 yılında, Egemen Berköz tarafından *Yıkıntılar ya da İmparatorluklardaki Derin Değişiklikler Konusunda Düşünceler* adıyla Cumhuriyet Gazetesi tarafından yeniden yayımlanmıştır. Ayrıca eserin N. Dile tarafından yapılan çevirisi 1996 yılında *Harabeler (İmparatorluk Devrimleri Üzerine Düşünceler)* adıyla Doz Basım-Yayın Ltd. Şti. tarafından yayımlanmıştır.

verilen bu eserin mütercimi verilmemişse de muhtemelen Ayetullah Efendi'dir.

Ali Kemâl'in zaten gördüğü ve etkilendiği bu mekânı eserinde kullanmasında bu tercümenin ve etkisinin izlerini de aramak gerekir. Nitekim Seher, bu Harabeler'le ilgili bazı makaleler okuduğunu belirtmiş ve hatta eserin bir bölümünde "Geçen gün kitaplarımın arasında Harabeler'e dair Fransızca-dan mütercem bir eser buldum (s. 133) demiştir.

Diğer taraftan, Abdülhak Hâmit, ağabeyi Abdülhak Nasuhi Bey'in Volney'in Tedmür Harabeleri isimli eserini çevirdiğini⁷, bu eserden çok etkilendiğini "Benim ilk defa edebiyata heves edişime biraderimin bu tercümesi sebep olmuştur. Onu okuya okuya edebiyatla iştigal etmeye başladım" (İnal 1988, 1106) ifadesiyle anlatmıştır.

Zaten psikolojik bir çöküntü içinde olan Seher, Harabeler'i ilk gördüğü zaman hayal kırıklığına uğrar. Daha önce okuduğu yazılardan etkilenecek bu Harabeler'e ilgi duymasının sebebinin yazının üslubu olduğunu düşünmeye başlar. Tedmür Harabeleri hakkındaki görüşlerini arkadaşına yazdığı mektupta dile getiren Seher'in Harabeler'e dair ilk izlenimleri sathidir:

"Hani okurduk, iştirdik: Bu cihetlerde seyahat pek latif olurmuş, bu Harabeler'i görmeğe Avrupa'dan seyyahlar gelirmiş! Bu seyahatte zahmetten başka bir şey yok. Harabeler ise bence bir muamma! Üst üste taşlar, taş direkler...Tasavvur et yahut vâsi bir vadi baştan başa düz, baştan başa toprak, yalnız bir köşede bir tepe. O tepede harap ve tûrab olmuş, yerle yeksan olmuş binalar, taş yığınları tahayyül et. İşte bundan ibaret! Ben bir şey anlayamadım. Belki nazar-ı şairaneden bî-nasibim. Belki fikr-i felsefeden mahrumum..âh," (s. 113).

Seher'in Harabeler karşısındaki bu ilgisiz tavrı daha sonra değişmiş, Harabeler'de bir mana, bir hikmet keşfetmeye

⁷ Bu çeviri yayımlanmamıştır.

başlamış ve hatta bu manzara ona “Bunlar ne imiş, ne olmuş? Biz neyiz, ne olacağız?” (s.117) sorularını sordurmuştur.

Yazar onun bu tavrını, “Öyle ya felsefe yalnız kitaplar-
dan okunmaz, kainat da bir kitap hükmündedir. Böyle
menazır ise o mecelle-i celilenin en parlak, en müfit faslıdır.
Üstad tabiat yardım ederse bu mektepte tahsil daha metin
daha mükemmel olur. İşte Seher bu tahsilin peşinde idi” (s.
117-118) şeklinde romantiklere has bir tavırla açıklar. Çünkü
romantik anlayışa mensup yazarlar, tabiatın sadece güzelliğini
ve ihtişamını anlatmakla yetinmemişler, tabiatı keşfetmeye ça-
lışmış, görünenin arkasındaki görünmeyeni aramışlardır.

Yaşadıkları genç kızın fikren ve ruhen olgunlaşmasını
sağlamış, yazar bu değişimi ifade için mekân olarak Tedmür
Harabeleri’ni seçmiştir:

“Harabeler’den gittikçe zevk alıyorum. Bu
âlemde gurub tenezzühleri pek suzişli oluyor.
Hele kalbim de hüzn ile muhat ise daha ziyade
inbisat buluyorum. Bu ihtisâsât tabiatın hük-
münü anlayamadığım hafayâsı mıdır? Nedir?
(s. 133).

Yalnızlığı yaşayan, sevmek ve sevilme ihtiyacı hisse-
den Seher “def-i gam için Harabeler’e koşar, Harabeler ona
her şeyin geçici olduğunu ihtar eder, fakat oralardan ayrılınca
Seher aynı hisleri yeniden yaşar. Yazar, kahramanının psikolo-
jik çözümlemesini de yine Harabeler’den hareketle yapar:

“İşte ıssız bir harabede, felsefe ile şiir ile
lebalep bir ibretgâhta yüksek bir noktadan gu-
ruba karşı bu zemin-i ibhamı, o beyaban-ı ihti-
şamı temaşa eden şu bi-kes kız böyle bir fitrat-ı
meziyette olduğu için o âlemden zevk alıyor,
ruhuna gıda, neşe buluyordu” (s. 180).

Seher, Tedmür Harabeleri’ne yalnız felsefi bir derin-
likle bakmaz, burada zaman zaman konaklayan bedeviler de
onun ilgisini çeker ve onlara sempati beslemesine vesile olur:

“Harabeler’in etrafını urban ile, çadırlarla, develerle
muhat görürsem daha ziyade mahzuz oluyorum. Araplar bil-
mem nedendir? Hoşuma gidiyor, bazen bu taife pek necib pek

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

kibar oluyor.” (s. 134) der. Yazar bu vesileyle de romanın sonuna okuyucuyu hazırlar. Seher, daha sonra bu Harabeler’de bir Arap şeyhinin oğlu ile karşılaşacak, ilgisini çekecek, şeyhin oğlu da onu beğenecek ve nahiye müdürü vasıtasıyla istetecek ve biraz tereddütten sonra teklifi “mübhem bir saadet-i aile emeliyle” (s. 189) ve araya giren kalbinin anlaşılmasız bir meyli ile kabul edecek, “badiye-i bî-nihayeye dalacak, medeni dünyada kendisinin ve arkadaşlarının bulamadığı mutluluğu “mutlak asil, necip saf bir Arap dilaverinin çadırında” (s. 190) arayacaktır. “Medenî bir iklimde büyümüş, az çok mektep ve tahsil görmüş, talepkâr-ı maarif bir kız için böyle her türlü nefâis-i medeniyeden tecridi fikren pek ağır, pek zor”(s.190) olan bu durum tabii ki bir kaçıştır. Bedevilerin yaşantısına duyulan bu özlem, medeni dünyayı kirlenmiş ve çirkin görme, bu iki farklı dünyayı karşılaştırma ve kararın birincisinin lehine verildiği romantik bir bakıştır. Çünkü “İçinde yaşadığı toplumla doğru dürüst diyalog kuramayan romantik sanatkarlar, çoğu zaman hayalî beldelere, ıssız yerlere, tarihe ve tabiata kaçarlardı” (Çetişli 2003, 74).

İstanbul, Seher için medeni iklimi temsil eder. Aslında orada çok mutlu günler geçirmiştir, fakat oradan ayrıldıktan sonra arkadaşlarının başlarına gelenler genç kızın o dünyadan nefret etmesine sebep olur. Seher, İstanbul ve geride bıraktıkları ile ilgili bilgileri arkadaşından aldığı mektuplardan öğrenir. Yanlarında bulunmaktan çok büyük zevk aldığı hemen hemen bütün arkadaşları mutsuz evlilik yapmışlardır. Haksızlığa, kadir bilmezliğe uğramışlar; kumarbaz ve mirasyedilerle karşılaşmışlar, kendi servetlerini tüketmişlerdir. Bulundukları nahiyede de durum aynıdır. Seher’i isteyen bir kâtibin evli olduğu ve yaptığı ahlâksızlıklar, yine Seher’le evlendirilmek istenen bir müdürün oğlunun da frengi olduğu ortaya çıkmıştır. Demek ki medeni dünyadaki insanlar dürüst değildir, mutlu değildir. Oysa Seher çölde yaşayanları daha dürüst ve güvenilir olarak düşünür. Bu dünya ise bilinmezliklerle doludur. Belki de bu sebeple Seher için daha caziptir. Bu bakış açısında bilinmeyen dünyalara özlem ve hayranlık vardır.

Seher’in verdiği bu karar, doğal hayatı medeniyete tercih eden, medeniyetin insanları kısınc ve kötü yaptığına ina-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

nan, romantik akımın önemli temsilcilerinden J.J. Rousseau'yu çağırıştır. Türk edebiyatında böyle bir tercih Abdülhak Hâmit'in "*Sahra*"sında (1879) da yapılmış, Hâmit tanımadığı halde köy hayatını (bedevîlerin yaşantısını) şehir hayatına (beledîlerin yaşantısına) tercih etmiştir. Abdülhak Hâmit'in *Sahra*'daki tercihinin Ahmet Midhat Efendi *Bahtiyarlık*'ta⁸ yapar. Ahmet Midhat bu eserinde, karşımıza biri şehir, diğeri kır hayatını tercih eden iki kahraman çıkarır. İkincisini tercih eden Şinasi'yi Bursa'da Bozöyük yakınlarında bir köye yerleştirir ve ideal bir çiftlik kurdurur.

Orhan Okay, *Bahtiyarlık*'ı şiir sahasında örnekleri görülen kır hasreti ve köy özentsinin nesir sahasında geç kalmış bir örneği olarak görür ve "Bu tabiatın sinesinde yaşama özenti, Tanzimat'ın ikinci devresinde, romantik bir tarzda şiirimize girer. Hâmit'in *Duhter-i Hindû*'su, daha sonra ve bilhassa *Belde*'ye mukabil yazdığını söylediği *Sahra*'sı kır hayatının apolojisi gibidir. Bu paralelde, Recaizade'nin *Nağme-i Seher* ve *Zemzeme*'sini, hattâ daha sonra Muallim Naci'nin, sahasında büyük bir başarılı adım olan *Köylü Kızların Şarkısı*'nı zikretmek gerekir." (Okay 1990, 111) der.

Konuya siyasi boyuttan bakarsak, yaşanan ortamdan hoşnutsuzluk, başka diyarlara duyulan özlem, değerinizin bilinmediğini düşünmek olarak özetleyeceğimiz bu düşünceler o yıllardaki birçok aydının bakış açısını yansıtır. İstibdadın gölgesini hisseden, gidişattan memnun olmayan bu aydınlar ya kendi istekleriyle yurdu terk etmişler ya da, Ali Kemâl gibi, terk etmek mecburiyetinde bırakılmışlardır. Seher'in İstanbul'a olumsuz bakmasının sebebini bu ruh hâlindeki Ali Kemâl'in İstanbul'a bakışı olarak yorumlayabiliriz.

Yazarın Seher'e sözünü emanet ederek söylediği Hara-beler'le ilgili ilk ve son intibalar da büyük ihtimalle Ali Kemâl'e aittir.

Çölde Bir Sergüzeşt'te anlatılan mekânın yerli halkı Araplardır; fakat o yıllarda Halep, Osmanlı toprağıdır ve dev-

⁸ Bu eser Ahmet Midhat Efendi'nin Bütün Eserleri serisinde basılmıştır. Ahmet Midhat Efendi *Hayret – Bahtiyarlık* (Haz. Nuri Sağlam) Bütün Eserleri Romanlar X, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2000

let, memurlarını buralara gönderir. Nitekim romanın kahramanlarının orada oluş sebebi de böyle bir görevdir. Eserde, yerli halktan hemen hemen hiç bahsedilmez. Sadece nahiye müdürünün, kâtibinin, kolcularının ismi geçer. Bedeviler de, Seher'in gözlemleriyle okuyucuya sunulur.

Eserde söz konusu edilen devlet memurlarının çoğu kötü meziyetlere sahiptir.

İsmi geçen ilk devlet memuru Seher'in babası Suphi Bey'dir. Adı bir suistimale karışmış, birkaç yıl görevden uzaklaştırıldıktan sonra "tenzil-i rütbe" ile buraya gönderilmiştir.

Diğer devlet memurlarının birçoğu için de benzer şeyler söylenebilir: Mesela, "bir aralık memleha kitabetine Recep Efendi isimli bir genç tayin olunur, (...) memlaha küçük bir yerdir, tabii herkes birbirini çabucak görür, bilir, ...Seher pedlerinden memlahaya yeni, genç bir kâtibin geldiğini işitince emele düşer, (...)lakin halini saklar (...)Recep Efendi ise daha Suphi Efendi'nin böyle güzel bir kızı olduğunu kolculardan işitir işitmez zihninde izdivacı kurar hatta o gece bermutad akşamüstü odasında bir iki kadeh çaktıktan sonra kolcubaşığı yanına çağırır. Uzun uzadıya bir mukaddime yaparak Suphi Efendi'nin kızına talip olduğunu söyler (...)Bu fasıl gece iştret âleminde de devam eder" (s. 127-128).

İçkinin tesiriyle Recep Efendi, Suphi Efendi'nin genç hanımı Safvet Hanım hakkında da uygunsuz sözler söyler ve gerçek yüzü ortaya çıkar. Recep Efendi'nin odasından kopan büyük gürültü memlahadaki herkesin oraya toplanmasına sebep olur. Görünen manzara şudur. "Dağ gibi bir Türk" olan kolcubaşı Mehmet Ağa, Recep Efendi'nin Safvet Hanım hakkındaki sözlerine hiddetlenmiş onu dövmektedir, zorla elinden alırlar. Recep Efendi ise "zil zurna sarhoş"tur ve olanların farkında değildir.

Bu genç kâtibin ahlâksızlıkları bununla da sınırlı değildir. Bir zaman sonra Suphi Bey'e "Şam rüsum-ı sitte memurlarından"⁹ iki kişi bir mektup gönderir. Bu mektupta, "Rica ederiz, sizin kâtip Recep Efendi'ye anlatınız. Genç haremini bu-

⁹ Osmanlı idaresinde Düyun-ı Umumiye'ye bırakılmış altı vergi

rada bıraktı. Aradan aylar geçti. Hâlâ oraya aldırmadı. Bu kadın şimdi saika-i sefalet ile her fezâhatı irtikab ediyor. İş namusa intikal ediyor. Bize de dokunuyor. Kendisine üç defa yazdık, cevap vermedi. Şam'ın hâli malumdur, sonra dillere destan olur" (s. 131) denmektedir.

Recep Efendi'nin Şam'daki hanımının sonu ne olmuştur bilinmez ama, Suphi Efendi'nin genç eşi Safvet, küçük kıızı kuşpalazına yakalanıp öldükten sonra ele avuca sığmaz olmuş, Seher'in evlenmesini Suphi Bey'in tamamen yaşlanıp sinir hastası olmasını fırsat bilerek kolcu Hasan ile ilişkiye girmiştir. Suphi Efendi'nin ölümünden hemen sonra Hasan'la birlikte Şam'a gitmiş, "Bir zaman şöhret almış (...) şahid-i bazar" olmuştur (s. 194).

Kızının bir an önce evden gitmesini isteyen Suphi Efendi nahiye yeni gelen müdürün oğlu ile Seher'i evlendirmek ister. Genç kız delikanlıdan hoşlanmazsa da kabul etmek zorunda kalır, fakat damat ve annesi düğünü geciktirmektedirler. Bir süre sonra ortaya çıkan bir gerçek başka bir ahlâk zaafiyetinin örneğidir. Yirmi yirmi beş yaşlarında olan bu genç sefâhet âlemine dalmış ve bir sene önce Kastamonu civarlarında iken frengi hastalığı kapmış, orada kısmen tedavi edilmiş olsa bile geldikleri "bu memlahada, bu çölde" böyle bir hastalığın tedavisi mümkün olmamıştır. Dostlar Suphi Efendi'ye durumu bildirirler, Safvet Hanım ısrarla evliliğin gerçekleşmesini ister; fakat hastalık gözle görünür hâle gelmiştir. Dedikodular yayılır ve Safvet Hanım bile Seher'e acır, evlilik gerçekleşmez.

Tedmür Harabeleri, Şam, Halep gibi merkezî yerleşim yerlerine uzaktır, fakat olayların yaşandığı yer Tedmür Harabeleri'ne çok yakındır. Bütün bu olumsuzluklar da göz önünde bulundurulursa bu memlahanın Osmanlı memurları için bir sürgün yeri olduğu söylenebilir.

Seher'in çok sevdiği küçük kız kardeşinin hastalanması ve uygulanan tedavi bir nebze de olsa memlehadaki hayatı yansıtır. Küçük kız hastalanınca aile ilk önce bildikleri yöntemlerle tedaviye çalışmış, hasta iyileşmeyince doktor çağırılmıştır. Doktor, "zaman-dide bir berber"dir, gargara verir, bir

parça neşter vurur fakat çare olmaz. Bunun üzerine “Araptan bir hekim” getirilir, “Urbanın verem-i sadr.. gibi büyük hastalıklar için başlıca ilacı da ‘keyy’ yani dağlamaktır (s.145). O da bir çare olmaz ve Nevber ölür.

Seher’in zaman zaman Harabeler’de gördüğü “Fevc fevc gel(en) ve yine çöle doğru süzülen” Araplar bu sosyal yapının bir başka unsurudur. Bu kesim; yaşadıkları, işittikleri karşısında bulunduğu ve ayrıldığı çevreden nefret eden Seher’in bakışıyla anlatılmış, yaşamlarının ayrıntısına inilmemiştir. Seher, uzaktan takip ettiği Araplardan bir genç ile bir gün Tedmür Harabeleri’nde göz göze gelir. Bu genç, nahiye yakınlarında çadır kuran Şeyh Sa’tan’ın oğludur. Oldukça zengin ve belli ki nüfuz sahibi olan bu Şeyh, adamlarını gönderip nahiye müdürünü çadırına çağırtmış ve Seher’i oğluna istemiştir. Kızını çöle göndermek istemeyen Suphi Efendi, önce karşı çıkmışsa da, teklif edilen paranın cazibesi ve Safvet’in ısrarlarına karşı koyamamış gözyaşları içerisinde kızının da rızasını alarak Seher’i bu Arap gence vermiştir.

Çölde Bir Sergüzeşt’e, tahkiyeli eser tekniği açısından bakılınca birçok eksiklerle veya acemiliklerle karşılaşılacağı kesindir. Fakat bu eserde, merkezden çok uzakta, çöl ortasında adeta sürgün yeri olan bir mekân vardır ve bu sayede 1890’lı yılların hemen başında, bu uzak mekânı bir görgü tanığının ifadesiyle tanırız. Ayrıca, merkezden uzaklaştırılmış, sürgüne gönderilmiş bir Osmanlı aydınının gözüyle Tedmür Harabeleri’ni görürüz. Anlatılan olay belki bu memlahada yaşanmamıştır; fakat bu mekân ve olay gerçektir, Ali Kemâl, ilk gençlik yıllarında buralarda bulunmuştur.

Çölde Bir Sergüzeşt’i taşradan merkeze bakış olarak da değerlendirebiliriz. Yazarın insafı elden bıraktığı bu değerlendirmede karşımıza, sosyal ve manevi açıdan çökmüş bir İstanbul çıkar.

İki Hemşire

Ali Kemâl’in, Halep yaşantısından izler taşıyan diğer eseri de *İki Hemşire*’dir. *İki Hemşire*’de Halep’in sosyal hayatı,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

bu hayattaki tezat ve çarpıklıklar, ikisi gayrimüslim dört genç kızın çevresinde müşahit bir bakış açısıyla anlatılmıştır. Ali Kemâl'in "Bu hikâye hayal üzerine örülmüş, dokunmuş bir hakikattir" (Ali Kemâl 1329, 7) dediği, bu tip vakaların her zaman geçmesinin mümkün olabileceğine dikkat çektiği, söze kuvvet vermek için vakaları genellikle nefesine irca ettiğini bu sebeple bir parça hayâl olduğunu fakat her durumda bu tarz olayların mutlak yaşanmış olduğunu söylediği bu eserde, Halep'in üç farklı yüzüyle karşılaşırız. Bunlardan birisinde Halep'te görevli olarak bulunan gayrimüslim aileler ve onların tertip ettiği davetler anlatılır. Diğerinde ise sefalet içerisinde yaşayan, kenar mahallelerde oturan, cahil ve hayattan beklentisi olmayan insanlar karşımıza çıkar. İçlerinde Halep'e sürgün edilmişlerin de bulunduğu içki ve kumar âlemine dalmış gençler Halep'in anlatılan diğer yüzüdür.

İlk iki kesim, romandaki genç kızların sergüzeşleri merkez alınarak karşılaştırmalı olarak anlatılmıştır. Genç kızların ikisi Şerife ve Zennube sefalet içerisinde yaşayan muhitten, gayrimüslim olan Viva ve Silvia da Halep'te bulunan yabancı devlet görevlilerinin bulunduğu muhittendirler.

Romanda güzelliği, hayata karşı vurdumduymazlığı ve tecrübesizliği ile Şerife ön plana çıkarılmıştır. Ablası Zennube ise kardeşine aşırı düşkün, yaşadıklarına karşı daha temkinli fakat kadere boyun eğen birisidir. Hayatlarını kendileri kazanmak zorunda bırakılan bu iki kardeşe kader, çok zalim davranmıştır. Farklı bir dünyada yaşayan Viva ve Silvia'nın ne çevresindekilere karşı ne de hayata karşı bir sorumlulukları olmuştur.

Yazar bu dört genç kızı, beş on dakika arayla, Halep'in en "ferahfeza" caddesinde görür. "Yolun şarkında" gördüğü birbirlerine çok benzeyen ve çok güzel olan bu genç kızlar yazarda mutlulukla dolu bir iz bırakırlar. Kısa bir süre sonra "yolun garbında" gördüğü kervan ise çok farklı bir dünyayı yansıtmaktadır:

"Önde iki üç kişi mütevekkilane yürüyorlardı. Onların ortalarında pek lâgar bir eşek var idi. Arkalarından üç hayvan geliyordu.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Hayvanların üzerlerine şilteler serilmiş, her hayvana bir kadın binmişti.. O derece yorulmuşlar, öyle meşakk-ı seferle perişan olmuşlardı ki bu bîçarelerin çarşafı darmadağın olmuş, yüzleri izar-ı istitardan sıyrılmış, çıkmıştı, yalnız bir parça tülbent saçlarını –o da kısmen- örtüyordu” (s. 13-14).

Kervandaki iki genç kız herkesin olduğu gibi yazarın da dikkatini çeker, herkes onları takibe koyulur, yazar da genç kızları takip edenlerin arasındadır; fakat onu bu gruba katan genç kızlardan duyduğu ve kendisini kederlendiren sözlerdir. Yazar bu sözleri açıklamaz, işittikleriyle ilgili şu yorumu yapar:

“Beşeriyetin bir derece-i elemnâkı vardır ki ebnâ-yı beşerden biri, ale’l-husus bir kız, bir bedia-i tabiat o menzileye düşerse bu felakete her kalb-i hayrhâh acır, ağlar...” (s.15) .

Okuyucu, yazarla beraber bu genç kızların bulundukları mekânlara gider, hayat tarzlarını takip eder ve zaman zaman da yazarın yorumlarıyla karşılaşır. Bu yorumlar, Şark-Garp karşılaştırmasından, toplumsal duyarsızlığa, sefalet kadar geniş bir yelpazede yapılır. Kahramanlar birbirinden çok farklı ortamlarda ve mekânlarda yaşarlar, bu da Halep’te iki farklı dünyanın var olduğunu gözler önüne serer. Eserde mekân-şahıs ilişkisine önem verilmiştir fakat mekân romandaki kahramanların üzerinde değil, anlatıcının üzerinde etkilidir. Kahramanlar adeta bu mekânları benimsemişlerdir ve başka alternatif düşünmezler. Sanki aynı şehirdeki farklı dünyalardan haberdar değildirler. Halbuki anlatıcı mekânlardan etkilenir ve aynı şehirdeki farklı dünyaları karşılaştırmayı şahısların yanı sıra bu mekânlar vasıtasıyla da yapar. Ali Kemâl’in Halep’te bulunduğu ve anlattığı yerlerde bulunmuş olması ihtimalinin yüksek olduğu düşünülürse anlatılan yerlerin gerçekliği de ortaya çıkacaktır.

Olaylar yazarın bu genç kızları görmesinden yaklaşık bir yıl sonra başlar. Yazar, “Mütemevvilân-ı efrencten bir tacirin konağı”ndaki (s.20) bir toplantıya davet olunmuştur. Konağın büyük salonuna “fevc fevc madamlar, matmazeller,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

mösyöler" gelir; orada, bir yıl önce gördüğü, şen, mutlu sarı giysiler içindeki genç kızları bu defa mavi giysiler içerisinde görür. Gelen her misafir takdim edilir, raks ve müzik başlamadan önce herkes istediğiyle görüşür. Ev sahibesi, edebiyata meraklı olduğunu bildiği yazarı yine edebiyatla ilgilenen bu bayanlarla tanıştırır. Özellikle büyük olan Viva, yazarı etkiler, Loti'den, *Aziyade'*den bahsederler. Sözü "hakikuyyun"a getiren yazar, genç kızın bu konuya yabancı olduğunu öğrenir. Toplantı, piyanodan yayılan müzikle devam eder, dansa kalkılır, şarap içilir. Sabaha yakın biten bu toplantı tam anlamıyla Avrupaîdir ve yazar burada çok güzel vakit geçirmiştir.

Yazar bu toplantıda gördüğü genç kızlarla, "Konso-loslardan birinin hanesinde yazın haftada bir kere öğleden sonra" (s.52-53) yapılan daha çok kadınların katıldığı, Fransızca, Rumca, Arapça şarkıların söylendiği toplantılarda sık sık karşılaşır. Toplantıların yapıldığı salonlar, bahçeler Halep'in müreffeh, güzel cephesidir ve sadece bu toplantılara katılan güzel giyinmiş bayanlar değil, mekânlar da yazarın hoşuna gider, "Güzel bir meşçereye nâzır müreffeh bir salon, sakıftan zemine kadar pencereler, ağaçların büyük büyük dallarıyla kuşanmış geniş geniş balkonlar, sağda solda güzel güzel giyinmiş güzel güzel kadınlar, kızlar hoşuma giderdi, ruhuma bir inbisat, bir neşe verirdi. Bazen gurub yaklaşırken perdeler kaldırılır, pencereler büsbütün fora edilir, akşamın sükûn ve sükûtuyla, ağaçların sedâ-yı ihtizazı samiaya daha güzel intibak eder, hele hazin hazin samt-ı guruba yaklaşan mihr-i münirin o bîtab şuâtı yeşil yeşil dalların, budakların arkasından geçtiği için değil, fakat parlak simalara aksettiği için bana pek güzel gelirdi." (s. 53) sözleriyle hayranlığını dile getirdiği bu mekânlar içinde yaşayanlar, yaşanılanlarla birlikte yazarı etkiler.

Bu güzellikler yazarı diğer iki kızı düşünmeye iter. Talihin çok cimri davrandığı o genç kızlar ne yapmaktadırlar? Bu sorunun cevabı "evcâ'-ı zamaneyi zevk ve sefahetle" teskine çalışan arkadaşındadır. Ona gider, haklarında bilgi alır, arkadaşının, birlikte, o genç kızları ziyaret etme teklifini biraz tereddütten sonra kabul eder. Şimdi Halep'in başka bir yüzüyle karşı karşıyadır:

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

“Akşam yemeğimi yedim, odama çekildim, düşünüp dururken uşak geldi. (...) Bey sizi istiyor dedi. Dışarı çıktım. Bir müddet mübahaseden sonra kırbacımı aldım. Arkadaşım ile beraber biz bize yola revan olduk. Halep’i bir baştan bir başa dolaştık. Rast geldiğimiz bildiklere refikim müstahzaratındaki yalanlardan bir sürüsünü söylerdi. Nihayet bir kahvenin yanından saptık. Epeyce yürüdük. Yol gayet fena idi. Bozuk kaldırımlar, çukurlar o zulmet içinde adeta birer hail oluyordu. Döne dolaşa diğer bir dar sokağa geldik. Sokağın başında birkaç kişi oturmuş nargile içiyorlardı. Bize dikkatli dikkatli baktılar. Ben utandım, korktum, durdum. Refikim bana cesaret verdi. Yine yürüdük. Ah o dar sokaklar! Ne müthiş bir geçit idi. Ön karanlık, arka karanlık! Sağ taraf duvar, sol taraf duvar. Sokağın dibine doğru yaklaştık. Meydana yine taş yığınları, lağım bozuntuları çıktı. Yine türlü tehlike ile oradan geçtik. Sağ kolda daha dar bir sokak vardı. Oraya saptık. Arkadaşım ilerledi ikinci kapıyı sarstı, kapı açıldı. Biz girdik” (s. 35-36).

Bu dar sokaklar, Halep’in “ferahfeza” caddesinden çok farklı bir dünyayı temsil etmektedir. Geldikleri ev ise yazarın katıldığı davetlerin verildiği evlere hiç benzemez:

“Bir ev ki maazallah girdabdan beter.. Daha sonra bir havlu! Bir herif, bir ihtiyar havlunun ortasında bizi karşıladılar. Sağ cihette bir odaya aldılar. Oda epeyce döşeli.. Duvarda mütaaddid küçük küçük lambalar mualak..Minder üstünde üç dört kitap var. Bir tarafta bir zil, bir darbuka atılmış. Cepheye de bir torba içinde bir ud asılmış duruyor. Hücrede bir sürü kahve fincanları, tepsileri var. Kapının yanında da bir yığın yatak! Girdik, mindere oturduk. Bu hâl beni düşündürüyordu” (s. 36).

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Bir süre sonra yanlarına, kaşlarına simsiyah bir rastık sürmüş, gözlerinde ebedî bir sürmeye mâlik, ellerine kırmızı kınalar koymuş bir genç kız gelir. On altı on yedi yaşlarındaki bu kız, yaklaşık bir buçuk yıl önce Halep'in o büyük, ferahfeza caddesinden "tavr-ı aşüftegî" ile geçen genç kızların küçüğü olan Şerife'dir. Yine güzeldir, fakat gözlerinin altı kararmıştır. Genç kız, misafirleri eğlendirmek için oynar, ara sıra oynarken dilini çıkarır, belini bükerek ve zenci cariyelerin taklidini yapar. Bir süre sonra arkadaşının ısrarıyla odaya bir genç kız daha gelir ki bu da büyük olan Zennube'dir. Yazar, bulunduğu ortamdan hiç hoşlanmamıştır. Oradan ayrılır, birkaç gün sonra arkadaşından bu genç kızların Şam'dan geldiklerini, anne ve babalarını küçük yaşta kaybettiklerini ve halalarının yanında büyüdüklerini, ismi Rakibe olan bu kadının kötü yolda olduğunu, Şam'da uzun bir süre meşhur olduktan sonra bir ara hapishaneye de düştüğünü, oradan kurtulmak ve artık kazanmadığı paralara yeniden kavuşmak için bu kızları, seyahat maksadıyla oradan geçen ya bir lord veya kont ya da bir mösyöye pazarladığını, kızların da şöhret bulduğunu, fakat ne de olsa akrabalarının orada bulunması sebebiyle Rakibe'nin Şam'da bulunmaktan korktuğu için Halep'e geldiklerini öğrenir.

Yazar bu kızların çevrenin bir ürünü olduklarına dikkat çeker. Şerife'yi de gerek genç olmasının verdiği bir pervasızlıkla, gerek soyaçekimden gelebilecek bir özellikle böylesi bir yaşantıya daha yatkın olarak gösterir. Nitekim, kendisine yazarın arkadaşının yaptığı evlilik teklifini de yaşadığı hayat tarzından memnun olduğunu söyleyerek reddetmiştir. Halep'te bulundukları bir yıl içerisinde Şam'dan geldikleri için çok dikkat çekmişler ve meşhur olmuşlar, özellikle Şerife için kavgalar yapılmış, hatta onun için şiir yazılmış, her iki kız da tehlike atlatmıştır. Yazar, bu iki genç kıza acıdığı kadar arkadaşına da acır, çünkü absent¹⁰ içmeye başlamıştır, bu da çok tehlikelidir. Şerife'nin bir yıllık Halep macerası anlatılırken, böylesine bir hayatın içinde olanların ne kadar sömürüldüklerine, en yakınlarının bile onlara ne gözle baktığına, aynı ortam

¹⁰ Yeşil Peri, ölümcül bir içki

içerisindeki delikanlıların da aslında aldandıklarına dikkat çekilir.

Halep'in bir yakasında bunlar yaşanırken diğer tarafta danslı toplantılar devam etmektedir. Bu toplantılarda yapılan dedikodulardan Viva'nın Belçika'da tahsil görmüş bir genç tüccarla nişanlanacağını öğrenir. Viva, bu gençle akşamları atla yaptığı kır gezintileri sırasında tanışmıştır. Böylece yazar okuyucuyu yine bu âleme götürür. Bu haber, Viva'ya karşı duygusal yakınlığı olan anlatıcıyı çok etkiler ve evine dönerken "Halep'in dört tarafını ihata eden mezarlıklardan en kesifine" dalar, orada "hem mevkîe hem hâline pek *muvafık düştüğü için*" (s. 58) *Ekrem'in bir şiirini okur. Bu şiir "Yakacıkta Akşamdan Sonra Bir Mezarlık Alemi"*nden bir benttir (s. 58-59).

Şerife'nin durumu ise toplumsal çarpıklıkları yansıtmaya devam etmektedir. Oturdukları evin sahibi ellerinden bütün paralarını almaktadır, fakat başkabir eve taşınamazlar çünkü, kimse onlara ev vermez, zaten böyle bir yaşantıyı sürdürebilmek için ev sahibinin nüfuzunu kullanmaktadırlar. Yine de Rakibe bir yolunu bularak kızları bu evden kaçırır, yeni evi herkesten gizler, kimseleri bu eve kabul etmez, önceden kendisi görmek kaydıyla Şerife ve Zennube'yi isteyenlerin yanına götürür. Bu arada bir ağa Şerife'yi tamamen sahiplenmiştir, "Hatta zahiren uşağına nikâh edip büsbütün evine almak istemektedir" (s. 63). Rakibe ise genç kızı yine gizli gizli başkalarıyla görüştüremektedir. Bu arada Şerife'nin hamile olduğu anlaşılır, bebeği düşürmek için Yahudi ebe getirilir. Uğraşılar hep boşunadır, çünkü bu eziyetlere bedeni dayanamaz ve Şerife ölür. Arkadaşına bu haber geldiği zaman yazar da yanındadır.

Çok sönük fakat Zennube için çok acı olan cenazenin kaldırılması işlemleriyle yine Halep'in sefalet kokan semtlerine gidilir. Şerife'nin cenazesi basık, küçük bir evdedir. Kabristan'a gitmek için "Bâb-ı Antakî'den çıkılır, Frenk mahallesinden geçilir, bu arada sık sık çalan kilisenin çanı, yazarın aklına Viva'nın düğününü getirir. Tabutu taşıyanlar beş altı kişidir, bir ara onlara erbâb-ı ittikaya benzeyen iki üç kişi daha katılır, "âdet-i kadime-i İslamiyeye ittibaen" tabutu takip ederler, bir süre omuzlarında taşırlar, o civardaki küçük

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

bir mescidde kılınan namazda bulunurlar. Zennube, kardeşinin mezarından ayrılmak istemez. Rakibe'yi ve arkadaşının uşağı Karabet'i orada bırakarak ayrılırlar, acılı ablanın feryatları devam etmektedir. Gün, öğleye yaklaşmaktadır, çan sesleri hâlâ gelmektedir ve kiliseden çıkan kalabalık yüzünden oradan geçemezler. Fevkalade süslü bayanların bulunduğu bu topluluk Viva'nın düğünü için gelmiştir (s.66-73).

Yazarın arkadaşı bu ölümden çok etkilenecek zaten müptela olduğu içkinin yanı sıra kumar da oynamaya başlayacaktır. Onun katıldığı bir kumar partisi, okuyucuyu, Halep'in romanda çok az anlatılan bir başka yüzü ile karşılaştırır. Yazarın anlattığı bu partiyi gerçekten gözlemleyip gözlemlemediğini net olarak belirtmek mümkün olmasa da o partiye gitmesine sebep olan ve kendisini "Fikir ve zekâsını en ziyade takdir ettiğim rüfekadan biri evcâ'-i zamaneyi zevk ve sefahetle teskine çalışırdı" (s. 33) dediği arkadaşı bu gruptandır ve yazarı romanın iki kahramanı Şerife ve Zennûb ile tanıştırmıştır. İsmi verilmeyen ve eserin sonunda intihar eden bu genç Ali Kemâl ile Halep'e sürülen Fahri'den ilham alınarak çizilmiş olmalıdır. Çünkü, Ali Kemâl'in *Ömrüm'*de (Ali Kemâl 2004, 180) anlattığı Fahri'nin ölümünden bir süre önceki durumu ve ölüm şekli, romanda, benzer ifadelerle, arkadaşının ölümünün anlatıldığı bölümde tekrar edilmiştir (s. 92).

Bir zabıt, üç kâtibin bulunduğu bu kumar partisini zabıt kazanmıştır ve tebdil-i hava için Beyrut'a gidecektir, parasını kaybedenlerden birisi çocuklarının küpesini satmıştır, bir başkası (muhtemelen o da Halep'teki bir başka sürgündür) güç bela bulduğu borç paranın bir kısmını İstanbul'daki çocuklarına göndermeyi planlamaktadır, fakat ellerinden bir şey gelmez. Kumarda kaybetmişlerdir ve bu kederi içkiyle telafi etmeye çalışırlar. İçki tükenince absent içmeye başlarlar, Halep'in geç vakitlere kadar açık olan eğlence yerlerine gitmeye karar verirler. "Yamandır bu Halep yaman" (s. 90) cümlesi şehrin eğlenmek isteyenlere büyük imkânlar sunduğunun ifadesidir.

Yazar, "Bir gün kale altından giderken" (s.91) rastladığı Rakibe'nin ısrarı üzerine onun yeni evine gider, yine basık bir

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

mahalde ve harap bir evdir. Zennube hastadır ve hâlâ kardeşinin yasını tutmaktadır. Yazar, onun öksürük seslerine dayanamaz, oradan uzaklaşır; fakat kulaklarından o sesler gitmez, yazıhanesine geldiği zaman masasının üstünde süslü bir davetiye görür. Bu Silvia'nın düğün davetiyesidir.

Bu romanındaki mekân ve şahısları *Ömrüm*'deki bazı ipuçlarıyla biraz daha netleştirmek mümkündür.

Mesela, Ali Kemâl, Halep için Suriye'nin en parlak şehridir, der ve "Fakat Halep'in bir kusuru varmış. Şehir eski ve basık mahallerde kapanmış kalmış. En açık, en güzel cihetlerine doğru ilerleyememiş: Cemil Paşa bu ahvâli nazar-ı itibâre alarak Haleb şehrini en havadar tarafından, İskenderun'a doğru tevsî eyler (genişletir), Cemile Mahallesi'ni tesis kılar. 'Bâbü'l-ferec' dedikleri eski şehrin kapısından itibaren büyük bir cadde açar ki, tâ İskenderun yoluna iltihak eder." (Ali Kemâl 2004, 172) diyerek Halep'in geniş bir caddesini anlatır. Muhtemelen bu cadde, eserin başlangıcında, yazarın dört genç kızı gördüğü ve Halep'in en ferahfeza caddesi dediği caddedir.

Eserdeki anlatımla Halep, okuyucuda birbirinden tamamiyle kopuk farklı dünyaların yaşandığı bir yer izlenimi bırakır. Nitekim *Ömrüm*'deki, "Tuhaftır, o diyarda Musevî, Hıristiyan, Müslüman bu üç sınıf halk birbirinden mümkün merteye ayrı yaşardı; yek-dîgeriyle pek münasebette bulunmazdı. Taassup, her taraftan taassup o cemaatleri birbirinden küllî ayırırdı. Haleb'den olmayanlar, Müslüman ve gayr-i Müslüman olsunlar, bu merteye mutaasıp değildiler, birbiriyle daha ziyade ihtilât ederlerdi." (Ali Kemâl 2004, 198) sözleri bu izlenimi destekler gibidir.

Yazarın Viva ve Silvia ile tanıştığı, sohbet ettiği davetleri tertip edenler o yıllarda debdebeleri ile meşhur olan İngiliz Konsolosu Mösyö Jegö, Rusya Konsolosu Pakimayanski olabilir:

"İtalya, Fransa, Rusya, İngiltere, bir dereceye kadar Almanya gibi düvel-i muazzamanın (büyük devletlerin) resmî, meslekten yetişme, memleketlerinden gelme memurları, şehbenderleri vardı. Böyle bir şeh-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

bender o muhitte büyük bir şahsiyet idi. Vâlî ile omuz öpüşürdü, ekseriya güzel bir kâşâne, bir şehbenderhâneye mâlik idi. Mükemmel davetler, müsamereler verirdi. Bizim zamanımızda İngiltere ve Rusya şehbenderlerinin böyle debdebeleri pek ziyade idi. İngiliz Konsolosu Mösyö Jegö, Rusya Konsolosu Pakimayanski idi. Her ikisi de Şark, galiba Rum neslinden iki hemşîreyi tezevvüc etmişlerdi (evlenmişlerdi). Bu kadınlar son derece güzel, nazık, terbiyeli idiler. Haftada bir gün ayrı ayrı bütün Halep ekâbirini kabul ederlerdi. Musikîlerle, müsamerelerle, hattâ ziyafetlerle eğlendirirlerdi. Hâsılı bu ecânibin (ecnebîlerin) sâye-i şetaretinde o şehir-i kadîmde bir Avrupa hayatı yaşanabilirdi. Yerli ecnebîler de bu vâdîde öbürlerinden geri kalmazlardı (Ali Kemâl 2004, 196-197).

Ali Kemâl, Halep'teki toplantılardan, davetlerden söz açarken tanıştığı bayanlara genel olarak yer vermiş, özel kişi veya kişilere işaret etmemiştir. Halbuki Cenevre'de kaldığı pansiyonda tanıştığı, dans ettiği ve duygusal bir yakınlık hissettiği Mademoiselle Rozenschild isimli bir Rus bayan vardır (Ali Kemâl 2004, 117-122). Muhtemelen *İki Hemşire*'deki Viva, birçok açıdan Mademoiselle Rozenschild'ı yansıtır.

Sonuç Olarak

Taşraya açılan, hikâye türündeki ilk eserimiz, şimdilik, Ahmet Midhat Efendi'nin *Bir Gerçek Hikâye* isimli eseridir. Akdeniz'de bir ada köyünde Türkçe bilmeyen bir Rum kızı ile oraya jandarma olarak gönderilen Rumelili bir delikanlının aşk maceralarının anlatıldığı bu hikâye 1876'da yayımlanmıştır (Özön 1985, 173). Nabîzâde Nâzım'ın 1891'de yayımlanan ve kahramanının bir çift öküz alma hayalleri etrafında şekillenen *Karabibik* isimli eseri de, yazarının "roman" olarak adlandırmasına rağmen uzun hikâyedir (Andı 2006, 9). Her ikisinde de mekân "köy"dür.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Taşraya açılan roman bahsinde karşımıza Ahmet Midhat Efendi'nin yukarıda sözü edilen *Bahtiyarlık*'ı çıkar. Bu eser, 1885'te neşredilmiştir.

Paşabey-zâde Ömer Ali Bey'in *Türkmen Kızı*¹¹ isimli eseri ise bu sahada çok daha farklı bir yere sahiptir; çünkü bu eser, taşraya açılmanın yanı sıra bir köy romanında olması gereken bir çok özelliğiyle dikkat çekmektedir. Kumru isimli bir Türkmen kızının aşkını, bu aşk yüzünden kendisinin ve ailesinin başına gelenlerin anlatıldığı bu eserde yine köy hayatı vardır. Ayrıca kahramanlar bu yaşantının içinden seçilmiştir ve yazar bu hayatı tanımaktadır¹².

Ali Kemal'in *Çölde Bir Sergüzeşt* ve *İki Hemşire* isimli romanları taşraya açılmıştır; fakat bir köy romanı değildir. Yazar da, köy hayatını anlatan bir eser yazma iddiasında değildir. Bu açıdan, yukarıda söz konusu edilen eserlerden farklı yerde durmaktadır. Yazarın gayesi zaman zaman ifade edildiği gibi, etkisinde kaldığı, şahit olduğu iki değişik olayı okuyucu ile paylaşmaktır. Bunun ibret verici bir yönü olacağını da düşünür.

Ayrıca mekan ve bunun sonucu olarak sosyal yapı açısından Ali Kemâl'in eserleri, diğerlerinden oldukça farklıdır.

Çölde Bir Sergüzeşt ve *İki Hemşire*'de yerli halktan daha çok sürgün edilmiş devlet memurları karşımıza çıkar ve devlet memurlarının yaşantısı pek iç açıcı değildir.

Bu iki eserde, merkezden sürgün edilen, bir Osmanlı aydınının taşraya bakışı vardır. Yazar, bütün olumsuzluklara karşın, mekânı ve insanları anlatırken sevecen bir üslup kul-

¹¹ Paşabey-zâde Ömer Ali, *Türkmen Kızı* (Haz. M. Kayahan Özgül), Zağnos Kültür ve Eğitim Vakfı, Balıkesir. Eserin başlangıcında köy romanı kavramını irdeleyen ve Türkmen Kızı'nın bu alandaki yerini belirleyen ayrıntılı bir değerlendirme yazısı bulunmaktadır.

¹² Kayahan Özgül, "İlk Köy Romanımız Türkmen Kızı (mı?)" başlıklı makalesinde taşraya açılan eserler için kullanılan "Anadolu romanı", "milli roman" adlandırmalarının 1930'dan sonra "köy romanı" tabirine yaklaştığını ifade ederek, bir köy romanının taşıması gereken özellikleri belirler ve Türkmen Kızı'nın bu anlamda ilk köy romanımız olarak değerlendirilebileceğine dikkat çeker (Özgül 1998, 280-291).

lanmış, dikkatini çeken meselelerde yorumlar yapmış fakat suçlamamıştır. Necati Mert, Refik Halit'in sürgün hikâyeleri için "Hikâyeleri de, gördük, türün izin verdiği ölçüde muhaliftir." (Mert 2000, 81) der. Ali Kemâl'in romanları ise, taşraya bakış açısından bir muhalifin eseri olarak görünmez.

Ali Kemâl, eserlerin ikinci baskısına yazdığı "Bir İki Söz"de, İki Hemşire'yi, "edaca da müeddaca da bir parça tıflâne, bu eserdeki hatıraları da sathi bulur. İkinci baskı için gözden geçirince hem şahıs hem de muharrir sıfatıyla kendisini pek çok değişmiş olduğuna hükmeder (s. 3).

Yazar, Çölde *Bir Sergüzeşt*'in şahıslarını ve hatıralarının izlerini aradan yıllar geçmesine rağmen hâlâ hisseder.

Yine, 'Bir İki Söz'deki ifadelere göre, eserlere konu olan olaylar o yıllarda kendisine fevkalade gelmiş, fakat yaşadıklarından sonra bu olaylar pek hafif ve sönük kalmıştır (s.5).

Ali Kemâl, bu hikâyelerin nazar-ı intibaha hizmet edeceğini düşünür.

Bu eserler roman türü açısından ise çok önemli örnekler değildir ve hatta Yahya Kemâl'in ifadesiyle "yavan ve ace-micedir." (Beyatlı 2006, 64)

KAYNAKÇA

ACEHAN Abdullah, "Tanzimat Fermanı'ndan Bugüne Edebî Sürgün", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 22, (2007), s.9-27.

Ali Kemâl, *Bir Safha-i Şebâb*, Matbaa-i İkdâm, 1329.

Ali Kemâl, *Ömrüm*, (Haz. M. Kayahan Özgül), Hece Yay., Ankara, 2004.

BEYATLI Yahya Kemâl, *Siyasî ve Edebî Portreler*, YKY, İstanbul, 2006.

CEYHUN Demirtaş, *Türk Edebiyatındaki Anadolu*, Sis Çanı Yay., İstanbul 1996.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- ÇANKAYAMücellidoğlu Ali, **Yeni MülkiyeTarihi ve Mülkiyeli-ler II.Cilt**, Mars Matbaası, Ankara 1968-1969.
- ÇETİŞLİ İsmail, **Edebî Akımlar**, Akçağ Yay., Ankara, 2003.
- Ebuzziya Tevfik, **Yeni Osmanlılar Tarihi Birinci Cilt**, Kervan Yay., İstanbul 1973.
- GÜRSOY (ALTUNİŞ) Belkıs, **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklope-disi C. 5**, Dergâh Yay., İstanbul 1982, s.9.
- İNAL İbnülemin Mahmut Kemâl, **Son Asır Türk Şairleri**, C.2, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1988.
- MERT Necati, "Refik Halit'inMuhallifliği, Sürgünlüğü ve Merkez-Taşra Açısından Hikâyeleri", **Bilgi: Sosyal Bilimler Der-gisi Cilt 2**, S. 1(2000) , s.59-82.
- Nâbizâde Nâzım, **Karabibik** (Haz. M. Fatih Andı), 3F Yay., İstan-bul 2006
- OKAY Orhan, "Türk Romanına Köy Mevzuunun Girişinde Unu-tulan Bir İsim: Ahmet Mithat Efendi" **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1990, s. 110-115
- ÖZEĞE M. Seyfettin, **Eski Harflerle Basılmış Türkçe Eserler Kataloğu**, C.1, İstanbul 1971.
- ÖZGÜL Kayahan, "İlk Köy Romanınız Türkmen Kızı (mı?)", **Folkloristik: Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı**, An-kara 1998, 280-291.
- ÖZÖN Mustafa, **Türkçede Roman**, (Haz. Alpay Kabacalı), İletişim Yay., İstanbul 1985.
- TANPINAR Ahmet Hamdi, **Edebiyat Dersleri**, (Haz. Abdullah Uçman) YKY, İstanbul, 2004.
- UZUN Mustafa, "Ali Kemal" **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm An-siklopedisi**, C.2, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul, 1989, s. 405-408.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

**TAHSİN YÜCEL’İN BEN VE ÖTEKİ KİTABINDAKİ
ÖYKÜLERİ DOKUZUNCU SENFONİ EŞLİĞİNDE
OKUMAK ya da DOKUZUNCU SENFONİNİN RİTMİNDE
ÖTEGEÇE’NİN HALLERİ**

*Ferhan AKGÜN**

ÖZET

Zamanla değişim gösteren sanat eser(ler)i, son dönemde özellikle bireysel yönelimler, ruhsal çözümlemeler ve evrensel meselelerle karşımıza çıkarak sınırları zorlamaya başlar. Bu sınır sadece sanat eserinin içeriğiyle kalmamış sanatın diğer alanlarına da yansımıştır. Bu metinler/sınırlararasılık 1950 kuşağı öykücülerinde yer alan Tahsin Yücel’in Ben ve Öteki adlı kitabında yer alan öykülerine kaynaklık eder. Tahsin Yücel, bunu, “benim yapımla ötekininki arasında, en büyük yapıyla en küçük yapı arasında bir bağıntı, bir oran vardır” diye açıklar. Ben ve Öteki’nde yer alan öykülerinde bireyi ve onun iç âlemini yansıtan yazar, bireyden yola çıkarak topluma ve insanlığa mesajlar veren yazar, yerelden evrensele ulaşma çabasındadır.

Anahtar Kelimeler: Tahsin Yücel, Dokuzuncu Senfoni, Friedrich von Schiller, Ötegeçe, Öykü

* Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, ferhanakgun59@hotmail.com, ferhanakgun59@gmail.com

**TAHSİN YÜCEL'S SHORT STORIES IN HIS BOOK
'MYSELF AND THE OTHER' READING WITH THE 9th
SYMPHONY OR THE CIRCUMSTANCES OF
ÖTEGEÇE'S IN THE RHYTHM OF 9th SYMPHONY**

ABSTRACT

Literary works transforming in time have started to emerge in especially personal inclinations, psychological analysis and universal matters; and have pushed the limit lines lately. This limit was not only all about the content of the literature but also reflected towards the other fields of art. This intertextuality forms the roots of his short stories within "Me and the Others" by Tahsin Yücel, who is among the short story writers of 1950s. Tahsin Yücel expresses this in his words: "there exists a relation between the smallest and the greatest structures, between my structure and the others'. Reflecting the individual and his inner world, departing from the individual and giving messages to the society and humankind, the writer endeavours to reach from local matters to universal ones in his short stories within "Me and the Others".

Key Words: Tahsin Yücel, The 9th Symphony, Friedrich von Schiller, Ötegeçe, Short Story

1950'lerde başladığı öykücülük serüvenini 1980'lerde *Ben ve Öteki*¹yle devam ettiren Tahsin Yücel, çıraklık serüvenini geride bıraktığını söylediği bu kitabıyla geleneksel öykü anlayışını aşan bir çizgiyle karşımıza çıkar. "Önü", "Dizge", "Öteyaşama", "Yaşadıktan Sonra", "Dönüşüm", "Yürümek", "Benlem", "Giz", "İki-lem", "Ötesi", "Denge", "Üçlem", "Cuma", "Bebekler", "Oğul" ve "Sonu" olmak üzere on altı öyküden oluşan kitap, ortak anlatıcısı/gözlemcisi, kişileri, mekânsal ve zamansal özdeşlikleriyle on altı bölümden oluşmuş bir roman gibidir. *Ben ve Öteki*, adından

¹ Tahsin Yücel, *Ben ve Öteki*, Can Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2000. (Kitaptan yapılacak alıntılar, bundan sonra metin içerisinde sayfa sayısı verilerek yapılacaktır.)

yola çıkıldığında basit karşıtlıkların sunulduğu öykülerden oluşmuş bir kitap gibi algılanırken, sayfalarda ilerlendikçe farklı okumalara da yol açabilen çok-katmanlı öykülerden oluşur.

Öykülerde, özellikle bireysel eğilimlerden yola çıkan Tahsin Yücel, iç çözümleme ve yansıtma yöntemleriyle, gelenek ve modernizm çatışmasını / özdeşliğini kullanarak okuru düşünmeye yönlendirir. Kimi zaman gelenekle modernizmin birbiriyle çelişen yönlerini, kimi zaman da hem çelişen hem de bağdaşan yönlerini aktarır. Geleneği *"katı kurallar bütünü değil, yaşama biçimimize, bireysel ve toplumsal gereksinimlerimize uygun çözümleri üretmemize olanak veren toplumsal bir birikim"*² olarak açıklayan Yücel, öykülerinde insandan ve dünyadan yola çıkar. Kimi zaman Anadolu kültürü ve geleneğini, onun günlük yaşamına dair gözlemlerini, kimi zaman da Dünya-Batı kültürü ve edebiyatını kaynak olarak kullanır.

Bu anlamda özellikle, on dokuzuncu yüzyılda bestelenen Dokuzuncu Senfoni'nin, Tahsin Yücel'in bu kitabında yer alan öykülerde ayrı bir yeri vardır. Ludwig Van Beethoven'ın 1822 yılında başlayıp, ölümünden üç yıl önce (1824) tamamladığı ve insan sesine yer veren ilk eseri olan Dokuzuncu Senfoni, *Ben ve Öteki*'deki öykülerin esin kaynağı olmuştur.

Dört bölümden oluşan senfonin çağına göre farklılığı, Beethoven'ın duygularını daha iyi aktarabilmek amacıyla insan sesine yer verdiği son bölümünden kaynaklanır. Senfoni, yapısal

² Kaan Özkan, *"Görünmez Adam"*, **Tahsin Yücel Kitabı**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2001, s. 30

³ Beethoven ve Dokuzuncu Senfoni ile ilgili bölümlerde şu kaynaklardan yararlanılmıştır:

sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=beethoven+senfoni+no+9,
www.uludagsozluk.com/k/beethoven-9--senfoni/,
http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=235174,
http://www.beethovenlives.net/index.asp?ID=241,
www.aaalsozluk.com/goster.php?g=beethoven+dokuzuncu+senfoni - 15k,
http://rosebud.blogcu.com/dokuz_332397.html,http://nedir.net/ext.php?m=s
how&b=ludwig+van+beethoven&rt=sb,
www.itusozluk.com/goster.php/beethoven,nedir.net/ludwig-van-
beethoven.html - 40k,
ansiklopedi.turkcebilgi.com/9.-senfoni-34k,
tr.wikipedia.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven - 65k.

anlamda geleneksel çizgide yer alsa da, son bölümünde koro ve insan sesine yer vermesiyle gelenek ve modern arasında yeni bir çığır açmıştır. Çatışmadan dinginliğe, mücadeleden hürriyet-özgürlüğe, kederden neşeye pek çok zıtlığı barındıran senfoni, her yönüyle yüceltilen birey'i simgeler. İnsanların kardeşçe yaşaması gerektiğine inanan Beethoven, bunu, uzun yıllar hayranlık duyduğu Friedrich Von Schiller'in "An Die Freude"⁴ unu Dokuzuncu Senfoni'ye alarak dünyaya haykırır. "Neşeye Övgü" olarak Türkçe'ye çevrilen bu şiir, Schiller'in "yüksek insanlık ideali"ni anlatır. Schiller, bireyin modernizmle birlikte kendi içinde bölündüğünü kültürel etkenlerin vasıtasıyla da bu bölünmenin çoğaldığını dile getirmiş, Beethoven'da olduğu gibi, tüm insanların kardeş olduğu inancını benimsemiş ve bunu eserleriyle dikkatlere sunmuştur.

Sanatın özünde insana yer vermesi, aynı zamanda insan ruhu ve düşüncesine uzanan çok yönlü bir iletişim aracı olması onun evrenselliği meselesini de beraberinde getirir. Bu bağlamda, Tahsin Yücel'le Beethoven ve Schiller'i birbirinden ayırmak pek mümkün değildir. Doğumu ve ölümüyle, kederi ve sevinciyle, ayrılığı ve aşkıyla, herkeste benzer izler bırakan çoğunlukla soyut-ender olarak da somut- kavramlar üzerinde duran Tahsin Yücel, insanlığın ortak meselelerine eğilerek sanatın "*bireyden bireye bir iletişim*"⁵ olduğunu da göstermiş olur. Dolayısıyla, Tahsin Yücel *Ben ve Öteki*'yle, Beethoven ve Schiller de olduğu gibi, birey-insan ve toplum gerçeğinden yola çıkarak insanlığa seslenir.

"*Bireysellik köyde de, kasabada da, kentte de çıkar karşımıza*"⁶ diyen Yücel, *Ben ve Öteki*'nde tek başına algılamalardan öte, kalabalıkların içinde olanı; ailesi, yaşadığı çevre ve dünyasıyla bütün insan'ı dikkatlere sunar. Bu kalabalık, sık sık karşılaştığımız şehir manzaralarından ziyade, alışlagelenin ötesinde olan, gözden

⁴ Friedrich von Schiller'in An Die Freude'u birkaç harfin yer değiştirilmesiyle "Özgürlüğe Övgü" olarak da okunmasına rağmen, dönemin koşulları gereği "Neşeye Övgü" olarak geçen şiiri için bkz: Friedrich von Schiller, **Felsefe ve Şiir**, (çev. Prof. Burhanettin Batman), Yaba Yayınları, İstanbul 2001, s. 19-23.

⁵ Feridun Andaç, "*Tahsin Yücel İle Yüzyüze*", **Sözcüklerin Diliyle Konuşmak**, Dünya Yayıncılık, İstanbul 2003, s. 27.

⁶ Kaan Özkan, **a. g. e.**, s. 110.

ırakta, Anadolu'nun üçra bir köyünde/semtinde "Ötegeçe" de yaşayanlardan oluşur. Ötegeçe, Tahsin Yücel'in çocukluğunu geçirdiği gerçek bir mekân olduğu gibi, metinlerine kimi gerçeklikle-riyle taşıdığı ve kurmacalaştırdığı bir öyküleme ögesi, Yücel'in yaşamının da yazınının da "kökensei ve düşsel uzamı"⁷ dır.

Öykülerin coğrafyasındaki ötegeçe'lik, orada ve diğer mahallelerde yaşayan kişiler arasında da belirleyici bir adlandırma olmuştur. Farklılık, her bir kişinin birey olarak öykülerde yer almasından kaynaklanır. Birey olarak karşımıza çıkıp toplumsal / evrensel meselelere dahil olan bu kişiler, önce kendi içlerindeki yabancılıkları, sonra da yaşadıkları çevrede öteki olarak algılanmalarıyla dikkat çekerler.

Ben ve Öteki'de farklılığıyla hem anlatıcıya hem de öykülere kaynaklık eden kişi, kitabın ilk öyküsü de olan "Önü"yle tanıdığımız Memedali'dir. Memedali, *Ben ve Öteki*'nin gözlemcisi ve yorumcusu, anlatılanların kurguya dönüşmesini sağlayan işlevsel bir kişilik olarak da farklı bir özellik taşır. Kendi kimliğinden ve kişiliğinden kaçmaya çalışan Memedali, yaşadığı sefaletin, çektiği acıların, kayıpların... sebebini ve diğer köylü çocukların rahat bir hayat sürmesini farklı isimlere sahip olmalarıyla açıklar; taşıdığı isimle kötü bir oyuna geldiğini düşünür. Fakat, aynı isme sahip bir köylünün ölümüyle karşılaşması onun bu düşüncesini değiştirir. Dünyada tek Memedali'nin kendisi olmadığını anlar ve her şeyi isimlerle anlamlandırmanın yanıltıcılığını kavrar. Bu durum, Memedali'de "kendi kendinden kopmanın, başka başka insanlara bölünmenin, başka başka insanlarda parçalanıp ufalanmanın başlangıcı" (s. 11) olarak yansımalarını gösterir.

Memedali'deki bu değişim, kendini ve çevresindeki insanları tanımaya başladığını ve yeni bir bilince taşındığını gösterir. Kitaptaki öykülerin Memedali'nin bu tanıma çabasıyla kendi çevresinde şekillendiği söylenebilir. Diğerleri için özel bir anlam ifade etmeyen durumlar, Memedali'nin soruları ve yorumlarıyla farklı anlamlar kazanır. Anlaşılır ki, her şey sadece gözümüzün gördüğü, kulağımızın işittiği değildir. Küçük bir kasabada olsa bile

⁷ A. g. e, s. 93.

insan düşünen, hisseden ve etrafı anlamlandırmaya çalışan bir varlıktır.

“Önü”, hem anlatıya bir geçiş olması bakımından ön bilgi, hem de Memedali’den hareketle anlatıcının bakacağı pencereyi işaretlemesi açısından anlamlıdır. Memedali’yle hareketlenen çevre ve insanlara, dolayısıyla tüm insanlığa göz atan bir pencere-
dir burası. Böylece, öykülerden yola çıkarak anlatıcının işaret ettiği noktaları belirlemek daha kolay olacaktır.

Bu bağlamda, “Yaşadıktan Sonra”nın Karadede’si çevresiyle iletişimini koparmış ve içine kapanmış olmasıyla dikkatimizi çeken diğer bir kişidir. Karadede ve ailesi, Ötegeçe sakinlerine yabancı, hepsinden uzak yaşamlarıyla Ötegeçeliler için başka dünyaların insanları gibidirler. Yol boyundaki bahçesiyle uğraşan Karadede, etrafında olup bitenlerle ilgilenmeyen, kimseye bakmayan, kimseyle konuşmayan hatta kimseye gülümsemeyen ruhsuz bir “korkuluk” gibidir. Karadede’nin “*kendi kendine **karşıt** bir insan olmak pahasına, sessizlikten sese*” (s. 49) geçmesi de başta Memedali olmak üzere, tüm Ötegeçe’nin dikkatini çeker. Aslında bu birden bire ortaya çıkan bir durum değildir. Eskiden insanlardan uzak durmaya çalışan Karadede, görme yetisini neredeyse tamamen yitirdiği dönemde, yeniden insanlar arasında görünmeye; o güne kadar neredeyse kimsenin duymadığı sesini insanlara duyurmaya başlar. “*Bir Cuma günü, birdenbire, hiç yapmadığı bir şeyi yaparak, yani camiye, öğle namazına gelerek insanlar arasına katılmış, böylece yaşamına yepyeni bir yön vermişti, ama **topluma** mı, yoksa **Tanrı**’ya mı yöneliyordu, yoksa gene **doğa** tutkusunu mu sürdürmekteydi, buna kesin bir yanıt vermek zordu.*” (s. 50)

Karadede, cami örtmesinde yapılan sohbetlerde eğitimden, toplumsal hayata kadar pek çok alanda -kimi doğru, kimi yanlış görüşlerini belirterek herkesi kendine hayran bırakır. Fakat bir gün, herkesin heyecanla devamını beklediği bu konuşmalar kesilir ve Karadede yine sessizliğe bürünür.

Sessizlikten sese ve tekrar sessizliğe yönelen Karadede, böylece tekrar başa dönmüş olur. Fakat bu, kendi içine dönüştür. Uzunca bir müddet evin gözden uzaktaki bir köşesi olan

* Vurgulamalar metin yazarına aittir.

"Şeyhdireği"nde yüreğini dinler. Karadede artık Hac yolundadır. O güne kadar insanlara kapalı olan evinin kapısı hacca gitme kararı vermesiyle açılır.

Hacdan dönüşü daha şaşaalı olur. O, artık "mübarek" bir adamdır ve bereketini herkesle paylaşmak istemektedir. Kimi zaman cami örtmesinde, kimi zaman bir komşu evinde "ıhlama"larla başlayıp, "ne türküye, ne ilahiye, ne de konuşmaya benzeyen bir ses"le (s. 57) "ığralanarak" söylenir; insanlar da bu kutsal ışıktan nasip lenmek için etrafını doldururlar; sorularının cevaplarını onda ararlar. Fakat her seferinde Karadede'nin "Ben karışmam" (s. 58) yanıtıyla karşılaşır. Buna rağmen Karadede'nin insanlar üzerinde uyandırdığı saygı azalmaz. Memedali'ye göre bu saygı, Karadede'nin "ığralama"larından, dilinden düşürmediği "türküden: yüzünün, bedeninin, sesinin tükenmez türkülerinden" (s. 59) kaynaklanır.

Ömrünün çoğunu -adı gibi- karanlıklar ardında geçiren Karadede'nin hayatındaki bir başka değişim de Yarpızlı'dan ödünç aldığı gözlükle başlar. Daha önce yapmadığı her şeyi yapmak, gidemediği her yere gitmek, görmediği her şeyi görmek ister. Karadede'nin tek isteği yürümektir. Fakat içindeki dinginlik bu isteğine engel olur ve olduğu yerde donakalır. Memedali'ye göre bu durağanlığın sebebi, yıllarca özlemini çektiği görmek / izlemek düşüncesinin "bilinçsiz bir özlemin birdenbire karaya vurmuş bir belirtisi" (s. 62) bir dibe vurmuşluktur. Karadede, "yeryüzünü 'ayna gibi' yeniden gördükten sonra, anlatılmaz bir **yabancılık** duygusu çöreklenmişti içine: ta içinde, amansız bir sızı gibi, her şeyin dışında, ötesinde olduğunu duyuyordu. Bu yabancılıkla gelmiş, yeni bir şey daha vardı: belki de nicedir seslerinden tanıdıklarını yüzlerinden **tanımakta** güçlük çekmesinden kaynaklanan, tek telli bir yargılama tutkusu: çirkinlikle, **değişmişlikle** niteliyordu herkesi ve her şeyi:" (s. 62) Dolayısıyla, Karadede için artık yürümenin bir anlamı yoktur. Bir söğüdün gölgesine belini verip oturduğunda; bir kuş sesiyle irkilerek "gözlüğü takalıdan beri kesilmiş 'ıh'ların yerini doldurmak istercesine, "Allah, Allah! Allah, Allah!" diye söylenirken," (...) "hep türkü söylediğini: bahçesinde çalışırken, düşünürken, evde, Kıymat Bacı'yla konuşurken, sevişirken, caminin örtmesinde, ormandan hapisaneden söz ederken, binlerce yıllık insan işlerine sırt çevirenlerden yakınıırken, Şeyhdireği'nde

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009

yüreğini Kâbe yolculuğuna hazırlarken, Kâbe dönüşü durmadan 'ıh'larken, kadınları, erkekleri azarlarken, bitmek, **değişmek** bilmeyen bir türkü" (s. 63) söylediğini düşünür. Karadede'nin türküsü, boşluğa yakılmış ağıt gibidir. Ne doğaya olan tutkusu, ne Tanrı inancı, ne bağlı olduğu değerler, onun hayatını çevreleyen boşluğu aşmasına yardımcı olmaz. Nihayetinde gittiği yolun hiçliğini anlayıp kabullenerek ömrünün son demlerini sessizce yaşar.

Karadede, Memedali'nin yardımı ve dost eliyle bu düşüncelerinden uzaklaşıp; "*Boş, boş, boş*" (s. 63) diye söylenerek, evine, Şeyhdireği'ne doğru yol alır.

Halbuki, Karadede'nin en yakın arkadaşı "Dönüşüm"ün Yarpızlı'sı için durum aynı değildir. O, yüreğinden gelen insan sesinin kaynağını fark edip ona yönelmenin yolunu bulmuştur.

Yarpızlı ve Karadede, delikanlılık çağlarındayken umulmadık bir rastlantı sonucu uzak bir ülkede esir düşerler. Demir parmaklıklar ardında geçen aylardan sonra bir akşam ikisi birden bulundukları koğuştan çıkartılırlar. Ne olduğunu bile anlayamadan, kendilerini yüzlerce insanın arasında bulurlar. Karadede ve Yarpızlı'nın serüvenlerinin aktarılması da "*Yansımaları koca bir yaşam boyu sürecektir olan, kısacık serüvenin **bizlere** ulaşması da*" (s. 66) anlatının temel dayanağı olan rastlantılar sonucu oluşmuştur. Anlatıda yer alan ilk öyküleme de burada karşımıza çıkar.

Yarpızlı ve Karadede koğuştan alınıp itile kakıla bir arabaya tıklıldıkları gece, bilmedikleri bir yere götürülür; "doku-zuncu" ve "gelmeyen bir kadın" dışında anlayamadıkları bir ezgiyi dinlerler. Ezgiyi dinlediklerinde ikisi de büyülenmiş gibi kendilerinden geçer; ne esaret, ne ölüm ne de başka bir şey düşünürler. Yarpızlı bu güzel düşü kaybetmemek; Karadede ise inandığı değerlerden ayrılmamak düşüncesiyle bütün gece uyuyamazlar. Ne var ki, Yarpızlı'nın bu güzel düşe bakışıyla Karadede'nin gâvurlaşmak korkusu gün yüzüne çıkar. Karadede'ye göre, adından da anlaşılacağı üzere dokuz, sürekli bir yenilgiyi, çıkmazı ifade eder ve "*aşılması en zor çizgi(dir).*" (s. 86) Karadede'nin gâvur içinde bir besmele bile çekmeden gâvur olarak ölmek düşüncesi bir yana; kulaklarını tıkamayarak gâvur sesini dinlemesi bile affedilmez bir günahıdır. Öte yandan, tek arkadaşı, din kardeşi, diline

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

doladığı ıslıkla sürekli bu gâvur türküsünü söyleyerek günahların en büyüğünü işlemektedir.

Yarpızlı'ya göre bu seslerin sahibi bir başka dinin, bir başka memleketin insanları değildir. Yarpızlı, bu sesle beraber sanki esaretten kurtulmuş; kendi evinin, kendi memleketinin havasını solumaya başlamıştır. Ona göre *Dokuzuncu*, "karşı konulması olanaksız bir güçtü(r)." (s. 88) Yarpızlı, memleket havasını aldığı, bir dost sesi duyduğu *Dokuzuncu*'yu unutmamak için, sürekli aynı ıslığı çalar.

Karadede, arkadaşının bu ıslığına daha fazla dayanamaz ve şayet buna bir son vermezse, bir daha asla yüzüne bakmayacağını; hatta memlekete döndüklerinde herkese onun gâvur olduğunu anlatacağını söyler. Dostunu kırmak istemeyen ve karşı çıkmanın anlamsız olduğunu bilen Yarpızlı, susmayı yeğler. O günden sonra, bu dostluk kısa sorular ve kısa yanıtlarla devam eder gider.

Yarpızlı yıllar sonra, memleketteyken, *Dokuzuncu*'yu ilk kez Tekelci'nin küçük oğlu Muharrem'in gramofona koyduğu eski bir plakta dinler. *Dokuzuncu*'yu yeniden dinlemiş olmanın heyecanı ve sevinciyle "Bu, bu!" layarak ezgiyi mırıldanmaya başlar. Fakat, yıllar önce arkadaşına verdiği bir söz vardır ve Karadede ölene kadar *Dokuzuncu* Yarpızlı'nın dilinde "Bu, bu!" olarak kalır.

Öykü de bu noktada farklı bir boyutla karşımıza çıkar. Yarpızlı'nın "Bu, bu!" deyişi Memedali'nin dikkatini çeker. Ne olup bitiğini anlamaya ve anlamlandırmaya çalışmasıyla da Karadede ve Yarpızlı'nın öyküsü şekillenir. Bu süreç, Yarpızlı'nın beklenmedik anlarda ve beklenmedik durumlarda yönünü değiştirerek alışılmış ıslığıyla "insanlara yönelmesi"nin öyküsüdür. Yarpızlı, yaşamındaki bu yönelişle, daima özlemini çektiği, gördüğü her yerde ve herkeste hissettiği, fakat sürekli uzağında kalan, hiçbir şeyle özdeşleştirilemeyen "yitik bahçe"yi arar. "yolunu her şeyin gösterdiği, ama kapısına hiçbir şeyin götürmediği yitik bahçe *Dokuzuncu* (dur)." (s. 84) Yarpızlı, bildiği ve tanıdığı her şeye, her nesneye ve herkese sevgiyle yaklaşarak, insanlara doğru yürüyerek bu hasreti dindirmeye çalışır. Bir tek Memedali'ye doğru yürümez. Zira, Memedali de kendisi gibi diğerlerinden farklıdır: "kendisine

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

doğru yürünen değil, kendisiyle yürünendi(r): şöyle böyle üç kuşaklık bir uzaklıkla, yani aşağı yukarı yaşamın iki ucundan, birlikte Dokuzuncu'ya yürüyorlardı.”(s. 83)

Yarpızlı ,bilinen merhabalardan eyvallah, en basit sorudan en karmaşığına bir çok şeye “Bu!, Bu!” diye karşılık verince “bilinen ve bilinmeyen yanlarıyla, tek ve saydam bir düzlemde erimeye” (s. 72) başlar; çevresindeki insanlar tarafından alay konusu haline gelir ve *deli* damgasını yer. Halbuki Memedali'ye göre Yarpızlı *deli* değildir; sadece daralmaktadır.

Karadede'nin cenazesinin kaldırıldığı güne kadar da hiçbir anlam kazanmaz Yarpızlı'nın “Bu, bu!”su. O gün herkes bir ölümün ağırlığını, aynı zamanda acısını, Yarpızlı'nın gözlerinde, onun sessiz ağlamalarında hisseder. Yarpızlı, “*kendi başına, yapa-yalnız bir adam gibi, çevresinde olup bitenlerle en ufak bir ilgisi bulunmayan, evrensel bir yıkılışın acısına batmış bir yüz olarak*” (s. 74) karşımıza çıkar. Yarpızlı'nın gözlerine yansıyan bu acı, yine Karadede'nin mezara konulup da toprağının atılması için kefeninin aralanmasıyla son bulur. O an hiç kimsenin anlamlandıramadığı “*yeryüzü yaşamının dizginlenemez gücünü dolduran, arı bir toprak kokusu*” (s. 75) sarar insanların içini. Bu koku “*derin sessizliğin ardından, insanda çok uzaklardan, belki de toprağın derinliklerinden geliyormuş gibi bir izlenim uyandıran, canlı, oynak, ama alabildiğine hafif bir ıslık*” (s. 75) olarak yerini Yarpızlı'nın iki dudağının arasına bırakır.

Memedali de dahil olmak üzere hiç kimsenin bu ıslığın ne olduğuna dair bir fikri yoktur. Hatta Memedali dışındaki herkes bu ıslığı herhangi bir şeye bağlamak şöyle dursun, onu, bir “*yaşlılık*” ya da “*bunaklık*” alâmeti olarak nitelendirir. Halbuki Memedali, bu ıslığı, Karadede'nin mezarı başında ortaya çıkması dolayısıyla, Yarpızlı ve Karadede'yle ilişkilendiriyor; bunun olsa olsa o uzak ülkedeki esaretle anlamlandırılabilceği sonucuna varıyordu. Fakat bildiği, Karadede'nin anlattığı “*bölük pörçük türkü kırıntılarından öte bir şey değildi(r)*” (s.78)

Memedali'ye göre, bu ıslık ve beraberinde gelen “Bu, bu!” lar Yarpızlı'nın hayatında meydana gelen “dönüşüm”ün göstergesidir. Yarpızlı'nın “Bu, bu!”su hiçbir zaman tekliğiyle çıkmaz karşımıza. Memedali'ye göre “*kendinde başlayıp gene kendinde biten, kör*

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yinelemeler değildi(r) bunlar, tam tersine, gerçekleştirmelerinin her birinde, nesneleri, sözleri ve olayları bizim bilmediğimiz bir kavrama, bizim erişemediğimiz bir **dizgeye** bağlıyorlardı: Yarpızlı çok eskiden gözleriyle gördüğünü şimdi ancak değneğiyle tanıyan bir kördü bir bakıma: iki 'bu'dan birincisi değneğiyle dokunduğu, ikincisi bir zamanlar gözleriyle gördüğüydü." (s. 79) Yarpızlı'nın Muharrem'in evinde diline dola-
dığı 'bu' da bir zamanlar gözleriyle gördüğü; kulağıyla işittiği *Dokuzuncu*'dur.

Dokuzuncu ya da Yarpızlı'nın dudağına yerleşen ve "hiç kimsenin hiçbir ezgiye benzetemediği o ıslık"ın (s. 76) Beethoven'in "Dokuzuncu Senfoni"si olduğunu öğrenen. Memedali, tüm zamanını yeni dostu Yarpızlı'yla, onun evreninde geçirmeye başlar. Yavaş yavaş tüm sorular yanıtlarını da bulur. Yarpızlı artık "yalnızca Memedali'ye değil, **herkese ve her şeye yaklaşmak**" (s. 81-82) istemektedir. Sonsuzluğa/evrene yönelen bir hareketliktir bu. Yarpızlı'nın yaşamı, Karadede'nin cenazesinden beri "insanlara ve nesnelere doğru sürekli bir atılımdı(r)" (s. 82) Yarpızlı, "karşılığında elle tutulur hiçbir şey beklemeden, **sırf sonsuz bir sevgiyi kesinlemek**, ödenmesi olanaksız bir gönül borcunun gereğini yerine getirmek üzere, uzun süre yurdundan uzak kalmış bir yaşlı köpek gibi, usulca bacaklarına sürünmek, sessizce önlerine kıvrılıp yatarak burnunu ayaklarının ucuna doğru uzatmak, fazla rahatsız etmezse, gözlerini gözlerine dikmek isterdi." (s. 82)

Yarpızlı'nın yaşamındaki bu atılım, Dokuzuncu'yu dinlemek için şehre doğru yol almasıyla son bulur.

"Benlem" in İdiris'i de, Karadede ve Yarpızlı gibi kendi evinde, ama yurdundan uzakta yaşar. İlk sınımsız bir sesle kızlarına ninni ve türkü söylerken, geçirdiği değişim sonrası eziyet ettiği, hiçe saydığı herkese yönelerek, onlar için "Ötegeçe'nin türküsü"nü mırıldanmak ister.

İdiris, "herkesin yüzde yüz dilsiz, yüzde yüz deli bildiği bir adam(dır)." (s. 115) Memedali, önceleri basit bir merakı gidermek, sonralarıysa başladığı işi yarım bırakmamak, Ötegeçe'nin ötesinde kalan İdiris'e varmak, böylelikle bir nevi kendi kendine ulaşmak çabasıyla yola çıkar. İlk iş, Ötegeçeliler için "aşılmaz sınırın ötesinde" (s. 113) yer alan eve ulaşmaktır. "Ötegeçe'nin Ötegeçe'den ala-

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009

bildiğine uzaklaşmış parçasına yeniden girdiği, böylelikle, hiç değilse kendi açısından, kopmuş bir bağı yeniden düğümle(yip)" (s. 116) o güne kadar kimsenin yapamadığını yaparak, sadece İdiris'in evine ulaşmakla kalmaz; onun dikkatini çekmeyi de başarır. Memedali İdiris'i, "nicedir uzak kaldığı yere, yaşayan, duyan, konuşan, susmayı ve uyumayı bilen insanların yurduna getirmek ist(er)." Kilitli kapılar ardında tutulan İdiris, iniltiye benzeyen "ıhlama"lar ve anlamsız seslerle Memedali'ye karşılık vermeye başlar. "İdiris, yıllardır içinde yürüdüğü, koyu karanlığı yararak bilinç düzeyine gelmek, böylece nerede bulunduğunu kendisini de anlamak istercesine" (s. 114-115) Memedali'yi izler.

O güne kadar, tüm sıcaklığını ve sevecenliğini yalnız iki kızı ve karısıyla paylaşan; buna karşılık Ötegeçe'de, herkesin adını ilençe andığı İdiris, Memedali'yle birlikte acımasızca hırpaladığı, malına mülküne el koyduğu komşularına "yeni bir İdiris olarak, yok olmuş bir İdiris'in ezdiklerine varmaya" (s. 121) çalışır. "Cahan'ın, kerpiç evlerin, sokakların, çocukların, büyüklerin, tavukların, köpeklerin, ineklerin, görünen ve görünmeyen, konuşan ve konuşmayan tüm dost varlıkların birbirinde erimiş sesi: **Ötegeçe'nin türküsü**. O gün bugün, arada bir işitirdim bu türküyü. "Durun bir dakika, dinleyin," derdim çocuklara: "Ötegeçe türkü söylüyor." Gülerlerdi sözüme: "Delisin sen," derlerdi. Şimdi, İdiris'i dinlerken, çocukların bana haksızlık ettiklerini daha iyi anlıyordum, çünkü o da böyle bir türkü söylüyordu. Ama daha güçlü bir şey vardı onun türküsünde: hiçbir insan sözüne yer vermemekle birlikte, katıksız bir insan sesiyle katılıyordu evrene, uzadıkça enginleşen bir acıyı, en çoğumuza yönelen bir özlemi somutlaştırıyor, sonra, pencereyi aşar aşmaz, Ötegeçe'nin türküsüne katılıyordu, daha da yoğunlaştırıyordu onu." (s. 124)

Karadede ıhlamalarıyla kendi sesine bile ulaşamazken, İdiris, Memedali'nin ilgisi ve sevgisiyle, insanlara / dünyaya; "Ötegeçe'nin türküsü"ne, Yarpızlı ise evrenin çağrısına eşlik eder. Adım adım kat edilen bu yolda her ses, bir başka sesi de beraberinde taşıyarak, başsız sonsuz bir bütünlüğe ulaşır. Asıl ilerleme ise "Ötegeçe'nin türküsü"nün yerini Dokuzuncu Senfoni'nin almasıdır.

"Sonu" adlı son öykü ise, bir tamamlanma, bütünlüğe ulaşmanın göstergesidir. Gerçekle yetinmeyen, her zaman daha fazlasını isteyen insanoğlunun karmaşası "Sonu"yla noktalanır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Fakat buradaki son, "Önü" de olduğu gibi sınırları belirli çevreler ve kişilerle belirlenmez. "Sonu" artık tüm evreni, insanlığı, kısacası "yaşam" denilen, başı sonu belli olmayan kuyruğu ele alır. Yaşam, başsız sonsuz bir düş/gerçek karşıtlığı içinde, insanın arayışıyla, tamamlanamayan hesaplaşmalarıyla, zamanın ve mekânın ötesinde, kısa bir anın / evrensel bir gerçekliğin anlatımıyla gösterilir.

Ne insanoğlunun arayışı son bulur, ne de gerçeklik. Yücel'in öykülerine kaynak olarak seçtiği sanat eserlerinde ortak bir nokta da, yaşamda bir araya gelebilmek, olabilenin ötesine yaklaşmak: ilerlemek. Gerek Tahsin Yücel'in öyküleri, gerekse öykülere kaynaklık eden senfoni ve şiir ben'den öteki'ne, parçadan bütüne yönelimin de simgesidir.

Yapıtlarını kendi iç dünyasının bir gereksinimi olarak üreten Tahsin Yücel'in öyküleri, özellikle düşünen, zihinsel ve ruhsal faaliyetleriyle benliğini sorgulayan insanları karşımıza çıkarır. Bu kişiler sadece aklın, mantığın ve yaşanmışlıkların yansımaları olarak değil, kişisel duyguların, özlemlerin, kaygı ve sıkıntıların ağırlıklarıyla; kısacası toplum içindeki teklikleriyle, bütünlüğün içinde yer alırlar.

Bu bağlamda "*Ben ve Öteki*", bütün öyküleriyle, Schiller ve Beethoven'ın insanlığa olan mesajının, insanı "tanıma", "anlama" ve "sevme" çabasının ürünüdür. Beethoven, duymadığı halde seslerle; Schiller, insan ruhuna nüfuz etmenin en güzel yolu şiirle; Yücel ise ses ve hisse düşüncüyü de ekleyerek öyküyle, farklı pencerelerden ama hep aynı tarafa bakmamıza yardımcı olmuşlardır.

Bir türlü noktalanamayan, sonu gelmeyen cümlelerin ve hepsinden öte bu çabanın, sanatın diğer dallarında nasıl şekilleneceğini; *Ben ve Öteki*'nin, *Dokuzuncu Senfoni*'nin ve *Neşeye Övgü*'nün bu duyarlılığına ne kadar yaklaşacağını ise önümüzdeki günlere bırakmak daha doğru olsa gerek.

KAYNAKÇA

ANDAÇ Feridun, "Sözcüklerin Diliyle Konuşmak", *Tahsin Yücel İle Yüzyüze*, Dünya Yayıncılık, İstanbul 2003.

ÖZKAN Kaan, "Görünmez Adam" *Tahsin Yücel Kitabı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2001.

YÜCEL Tahsin, *Ben ve Öteki*, Can Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2000.

YAHYA KEMAL'İN ŞİİRİNİN KAYNAKLARI

Özcan BAYRAK *

ÖZET

Yahya Kemâl, Türk şiirine gerek ahenk, gerek estetik ve gerekse şekil bakımından milli bir yapı kazandırmıştır. Onun, şiiri geleneksel şiirimizle batılı şiir anlayışlarının başarılı bir bileşkesidir. Şair milletimizin özünde olan değerleri batılı bir yaklaşımla inceleyerek şiirlerine yansıtmıştır. Şiirimize Avrupalı anlayışı, metodu ve bakış tarzını getirerek; Türk şiirinin kurulup yerleşmesine ve şiirimizin kendi sesini bulmasına öncülük etmiştir.

Yahya Kemâl, in şiirine kaynak olan unsurlar olarak İstanbul semtlerinin güzelliklerini, Osmanlı tarihindeki zaferlerin ve yenilgilerin verdiği duyguları, tabiatın eşsiz güzelliğini, insanların yaşamını, aşkı, ölümü ve din duygusunu gösterebiliriz.

Anahtar Kelimeler: Yahya Kemâl, şiir, estetik, gelenek

THE RESOURCES OF YAHYA KEMAL'S POEM

ABSTRACT

Yahya kemal bring in a national structure to Turkish poem in terms of accordance ,aesthetics and shape.His poem is a succesful resultant of traditional poem and western poem. Poet reflected the values in our nation's core to his poems by analysing them with a western approach. By bringing in european concept,method and view style to our poem ; he

* Fırat Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ozcanbayrak@gmail.com

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

pioneered to turkish poem's establishment and finding its own sound.

We can denote İstanbul's districts beauties , the feelings after the victories and defeats in Ottoman history , the unique beauty of nature , life of people , love , death and religion concept as foundations to Yahya Kemal's poetry.

Key Words: Yahya Kemal, poem, aesthetics, tradition

Yahya Kemal, Redife Hanım adlı bir geç kıza duyduğu ilgi neticesinde şiire başlar. Üsküp yıllarında dönemin önemli şahsiyetlerinden Muallim Naci'nin eserlerini okumuş, Zemzeme adlı eserleriyle Recai-zâde Mahmut Ekrem Bey'i tanıma fırsatı bulmuştur. Muallim Naci'nin tesiriyle şiirler yazmaya başlamış olan Yahya Kemâl, Selanik'te bulunduğu yıllarda Tevfik Fikret ve Cenab Şahabettin'i eserleriyle tanımıştır. Yahya Kemâl, bu dönemde Abdülhak Hamid, Muallim Naci, Tevfik Fikret ve diğer şairlerimizin ortaya koydukları eserler kendi dönemlerini temsil etmeleri açısından oldukça önemli görmekte; fakat Türk şiirinin geleceğini oluşturma süreci içerisinde yeterli görmemektedir. Yahya Kemâl, Fransa'ya bu şiir zevki ve anlayışıyla gitmiştir. Fransa'da kaldığı dönemde özellikle hocalarından Albert Sorel'in fikir dünyasından ve olayları değerlendirışinden çok etkilenir. "İstanbul'dan bize ait her şeye nefret hisleriyle dolu olarak kaçan, tarih ortasında ve coğrafyada Türklüğü aramak üzere, genç bir adam olarak döner."¹ Bu etkilenme neticesinde Türklüğü aramak ve tarih sahnesine çıkarmak fikri, şairin yaşamında en önemli gayesi olur.

Yahya Kemâl, Fransa'da kaldığı yıllarda Fransız şiirini yakından tanıma fırsatı bulduğunu belirtir. "Bir gün Camille Julian'ın bir cümlesini okudum. Bu cümle benim, milliyetimizin ve vatanımızın teşekkülüne dair dağınık düşüncelerimi birdenbire

¹ Beşir Ayvazoğlu, *Yahya Kemâl Eve Dönen Adam*, Ötüken Yay., İstanbul 1996, s. 27.

yeni bir istikamete sevk etti. Camile Julian'ın cümlesi şuydu: 'Fransız milletini, bin yılda Fransa'nın toprağı yarattı. Bu cümle kafama birdenbire yeni bir ufuk açmıştı. Artık milliyetimize dair fikirlerim bu cümlelerin ilham ettiği noktada birleşiyordu.'² Fransız şiirini tanıdıkça düşünce dünyası zenginleşir ve şiirde arayışlara girer. Şair, bu arayış sürecinde Fransız şiirinde keşfettiği unsurları bizim şiirimize yansıtarak yeni bir şiir dili yaratmak amacındadır. O, batılı bir dikkatle bizi biz yapan değerler peşindedir. Türk şiir tarihi içerisinde Türk şiirinin sesini ve ölçüsünü aramaktadır. Bunu sağlamak için Yahya Kemâl, batının milliyet anlayışını ve şiirde ki ilerleyişini idrak etmesi gerekiyordu. Yahya Kemâl'in Paris'te geçirdiği on iki yıllık süre bu idrak sürecinin oluşmasını sağlamıştır.

Yahya Kemâl, şiirde yapılması gereken en önemli yenilik olarak şiiri kolektivitelinin lisanında yapmak gerektiğini belirtir. "Yahya Kemâl Türkçesi ne bir tesadüf, ne de moda hareketlerle müşterek bir dil cereyanının eseridir. Şair, Türkçenin Türkiye topraklarındaki güzelleşmesi tarihini adım adım takip ederek, milletimizin asırlar boyunca bu lisana verdiği güzellikteki sırları araştırmış, bulmuş ve onu terennüm etmiştir. Batı şiir lisanlarının kendi milli dehalari içinde asırlarca nasıl işlendiğini görüp, aynı ses ve söyleyiş üstünlüğünü Türkçeye de vermek için gereken yolları araştırmaktan doğan bu netice, şairin kendi dil ve sanat sevgisiyle kendi gayretiyle ve kendi lisan felsefesiyle elde edilmiştir."³ Günlük yaşam içerisinde herkesin kullandığı kelimelerle şiir söylenmelidir. Divan şairlerinin ve divan şiirinin en önemli sıkıntılarından biri işte bu noktadır. Halkın kullandığı bu dilden kopuk bir şiiri, halkın takip etmesi ve anlamasının güçlüğünü dile getirmiştir. "Yahya Kemâl, yıllardan beri aydınlarımızın konuşmaya ve dinlemeye bile değmez gördüğü irfan sahibi insanlarla dostluk kurmuş ve tarihî kimliğimizi onlarda bulmuştur. Sesindeki beraklık ve temizlik de bundan gelir. O, yıllardan beri dikkate alın-

² a.g.e., 27

³ Nihad Sami Banarlı, *Türkçenin Sırları*, Kubbealtı Neşriyat, 17.baskı, İstanbul 2001, s. 124.

mayan sokaktaki adamla diyalog kuran ve ondaki değerleri tarihi kimliğimizle bütünleştiren ilk çağdaş Türk aydınıdır”⁴

Yahya Kemâl’in şiiri Doğu ile Batı’nın çok başarılı bir birleşkesidir. Yeni şiir anlayışıyla bütün dikkatleri üzerine çeken şair Türk şiirinin kurulup yerleşmesine öncülük etmiştir. Milletimizin duygularına, düşüncelerine, hayal dünyasına önem veren bu yeni Türk şiiri, gerçek rayına Yahya Kemâl’le oturmuştur. “Gerçek bir sanatçı kişiliği içinde taklitçilikten uzak, kozmopolitçiliğe karşı, milli bir edebiyatı, yenilikçi bir anlayışla ve milli ölçüler dâhilinde savunmuş ve bunun en başarılı örneklerini vermiştir. Batı dünyasına, batı sanatına kendi değer ölçülerimizle tam bir bağlılık içinde yaklaşmıştır.”⁵

Türk şiirini millileştirmeyi genç yaşta ulaşılabilecek hedef olarak tespit eden Yahya Kemâl, Paul Verlaine’nin “Aşıkâne Ziyafetler” adlı eserinden aldığı ilhamla Eski Şiirin Rüzgârıyla adlı kitapta yer alan şiirlerini kaleme almıştır. Bu şiirlerde dil ve konuyu birleştirmiştir. Yavuz Sultan Selim Destanı olarak yazdığı şiirlerinde o dönemin dil özelliklerine has bir söyleyiş göze çarpmaktadır. XVIII yy. başlarında yer alan Lâle Devri ile ilgili şiirleri Nedim’in Türkçesiyle yazmıştır. Bu güzel eserler tarih ortasında Türklüğün şiir zevkini arama gayretidir.

Yahya Kemâl’in, şiirde oluşturmak istediği en önemli unsur öz şiiridir. Bu doğrultuda Verlaine, Baudelaire, Mallarmé gibi öz şiir taraftarlarının tesirinde kalmıştır. Şairin amacı, öz şiirden hareketle, şiirimizdeki şiire ait olmayan unsurları temizleyerek; şiiri asıl unsuru olan ritme kavuşturmadır. Şaire göre şiir nesirden çok farklı bir yapıya sahiptir. Bu yapı içerisinde şiirin kendine has bir ritmi olduğunu belirten şair; şiiri insanımızın iç ahenginin yansımaları olarak vermeye çalışır. Yahya Kemal, Ok şiiri hariç bütün şiirlerini arûz vezniyle yazmıştır. Hece ve arûz vezninin birbirlerine karşı ne fazlalıklarının ne de eksikliklerinin olduğunu belirtir. Şair, vezinleri ahenk için bir alet olarak görür ve önemli olan bu

⁴ Mustafa Miyasoğlu, “Yahya Kemâl’in Sesi ve Aksiyonu”, *Türk Edebiyatı Dergisi*, Kasım 1998, S. 301, s. 28.

⁵ Feyzi Halıcı, “Yahya Kemâl’de Şiir Saygısı”, *Türk Edebiyatı Dergisi*, Aralık 1984 S. 134, s. 29.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

aletleri iyi kullanmak ve onlardan iyi ses çıkarmak olduğunu vurgular.

“Yahya Kemâl'i, başka bir milletten bir şaire benzetmek lazımsa Puskin'e benzetebiliriz. Onun gibi gelecek nesillerin hesabına kapılar açmış, bize dilimizle milletimizin şuurunu getirmiştir.”⁶ “Yahya Kemâl eski şiirimizdeki üstün kudreti anlamış ve ondan aldığı bazı motiflerle Terkib-i Bend, Gazel, Şarkı, Kıta, Musammat ve Serbest Müstezâd gibi nazım şekillerini kullanarak âhenkli şiirler meydana getirmiştir.”⁷ XX. Yüzyıl Türk şiirinin en gür ve en manalı sesi olan Yahya Kemâl'de Türkçe, kendi şiiriye-tini ifâde imkânı bulmuştur.

Şairin değindiğimiz fikir dünyası ve şiir hakkındaki görüşleri şiirlerinin kaynağını teşkil etmektedir. Yahya Kemâl'in, şiirlerine genel olarak; İstanbul semtleri ve bu semtlerde yaşayan insanlar, İstanbul ve Boğaziçi'nin doğa güzellikleri, Türk toplumunun yarattığı uygarlık ve bu uygarlığa duyduğu hayranlık şiirinin kaynaklarını oluşturur. Osmanlı tarihindeki zaferler ve yenilgilerin verdiği duygular, doğanın eşsiz güzelliği, din ve sonsuzluk duygusu, yaşlılık ve ölüm şiirinin kaynaklarını teşkil eder.

Vatan

Yahya Kemâl'in şiirlerine kaynaklık eden en önemli unsurların başında vatan gelir. Yahya Kemâl'de vatan, insanın toprak ile özleşmesi neticesinde oluşan, kendine has dokusuyla bir bütündür. “Şairde, İstanbul fetihten itibaren geçen bütün zaman kadrosu içinde, tarihi, tabii, sosyal... bütün hususiyetleriyle, bölünmez bir 'bütün', milli varlığımızın bir sembolü olarak yaşar.”⁸ Yahya Kemâl'e göre vatan bir nazariye değil, bir topraktır. “Bu toprak, cetlerin mezarlarının bulunduğu, camilerin kurulduğu

⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergah Yayınları 4.baskı, İstanbul 1995, s. 337.

⁷ Abide Doğan, “Yahya Kemal Özel Sayısı”, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1985, s. 20.

⁸ Muzaffer Uyguner, “Yahya Kemal'in Sanatı Üzerine Notlar”, *Türk Dili Dergisi*, 1959, s. 86.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yerdir. Sanayi-i nefise namına ne yapılmışsa onun sergisidir.”⁹ Yahya Kemâl’in, İstanbul’u konu alan şiirlerinde, bu şehri vatanın sembolü olarak ele aldığı bilinmektedir. Çünkü coğrafi mekânı vatan yapan kolektif ruhtur. Kolektif ruh, en iyi ve en güzel şekilde İstanbul’da tezahür etmiştir.

Yahya Kemâl’in vatan anlayışında, 1071 yılında yapılan Malazgirt Meydan Muharebesi sonucu açılan topraklar vatanı teşkil eder. Toprak parçasının vatan olarak kabul edilmesinde dil çok önemlidir. Yahya Kemâl bu konudaki görüşlerini şöyle dile getirir: “Türkçenin çekilmediği yerler vatandır. Ancak çekildiği yerler vatanlıktan çıkar. Vatanın kendi gövde ve ruhu Türkçedir.”¹⁰

Tâ Malazgird ovasından yürüyen Türkoğlu

mısrası Anadolu da Türk tarihinin başlangıç noktasını ifade eder. 1071 yılında yapılan Malazgirt Meydan Muharebesi neticesinde açılan Anadolu vatanı teşkil eder. Vatan, maddi ve manevi unsurlarla üzerinde yaşanan kutsal mekândır. Vatan, bizim kendi Gök Kubbemiz’dir. Türk milletinin milli ve dini değerlerini çok iyi bilen şairimiz; kendi benliğinin farkında olmayan insanlara karşı düşüncelerini mısralarında büyük bir heyecanla dile getirmektedir. Yahya Kemal, “Acabâ, bizim vatanımız gibi, geniş bir memleketi olup da onu asla görmeyen, edebiyatta, gözleri ecnebî bir âleme dalmış ve yalnız o âlemden bahseden başka bir millet var mıdır?”¹¹ diyerek kendi milletinin büyüklüğünden, vatanının güzelliklerinden haberdar olmayanlara sitem eder.

“Yol Düşüncesi” adını taşıyan şiirde: “Cihan vatandan ibarettir, itikadımca” diyen. Yahya Kemâl vatanın önemini ve büyüklüğünü gözler önüne sermektedir.

Yahya Kemâl ölümünden ve ölümün getireceği bilinmezlik ve ölüm sonrası bizi bekleyen gizemden pek korkmaz. Ancak “Eylül Sonu” şiirindeki söyleyişiyle, Kanlıca gibi tek bir semtini bile sevmek için ömrümüzü kısa bulduğunu belirtir. İnsana zor

⁹ Yaşar Şenler, *Kültür ve Edebiyata Dair Görüşleriyle Yahya Kemâl*, Ötüken Yay., İstanbul 1997, s. 162.

¹⁰ Mustafa Özbacı, “Yahya Kemâl’in II.Meşrutiyetten Sonra Gelişen Edebiyatımızdaki Yeri”, *Milli Kültür Mec.*, Aralık 1985, S. 51, s. 24.

¹¹ Yahya Kemâl, *Edebiyata Dair*, Yahya Kemal Enstitüsü Yay. 1bs. , İstanbul 1971, s. 139.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

gelen ölüm vaktinin gelmesi değil, İstanbul'dan, vatandan ayrılma vaktinin gelmesidir. Dünya gözü ile bir daha vatani görmek zevkinden mahrum kalışının ıstırapı zor gelir. Ölümü sevimsiz kılan da vatandan ayrılış geçiğidir. Bu yüzden o,

Ölmek kaderde var, bize ürküntü vermiyor;
Lakin vatandan ayrılışın ıstırapı zor.

diye haykırır ve öldükten sonra hayalinde eski haliyle vatanın kalması ister:

Ölüm yabancı bir âlemde geceyse bile,
Tahayyülümde vatan kalsın eski haliyle.

"1918" adlı şiiri Milli Mücadele yıllarında vatan topraklarının birer birer elden çıkması sonucu Yahya Kemâl'in içine düştüğü durum anlatılmaktadır. "1918" adlı şiir bu acılı günlerin bir feryadıdır:

Ölenler öldü, kalanlar muhtarip kaldık.
Vatanda hor görülen bir cemaâtiz artık

"16 Mart 1920 tarihinde İstanbul'un işgal edilmesi her Türk insanını üzdüğü gibi Yahya Kemal'i de derinden etkilemiştir. Büyük bir imparatorluğun merkezde, düşman askerlerinin varlığı mukaddes bir mekânın kirletilmesi gibidir. Vatan topraklarının işgal edildiği günlere ait duygularını şair, 16 Mart 1920 adlı şiirinde şöyle dile getirir:

"Dil var mı kahr-ı dehr ile viran edilmedik
Beytü'l-hazen mi kaldı perîşân edilmedik

Dûr olmasıyla rahmeti Hakk'ın bu ülkeden
Yoktur sirişk katresi rîzân edilmedik

Gurbet yolunda bir eve uğrar mı bir garib
Gam sofrasında şâm-ı garîbân edilmedik.

Vatan, Yahya Kemâl için her şey demektir. Cennete gitmek vatan toprağında yaşamaya eş değerdir. Vatan toprağında ölmek ve o topraklara gömülmek yok olmak değil; insanın ilk yolculuğa çıktığı gerçek vatana ulaşması demektir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Millet

Yahya Kemâl'in Türk tarihine eğilmesi sonucu tarihimizi 1071 Malazgirt Savaşı ile başlatmayı uygun bulur. Bunun en önemli sebebi ise milleti vatan toprağıyla bir bütün olarak görmesidir. Malazgirt Meydan Muharebesi, Türk milletine yeni bir vatan ve vatan topraklarında bir milletin şekillenmesine fırsat veren bir özellik taşıdığı için tarihimizi 1071 yılından başlatmayı uygun görür. "Yahya Kemâl'in Türk milletine bakışı, o zamana kadar alışılmış bakış tarzlarından hiç birine benzemiyordu. Zaten o, mücerret olarak İslâm üzerinde hemen hiç durmamış, İslâm'ın bilhassa Osmanlı toplumundaki görünüşünü almıştır. Hakikaten Osmanlı kültüründe İslâm idrâki hiçbir zaman şariat prensiplerinden bütünüyle uzaklaşmamakla beraber, tamamen kendine has bir mahiyet taşıyordu. Osmanlı Müslümanlığı ehli-sünnet doktrininin, her renkten tasavvufî anlayışı da bünyesinde barındıran estetik bir yorumu gibidir."¹²

"Süleymaniye'de Bayram Sabahı"nda daha değişik bir tarihi perspektif içinde takdim edilişi ile karşılaşıyoruz. Bu abide şiirde yer alan:

Tâ Malazgirt ovasından yürüyen Türkoğlu
Bu nefer miydi?

sözleri, dokuz asır boyunca, vatan toprağı, milli tarih ve İslâm imanı ile yoğrula yoğrula gelen bir milleti; asırların sabırlı, kararlı ve sihirli ellerinin şekillendirdiği bir terkîbi sembolize etmektedir. "Bu nefer" bütün bir millettir. O, bizim dün, bugün ve hatta yarınlarımızın bir aynasıdır.¹³

Yine "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" adlı şiirde cami kelimelerinin manasına uygun olarak milli birlik ve beraberlik şuurunun topladığı yer olarak görülmektedir. Kollektif ruhun temsil edildiği mekân Süleymaniye'dir. Süleymaniye tarihtir ve birlikte

¹² Beşir Ayvazoğlu, *Yahya Kemâl Eve Dönen Adam*, Ötüken Yay., İstanbul 1996, s. 41

¹³ Mustafa Özbacı, *Yahya Kemâl'in Duygusu ve Düşünce Dünyası*, 2.bsk. Akçağ Yay., Ankara 1996, s. 38-39.

yaşama saadetine erişilen yerdir. Kollektif ruh bu mekân etrafında oluşmaktadır.¹⁴

Bu sükûnette karışıkça karanlıkla ılık,
Yürüyor, durmandan, insan ve hayâlet karışık;
Kimi gökten, kimi yerden üşüşüp her kapıya,
Giriyor, birbiri ardınca, ilahî yapıya.
Tanrının mâbedi her bir taraftan doluyor,
Bu saatlerde Süleymâniye târîh oluyor.

mısralarından da anlaşıldığı üzere yaşayanlar ile geçmişte yaşamış olan insanlar da aynı şuurla topluluğa katılmaktadır. Milletimizin tarihinde vatan ve millet uğrunda yaşamış olan ve şuan yaşamakta olan insanları aynı çatı altında bir araya getirerek vatanın bütünlüğüne ve milletin devamlılığına verdiği önemi göstermeye çalışmıştır.

“İstanbul Fethini Gören Üsküdar” adlı şiirde yer alan:

Üsküdar, gözleri dolmuş, tepelerden bakarak
Görmüş, İstanbul’a yüz bir meleğin uçtuğunu
mısralarda aynı şekilde geçmiş ile içinde bulunulan anı birleştirerek kolektif ruhu vermiştir. “Yahya Kemâl’in tarihimizde en çok özlediği devirler, dikkat edilirse, “hayat hamlesi”nin en güçlü olduğu devirlerdir. Çok önemli dönüm noktaları olan Malazgirt zaferi ve İstanbul fethi onun düşüncesinde ve şiirinde önemli bir yer tutar.”¹⁵

Yahya Kemâl, Akıncılar ve Mohaç Türküsü adlı şiirlerde milleti için savaşan neferlerin safları arasına girerek bu neferlerin ruhlarıyla konuşur.

“Akıncılar” adlı şiirde yer alan:

Bir gün yine doludizgin atlarımızla
Yerden yedi kat arşa kanatlandık o hızla
Cennette bu gün gülleri açmış görürüz de
Hala o kızıl hatıra gitmez gözümüzde

¹⁴ İbrahim Kavaz, “Yahya Kemâl Beyatlı’nın Şiiri ve Süleymaniye’de Bayram Sabahı Üzerine Bir Tahlil Denemesi”, *Fırat Üniv., Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 8, S. 2, s. 391, Elazığ 1996.

¹⁵ Beşir Ayvazoğlu, *Yahya Kemâl Eve Dönen Adam*, Ötüken Yay., İstanbul 1996, s. 109.

mısralarıyla vatanın ve milletin geleceği için savaşıyan Türk askeri-
nin şehit oluşu ve yedi kat arşa çıkışı vurgulanır. Cennetin o eşsiz
güzellikleri içerisinde, savaş esnasındaki kızılığın unutulmadığını
dile getirirken neferin ruhunu konuşturmuştur.

“Mohaç Türküsü” adlı şiirde şair milleti uğruna şehir ol-
muş neferi konuşturmakla birlikte; şehit olan neferi cennette
cedleri ile birleştirerek kollektif ruhu mükemmel bir şekilde ver-
miştir.

Dünyaya veda ettik, atıldık dolu dizgin;
En son koşumuzdur bu! Asırlarca bilinsin!

Bir bir açılırken göğ, son def'a yarışık;
Allah'a giden yolda meleklerle karışık.

Geçtik hepimiz dörtlü, cennet kapısından;
Gördük ebedî cedleri, bir anda yakından!

Millet olmak için süreklilik esastır. Milletler tarihleri ve ta-
rihi süreçleri içerisinde oluşturacakları medeniyetle varlıklarını
devam ettirirler. Bu bakımdan millet, tarih medeniyet bir bütünlük
ve süreklilik arz etmelidir. Şairin “Süleymaniye’de Bayram Sa-
bahı” adlı şiirinde, milletin manevi yönünü dile getiren bu süre-
liliği güzel bir şekilde dile getirmiştir.

Kubben altında bu cumhura bakarken şimdi,
Senelerden beri ru'yada görüp özlediğim
Cedlerin mağfiret iklimine girmiş gibiyim.
Dili bir, gönlü bir, imanı bir insan yığını
Görüyor varlığının bir yere toplandığını;

Şiirin devamında şair, bir neferin şahsında tarihimizi ha-
tırlayarak yurdu kuran ve koruyan askerimizin bir simgesi olarak
bu neferi sembolleştirmiştir.

Tâ Malazgird ovasından yürüyen Türkoğlu
Bu nefer miydi? Derin gözleri yaşlarla dolu,
Yüzü dünyâda yiğit yüzlerinin en güzeli
Çok büyük bir işi görmekle yorulmuş belli;
Hem büyük yurdu kuran hem koruyan kudretimiz
Her zaman varlığımız, hem kanımız hem etimiz.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Yahya Kemal hayatının her alanında milletimizi ayrıcalıklarının farkına varılmasına, üzerinde yaşadığımız toprakların ne kadar önemli olduğuna, topraklar üzerinde yaşamış olan atalarımızın bırakmış oldukları kültür ve medeniyete, milleti millet yapan değerlere dikkat çekmek istemiştir. "Yahya Kemâl, tarih içinde Türk milliyetini meydana getiren büyük mimariye ve mimariyi yaratanın sanatına hayran olmuş; onun bu mimaride kullandığı bütün malzemeyi yakından incelemiştir. Kahramanlık, asalet, fedakârlık, tevazu, şevk ve iman unsurlarıyla birleşen, şiir gibi, musiki gibi, mimari gibi güzel sanatların böyle bir milliyeti nasıl ifade ettiklerini araştırmış, bulmuş, şiirlerini bu zengin malzeme içinden seçtiği güzelliklerle söylemiştir."¹⁶ Millet olarak milli hayatımızın devamını sağlamak için milli mazimizi iyi bilmeli; örf, adet, kültür eserlerimizi iyi tanıyıp korumalıyız. Bu bakış açısı şairin birçok şiirinin kaynağını oluşturur.

İstanbul Sevgisi

Yahya Kemâl'de, İstanbul ve İstanbul'a olan sevgi birçok şiirinin kaynağını oluşturmaktadır. Yahya Kemal şiirlerinde, İstanbul semtlerinden ve oralarda yaşayan halktan, insanlara karşı duyduğu sevgiden, İstanbul ve Boğaziçi'nin doğa güzelliklerinden, Türk toplumunun yarattığı uygarlıktan bahseder.

Yahya Kemâl'de, İstanbul, "fetihten itibaren geçen bütün zaman kadrosu içinde, tarihi, tabii, sosyal... bütün hususiyetleriyle, bölünmez bir 'bütün', milli varlığımızın bir sembolü olarak yaşar. İstanbul, milli tarihimizin bu büyük serveti, renk renk hatıraları, tabii ihtişamının bitip tükenmez pitoreski ve her biri kendi yaşayışımızın sadık ve sihirli birer aynası olan semtleri, insanları ve bütün canlılığı ile onun şiirlerindedir."¹⁷

Yahya Kemal'de İstanbul sevgisi oldukça önemlidir. İstanbul, bütün Türk tarihinin, coğrafyasının bir sembolüdür. Bu sembol şehri sevmek ve ona hayran olmak Türk milletini ve vatani

¹⁶ Nihad Sami Banarlı, *Türkçenin Sırları*, Kubbealtı Neşriyat, 17.baskı, İstanbul 2001, s. 126.

¹⁷ Muzaffer Uyguner, "Yahya Kemal'in Sanatı Üzerine Notlar", *Türk Dili Dergisi*, Kasım 1959, s. 87.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

sevmek demektir. “Hakikî vatan ve insanı mesut edecek tek yer, bütün vatanın ruhunu teşkil eden bu şehirdir.”¹⁸ Şairin bu şehre olan sevgisi birçok şiirde kendini göstermektedir. Yazarın, ‘Kendi Gök Kubbemiz’ isimli kitabında Yakacak, Fenerbahçe, Moda, Göztepe, Maltepe, Erenköy ve Çamlıca... gibi birçok semtine şiirler yazmıştır. Şairin İstanbul’a olan sevgisini şu mısralarla anlayabiliriz:

Gelmek’çün ikinci bir hayata
Bir gün dönüş olsa ahretten
Her ruh açılıp ta kâinata,
Keyfince semada tutsa mesken;
Talih bana dönse, nazikâne
Bir yıldızı verse malikâne;
Bigâne kalır o iltifata
İstanbul’a dönmek isterim ben

Güzelliği, göz alıcı mevsimleri özellikle Boğaziçi’siyle İstanbul, Yahya Kemâl için bütün bir tabiat demektir. Bu mekân daima en güzel duygulara kaynak olmuştur. Şiirlerinde İstanbul ve Boğazi hiçbir yerle mukayese etmez, sadece “Siste Söyleyiş” adlı şiirinde İsviçre göllerinin bu derece güzel olabileceğini belirtir.

Benzetmek olmasın sana dünyada bir yerî;
Eylül sonunda böyledir İsviçre gölleri

İstanbul, her yönüyle Yahya Kemâl’de orijinal hayaller uyandırmaktadır. Bu hayaller şaire en güzel duyguların kapısını açmaktadır. Yahya Kemâl bu hayal ve duyguları en güzel şekilde şiirlerinde istemiştir.

“Onun İstanbul için yaptığı: Bir objeden hareketle, onun ardındaki zaman ve mekâna uzanmaktır. İstanbul manzarasında bütün imparatorluğu görür. Bu bakışı, tarihi ve coğrafi unsurları kullanarak gerçekleştirir.

Binbir tepe yükselen Boğaz’dan,
Baktıkça vatan görünsün engin.

¹⁸ Birol Emil, “Vatanın ve İstanbul’un Sesi: Yahya Kemâl Beyatlı”, *Türk Edebiyatı*, Aralık 1994, S. 254, s. 14.

mısralarına baktığı yer Boğaziçi'dir. Ancak gördüğü, engin bir vatan ufkudur."¹⁹

Yahya Kemal'in şiirinde Çamlıca ve Üsküdar ayrı bir ehemmiyete sahiptir. Çamlıca, gurbetten dönüş esnasında şairi karşılayan ve birçok kutsal değerın simgesi olan İstanbul'a kavuşulduğunun müjdecisidir. Üsküdar, şairin Anadolu yakasına baktığında Anadolu'da yaşayan insanımızı anlatan ve o insanları görmemizi sağlayan bir vasıta konumundadır.

Ben yolcuyum bugün, yolun ufkunda Çamlıca
Hala görünmüyor;
Hala görünmüyor diyerek sabırsızım.
Yıllarca sevdiğim Adalar, sevdiğim deniz
Artık görünsünler.

Yahya Kemâl, şiirlerinde İstanbul ve semtlerini oldukça sık kullanmıştır. İstanbul'un hemen hemen her semti için şiir kaleme almıştır. İstanbul, şairin şiirlerinde sadece görünüm arz etmez. İstanbul onun şiirlerinin en önemli kaynağını oluşturur. Çünkü o vatanına, insanına ve maneviyatına İstanbul'u sembol olarak seçmiş ve bu değerlere İstanbul üzerinden seslenmiştir. Yahya Kemâl bir İstanbul şairidir. İstanbul onun için bünyesinde maddi ve manevi birçok özelliği barındıran bizi biz yapan Türk-İslam kültürünün temsilcisidir. "Yahya Kemâl, İstanbul'a bakınca yalnız o günkü halini görmez. O, her hangi bir semti gezerken, şiirlerinde tasvir ederken, o yerin, İstanbul'un Fethinden beri bütün tarihini ve hayatını yaşar."²⁰

Din Anlayışı

İslamiyet'in en son ve en mükemmel bir din olduğuna inanan Yahya Kemâl, X y.y.'da itibaren Türk Milletinin, İslam terbiyesi ile birlikte büyük ve önemli işler başardığımızı söyler. Yahya Kemâl'in dine duyduğu ilginin temelinde çocukluğunda

¹⁹ Yaşar Şenler, *Kültür ve Edebiyata Dair Görüşleriyle Yahya Kemâl*, Ötüken Yay., İstanbul 1997, s. 179.

²⁰ Bilge Ercilasun, "Yahya Kemâl'in Şiirlerinde Yer ve Şahıs Adları", *Ölümünün 25.Yılında Yahya Kemâl Beyatlı*, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yay.,nr.53, Ankara 1983, s. 123-124.

aldığı dini ve milli terbiyenin önemli bir tesiri bulunmaktadır. Şair, çocukluk hatıralarında şöyle bahsetmektedir:

“O yaşlarımda ben, Üsküp minarelerinden yükselen ezan seslerini duyarak, içim bu seslerle dolarak yetişiyordum. Minârelerde ezan başladığı zaman evimizde rûhani bir sessizlik olurdu. Gâliba Üsküp’ün sokaklarında da böyle bir rûzgâr dolaşır, bütün şehri bir mabed sukunu kaplardı. Yalnız ezan sesleri duyulurdu. Annemin dudakları İsm-i Celâl’le kımıldardı. Bin üç yüz sene evvel, Hazret-i Muhammed’in Bilâl-i Habeşî’den dinlediği ezan asırlarca sonra, bizim semamızda hem dini, hem milli bir musiki olmuştur.”²¹

Yahya Kemâl’in şiirlerine kaynaklık eden en önemli unsurların başında din duygusu gelir. Şairde din duygusu, hayat tarzının öne çıkardığı bir şiir kaynağıdır. Şair bu duygu etrafında yaşarken camiyi bu yaşamın merkezine yerleştirir. Şair, camileri bir sembol olarak ele alır. Camiler toplumun yaşam sürecinde merkezde yer alan ve milli birlik ve beraberliğimizin en önemli temsilcisidir. Çünkü camiler bütünleştirici bir özellik sergilemektedir. Şair caminin bütünleştirici bu özelliğini “Süleymaniye’de Bayram Sabahı” adlı şiirde şu şekilde dile getirir:

Dili bir, gönlü bir, imânı bir insan yığını
Görüyor varlığının bir yere toplandığını;
Büyük Allahı anarken bir ağızdan herkes
Nice bin dalgalı tekbîr oluyor tek bir ses.

Yahya Kemâl, “O Taraf” adlı şiirinde, rüyasında gördüğü ahiret âlemini ve Cennet hayatını tasvir eder. Onun burada söyledikleri, Kur’an ve hadislerden öğrendiğimiz ahiret âlemi hakkındaki bilgilerimize aykırı olmadığı gibi, üstelik çok munis ve câzip-tir.”²²

²¹ Mustafa Özbacı, *Yahya Kemâl’in Duygusu ve Düşünce Dünyası*, 2.bsk. Akçağ Yay., Ankara 1996, s. 71.

²² Süleyman Hayrı Bolay, “Yahya Kemâl ve Din”, *Ölümünün 25.Yılında Yahya Kemâl Beyatlı*, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yay.,nr.53, Ankara 1983, s. 195.

Hâkimdi yerde ufka kadar uhrevi vakar;
Bir çeşme vardı her taraftan ziyâ akar;

Geçtikçe bembeyaz gezinenler üçer beşer
Bildim ki âhiret denilen yerdedir beşer.

İslam dini içerisinde din ve vatan uğruna ölenlere şehit denir, bu şehitler cennetle müjdelenmiştir. Yahya Kemâl'in, "Akıncı" ve "Mohaç Türküsü" gibi şiirlerine, bu duygu ve düşünce yapısı kaynaklık etmiştir. Şair birçok şiirinde insanların ruhlarla beraber yaşadığını ve bizimde ölen atalarımızla birlikte yaşadığımızı "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"nda şöyle yer alır:

Çok şükür Tanrıya, gördüm, bu saatlerde yine
Yaşayanlarla berâber bulunan ervâhı

Yahya Kemâl, ölen atalarımızın ruhları ile birlikte yaşamaktan büyük bir zevk duyar. Şair, atalarımızın bu toprakların alınmasında ve dinin yaşam sürecine katkısında ataların önemli rol oynadıklarını ve bu nedenle onların ruhlarıyla yaşamının büyük bir saadet olduğunu dile getirir. "Koca Mustapaşa" adlı şiirinde bu duygular şu şekilde yer alır.

Ne saâdet! Bu taraflarda, her ülfetten uzak,
Vatanın fâtihi cedlerle, beraber yaşamak

Yahya Kemâl, ölen atalarımızın ruhlarının aramızdan yaşamakta olduğuna inandığı gibi bu ruhların zor anlarımızda insanımıza yardım ettiğini "İstanbul Fethini Gören Üsküdar" adlı şiirinde şöyle dile getirmektedir:

Görmüş İstanbul'a yüzbin meleğin uçtuğunu;
Saklamış durmuş, asırlarca hayâlinde bunu.

Bu ifadesinde, yüzbin melek, İstanbul'un Fethi sırasında Fatih Sultan Mehmet'in ordusuna yardımcı olmuş ve birlikte savaşmıştır.

Şairin ünlü "Veda Gazeli"nin son bölümünde insanların öldükten sonra öteki alemde tekrar diriltileceği işlenmiştir.

Tekrâr mülaki oluruz bezm-i ezelde
Evvel giden ahaba selâm olsun erenler

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

“Yahya Kemâl, verdiği birçok eserde dini-millî bir bütünlük oluşturmaya çalışmıştır. Türk milleti ile İslamiyet bir bütün olarak ele almış ve bu bileşkenin hiçbir zaman yok olmayacağına inanmıştır.

“Yahya Kemâl, din konusunda inkâra düşmemiştir. Şair din konusunda toplumumuzun geçmişinden gelen birikimiyle bir bütünlük oluşturduğunu görerek, yapıcı bir fonksiyonla ele almış ve şiirinin büyük kaynaklarından birini oluşturmuştur.

Yaşlılık ve Ölüm

Yahya Kemâl’in şiirlerine kaynaklık eden diğer unsurlar yaşlılık ve ölümdür. İnsanın yaşının ilerlemesi, hissedilen yorgunluk ve kendini gösteren yalnızlık hayatın solgun yüzünü ortaya çıkarır. İnsan, bu solgun dönemini yaşadığı bu süreçte; bu sürecin doğal sonucu olarak ölüm endişesini yaşamaya başlar.

Hayatı seven ve her yönüyle yaşamaya çalışan Yahya Kemâl, yaşı ilerledikçe duyduğu acı ve ıstırapı şiirlerinde yaşatmıştır. Bu duygu “Deniz Türküsü” adlı şiirde önemli bir yer tutmaktadır.

İnsan âlemde hayâl ettiği müddetçe yaşar

Yahya Kemâl için ölmek hayatın en kötü anı değildir. “Düşünce” şiirinde dile getirdiği gibi hayatın en feci işi yaşlanmak; yani ölmeden evvel ölmektir.

Ölmek değildir ömrümüzün en feci işi,
Müşkül budur ki ölmeden evvel ölür kişi.

Yahya Kemâl, yaşlılıktan pek hoşlanmaz. Yahya Kemâl’e göre yaşlılık “beyhude sonbahar”dır. Bunun için bir an önce bitmesi gerekir.

“Bitsin, hayırlısıyla, bu beyhûde sonbahar!”

Düşünce

“Yahya Kemâl, gittikçe yaşlanmakta olduğunu anlamanın verdiği büyük bir tedirginlik içinde görünür. Çevresindeki her şeyin, alıştığı eşyanın ve insanların değişikliğe uğraması, şairi kor-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

kutur. Bir sona doğru yaklaşmakta olduğunu hisseden şâir, gönlünce şöyle seslenir":²³

Ne yazık! Geçmek üzeredir bu gece;
Ey gönül fecre az zaman kalıyor!

Maltepe

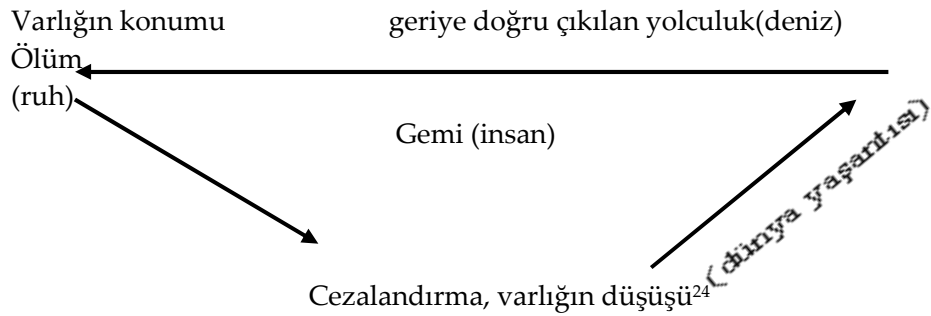
Yahya Kemâl, insanın ölmesini tabîi bir olay olarak görür. "Uyanılmaz bir uyku" olarak nitelendirilir. Ölüm ile yaşam arasında çok yakın bir ilişki olduğunu bu iki kavramın bir birine çok uzak olmadığını dile getirir.

Ahret öyle yakın seyredilen manzarada,
O kadar komşu ki dünyâya dıvar yok arada.

Yahya Kemâl, "Sessiz Gemi", "Sonbahar", "Eylül Sonu", "Yol Düşüncesi" gibi şiirlerde, ölüm düşüncesine kendini hazırladığını görmekteyiz. "Rindlerin Ölümü" adlı şiirde ise şair, ölümü güzelleştirir ve hasretle beklenen bir durum haline getirir.

Ölüm âsûde bahar ülkesidir bir rinde;
Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter.
Ve serin serviler altında kalan kabrinde
Her seher bir gül açar, her gece birbir bülbül öter.

Yahya Kemâl, şiirlerinde dile getireceği duygular için en uygun kelime ve sembolleri arayan usta bir şairdir. "Sessiz Gemi" adlı şiirinde insan hayatının en acı gerçeği olan ölümü en mükemmel ve en manalı bir şekilde işlemiştir. Bu süreçte cezalandırılan insanın macerası anlatılmaktadır.



²³ Mustafa Özbacı, *Yahya Kemâl'in Duygusu ve Düşünce Dünyası*, 2.bsk. Akçağ Yay., Ankara 1996, s. 86.

Dünyada ki ömrünü tamamlayan ruh “meçhule doğru” gitmektedir. O bilinmezlik yola çıkan geminin (insanın) limana varmasıyla öğrenilecektir. Fakat varılan noktada olanları hayatta kalanlara anlatma imkânı olmayacaktır. Şiirin başlığındaki sessiz ibaresi bu olanları anlatamayış sessizliğidir. Yahya Kemâl, bir bakıma “Sessiz Gemi” adlı şiirinde dile getirdikleri ile ölümün felsefesini yapmaktadır.

Gurbet ve Hasret Duygusu

Yahya Kemâl, Paris’te kaldığı yıllar, büyükelçilik görevleri ve diğer seyahatler şairi vatandan ve vatanın sembolü olarak gördüğü, çok sevdiği İstanbul’dan uzak kalmasına neden olmuştur. Bu uzak kalış beraberinde gurbet ve hasret duygusunu getirmiştir. Bu duygular şairin yaşamında yer aldığı gibi şiirine de kaynaklık etmiştir.

Yahya Kemâl’in vatandan ayrı olması nedeniyle duyduğu gurbet ve hasret duygusunu; geçmişimizdeki bazı olayları düşününce yine aynı duyguları yaşadığını görmekteyiz. Şairin ünlü “Açık Deniz” adlı şiirinde, yeni kaybedilen toprakların verdiği acı, eskinin şan ve şeref dolu zaferlerini, o günlere duyulan hasret duygusunun ateşini yakar ve bu ateş şairin şiirlerine şöyle yansır:

Balkan şehirlerinde geçerken çocukluğum;
Her lâhza bir alev gibi hasretti duyduğum.

“Kaybolan Şehir” adlı şiirde doğduğu Balkan topraklarının elimizden çıkması şairin duygu dünyasında büyük üzüntülere neden olur. Bu Üsküp’e olan dinmeyen hasretini üzüntüsüdür.

Vaktiyle öz vatanda bizimken, bugün niçin
Üsküp bizim değil? Bunu duydum, için için.
Kalbimde bir hayâli kalıp kaybolan şehir!
Ayrılmanın bıraktığı hicran derindedir!

²⁴ Özcan Bayrak, “Ölümün Gizemi ve Simgesel Bir Unsur Olarak Yahya Kemal ve Tanpınar’ın Şiirine Yansıması”, *Akpınar Dergisi*, S. 13, Ocak-Şubat 2008, s. 37.

Şair memleketinden uzun süre ayrı kalması nedeniyle; sürekli bir hüznün içerisinde yaşamış ve kendini vatanından uzak yaşamış olan İngiliz şâiri Byron'a benzetmiştir.

Kalbinde vardı Byron'u bedbaht eden melâl
Gezdim o yaşta dağları, hulyâm içinde lâl,
Aldım Rakofça kırlarının hür havasını,
Duydum akıncı cedlerimin ihtirâsını,

Yahya Kemâl, "Akıncı", "Mohaç Türküsü" ve "O Rüzgar" adlı şiirlerinde de, Türk akıncılarının vatan sevgilerine karşı duyduğu hayranlık ve hasret duyguları işler. Bu şiirlerde akın ve akıncılardan yoksun olmanın burukluğunu sezmek mümkündür.

Yahya Kemâl, "Hüzün ve Hâtıra" adlı şiirde, İstanbul'dan uzakta olduğu günleri anlatır. "İstanbul Ufuktaydı" adlı şiirde ise gurbetin artık çekilmez olduğunu dile getirerek; İstanbul'a dönmek ve bir daha ayrılmamak arzusu kendini gösterir.

Yıllarca uzaklarda yaşarken
İstanbul'u hicranla tahayyül, beni yordu.
Yer kalmadı beynimde hayâle.
İstanbul'a artık bu dönüş son dönüş olsun.

Yahya Kemâl, geçmişte yaşanan güzel hatıralara duyduğu özlemi şu şekilde dile getirir:

Gönlümle oturdum da hüznlendim o yerde,
Sen nerdesin, ey sevgili, yaz günleri nerde!
Dağlar ağarırken konuşurduk tepelerde,
Sen nerde, o fecrin ağaran dağları nerde!

Özleyen

Tabiat ve Sonsuzluk

Yahya Kemâl'in şiirlerinde eski Türk edebiyatına ve medeniyetine hâkim olan iki insan tipi hâkimdir: Akıncı ve rind. Bu ikisi birbirinden farklı olmakla beraber, bir noktada birleşir: "Dünyâyı aşma..... Akıncıya da, rinde de ufukları aşma ve sonsuzluk

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

duygusu hâkimdir.²⁵ Yahya Kemâl'de, tıpkı ataları gibi, ufukları aşma ve sonsuzluk duygusu ile dolu ve coşkundur.

Yahya Kemâl'in "Türk şiirinde tecrübe etmek istediği bir şiir tarzı da, kendisinin "engin şiir" dediği sonsuzluk duygusunu ifade eden şiir tazıdır. Bu şiir tarzı bizde fazla tecrübe edilmemiştir. Fuzûlî'nin bazı mısralarında, Tekke şairlerinde ve bilhassa Melâmîler'de sonsuzluk duygusu yok değildir, elbet vardır."²⁶ Fakat eski edebiyatımızda bu tarz şiir, "daima tasavvuf vadisinde kalmıştır. Hâlbuki o, "tâbiatta ve ferdin ruhunda bulunan sonsuzluğu yeni bir çığırda Türkçede tecrübe etmek istemektedir."²⁷ Bundan dolayı şiirlerinde masal unsurlarından faydalanarak tabiat ve sonsuzluk duygusunu eşsiz bir güzellikte işlemiştir.

Yahya Kemâl'e göre hayal insanın ayrılmaz bir parçasıdır. Hayal insanların yaşam sürecinde önemli bir noktadır. Çünkü ona göre, "İnsan âlemde hayal ettiği müddetçe yaşar."

"Yahya Kemâl, insandan, ruhtan hareket etmek suretiyle, tabiatta beşeri bir plana sokuyor. Onun birçok şiirleri adeta bir duygunun hikâyesidir. Tabiat asla tek başına bir değer ve mana ifade etmez. Tabiat temaşa eden ve duyan insandır. Doğru yol, tabiattan insana değil, insandan tabiata gitmektir. İnsan tabiatı, kendi duygusu ve hayali ile kavlıyor. Bu kavrayışla tabiat canlanıyor ve beşeri bir değer kazanıyor."²⁸

Yahya Kemâl'in şiirlerinde en çok göze çarpan noktalardan biri de, şairin sık sık denizden bahsetmesi, deniz hayalini mısralarında canlandırmasıdır. "Açık Deniz", "Deniz Türküsü", "Sessiz Gemi" gibi bazı şiirlerinde deniz ve denizle alâkalı pek çok mısraya rastlanır. Yahya Kemâl denizi "bin başlı ejder"e benzetir. Masal unsuru olan ejder; ortama zarar ve korku vermesiyle tanınır. Şair dalgalarıyla ürküntü veren denizi, ejderhaya benzetmesiyle

²⁵ Mehmet Kaplan, "Yahya Kemâl'in Hayata Bakış Tarzı", *Ölümünün 25. Yılında Yahya Kemâl Beyatlı*, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yay., nr.53, Ankara 1983, s. 56.

²⁶ Mustafa Özbacı, *Yahya Kemâl'in Duygusu ve Düşünce Dünyası*, 2.bsk. Akçağ Yay., Ankara 1996, s. 53.

²⁷ Yahya Kemâl, *Edebiyata Dair*, Yahya Kemal Enstitüsü Yay. 1.bsk. İstanbul 1971, s. 63.

²⁸ Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri I*, İstanbul 1994, 12.baskı, s. 223.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

gerçekleri masal unsurlarıyla birleştirip büyülü bir ortam oluşturarak şiirine kaynak oluşturur.

KAYNAKLAR

- AYVAZOĞLU Beşir, Yahya Kemâl Eve Dönen Adam, Ötüken Yay., İstanbul 1996
- BANARLI Nihad Sâmî, Türkçenin Sırları, Kubbealtı Yay., 17.bsk., İstanbul 2001
- BAYRAK Özcan, "Ölümün Gizemi ve Simgesel Bir Unsur Olarak Yahya Kemal ve Tanpınar'ın Şiirine Yansıması", Akpınar Dergisi, S. 13, Ocak-Şubat 2008, s. 33-40.
- BOLAY Süleyman Hayri, "Yahya Kemâl ve Din", Ölümünün 25. Yılında Yahya Kemâl Beyatlı", TKAE Yay., no:53, Aralık 1983, s. 195-218.
- DOĞAN Abide, "Yahya Kemal Özel Sayısı", Milli Eğitim Bilim ve Sanat Dergisi, Ankara 1985, S:65, s. 19-29
- EMİL Birol, "Vatanın ve İstanbul'un Sesi: Yahya Kemâl Beyatlı", Türk Edebiyatı, Sayı:254, Aralık 1994, s. 13-16.
- ERCILASUN Bilge, "Yahya Kemâl'in Şiirinde Yer ve Şahıs Adları", Ölümünün 25. Yılında Yahya Kemâl Beyatlı", TKAE Yay., no:53, Aralık 1983, s. 123-142.
- HALICI Feyzi, "Yahya Kemâl'de Şiir Saygısı", Türk Edebiyatı, Sayı:134, Aralık 1984, s. 29.
- KAPLAN Mehmet, Şiir Tahlilleri 1, Dergah Yay., 12. bsk., İstanbul 1994.
- KAPLAN Mehmet, "Yahya Kemâl'in Hayata Bakış Tarzı", Ölümünün 25. Yılında Yahya Kemâl Beyatlı, TKAE Yay., no:53, Ankara 1983, s. 56-62.
- KAVAZ İbrahim, "Yahya Kemâl Beyatlı'nın Şiiri ve Süleymaniye'de Bayram Sabahı Üzerine Bir Tahlil Denemesi", Fı-

- rat Üniv., Sosyal Bilimler Dergisi, c.8, Sayı:2, Elazığ 1996, s. 385-401.
- KEMAL Yahya, "Edebiyata Dair", Yahya Kemal Enstitüsü Yay., 1.bsk. İst.1971.
- MİYASOĞLU Mustafa, "Yahya Kemâl'in Sesi ve Aksiyonu", Türk Edebiyatı Sayı:301, Kasım 1998, s. 28-31.
- ÖZBALCI Mustafa, "Yahya Kemâl'in II. Meşrutiyetten Sonra Gelişen Edebiyatımızdaki Yeri", Milli Kültür Mecmuası, Sayı:51, Aralık 1985.
- ÖZBALCI Mustafa, Yahya Kemâl'in Duygusu ve Düşünce Dünyası, 2.bsk. Akçağ Yay., Ankara 1996.
- ŞENLER Yaşar, Kültür ve Edebiyata Dair Görüşleriyle Yahya Kemâl, Ötüken Yay., İstanbul 1997.
- TANPINAR Ahmet Hamdi, Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergah Yay., 4. bsk., İstanbul 1995.
- UYGUNER Muzaffer, "Ölümünün I. Yıldönümünde Yahya Kemâl'in Sanatı Üzerine Notlar", Türk Dili Dergisi, Sayı:98, Kasım 1959 s. 86-91.

KARİKATÜRİSTLERİN ‘GARİP’ TEPKİSİ

Said COŞAR *

ÖZET

Bu yazıda; Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı içerisinde önemli bir yere sahip ‘Garip’ şiir hareketine dönemin mizah dergilerinde karikatüristlerin gösterdiği tepkilere yer verilerek bu tepkilerin nedenleri ve etkileri üzerinde durulmaktadır.

Bu vesile ile Yeni Türk Edebiyatı’nın kaynakları arasında karikatürün değerlendirilmesi tartışmalarına bir katkı sağlamak da amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Garip, Orhan Veli, Karikatür, Mizah.

‘THE STRANGE’ REACTION OF THE CARICATURISTS

ABSTRACT

In this article we try to explain what kind of reactions the caricaturists show to “The Stranger (Garip) movement” which has an important place in Modern Turkish Literature in their humour magazines at that time. This article also try to analyse the reasons of these reactions. By doing this, we aim to discuss whether caricatures are used as a source for history of Turkish literature or not.

Key Words: Garip (The Stranger movement), Orhan Veli, Caricature, Humour.

* Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni / Karikatürist, cosarsaid@yahoo.com, saidcosar@gmail.com

Giriş

Orhan Veli'nin, "nüktesi kendinde olan bir çizgi sanatı"¹ diye tarif ettiği karikatürün İtalyanca "caricare" sözcüğünden geldiği iddia edilmektedir. Karikatür, "Kişi ya da olayların gülünç, çelişkili yanlarını yakalayıp bazen yazıyla da desteklenen abartılmış çizgilerle mizaha dönüştürme sanatı"dır.²

İlk örnekleri Rönesans döneminde verilen karikatür; gazetenin toplum hayatına girmesinden sonra yaygınlaşır.³ Türk basınında karikatür Tanzimat döneminde, 1867'den sonra görülmeye başlar. İlk mizah dergisi *Diyojen* ise; 24 Kasım 1870'te yayımlanır.

Mizah dergilerinin Türkiye'deki bu ilk döneminde yayımlanan karikatürler; geleneksel kültürden beslenen, edebiyatla iç içe bir özellik taşımaktadır.

Karikatürle edebiyatın yolu mizah dergilerinde kesişir. Dönemin mizah dergilerinin künyelerinde belirtildiği gibi bu dergiler mizah dergisi olmaları yanında bir edebî dergi hüviyeti de göstermektedir (Örneğin; '*Karikatür*' dergisinin logosunun hemen altında '*Perşembe Günleri Çıkar Siyasi ve Edebî Haftalık Mizah Mecmuası*' ibaresi bulunmaktadır).⁴ Zaten mizah dergiciliği tarihimize bakıldığında denilebilir ki; Türk mizah dergiciliği 1970'li yıllara (Oğuz Aral'ın *Gırgır* dergisini çıkardığı günler) kadar edebiyatla içli dışlı ve yan yanadır.

Mizah dergilerini yayımlayan ya da mizah dergilerinde genel yayın yönetmenliği yapan kişilere bakıldığında çoğunun edebiyatçı olduğu görülmektedir. Örneğin; en uzun soluklu mizah dergilerimizden *Akbaba*; Yusuf Ziya Ortaç tarafından çıkarılmış, muhalif mizahın önemli temsilcisi *Marko Paşa* ise üç edebiyatçı; Aziz Nesin, Sabahattin Ali ve Rıfat Ilgaz tarafından yayımlanmıştır. Bu durum edebiyat dünyasında meydana gelen tartışmalara mizahçıların bigâne kalmayışlarının nedenlerindendir.

İlk mizah dergisi *Diyojen*'in yayımlandığı 1870'ten 1950'li yıllara kadar mizah dergilerinin kadrolarına bakıldığında yazar

¹ İsmail Kar, *Karikatür Sanatı*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1999, s. 183.

² "Karikatür", *Ana Britanica*, C: 12, Meydan Yay., İstanbul 1992, s. 628.

³ "Karikatür", *Meydan Larousse*, C: 7, Meydan Yay., İstanbul 1988, s. 11.

⁴ *Karikatür*, No. 205, Cilt, 8, Yıl.4, 30 İkinciyeşrin 1939, s.3.

ağırlıklı oldukları görülecektir. *Diyojen*'de; Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Ebuzziya Tevfik yazmaktadır.⁵ Kurtuluş savaşı yıllarında yayımlanan *Aydede* mizah dergisini çıkaran ise hikâyeci Refik Halit Karay'dır. Bu derginin yazar kadrosunda da dönemin ünlü edebiyatçıları yer almaktadır: "Refik Halit Karay, Yusuf Ziya Ortaç, Reşat Nuri Güntekin, Ercüment Ekrem Talu, Orhan Seyfi Orhon, Halil Nihat Boztepe, Rıza Tevfik Bölükbaşı..."⁶ Cumhuriyet döneminde de aynı tutum sürdürülmüştür; *Akbaba*, *Karikatür*, *Mizah*, *Amcabey*, *Marko Paşa*, *Tef...* gibi dergilerin yazar sayıları çizerlerden daha fazladır. Bu anlayış 1972'de yayımlanmaya başlanan *Gırgır* dergisi ile birlikte değişir. Mizah popülerleşir ve mizah dergilerinde karikatür ön plana geçerek yazı ikinci plana itilir.⁷

Bunun yanı sıra 'Cumhuriyet dönemi'nin önemli karikatüristlerinden bir kısmının edebiyatçı olduğunu da hatırlatmakta fayda var. Bunlardan birisi de Orhan Veli'nin yakın arkadaşı olan Zahir Sıtkı Güvemli'dir.

Yine dönemin çizerlerinin şair ve yazarlarla sık sık bir araya geldikleri ve fikir alışverişinde bulundukları da bilinmektedir.

Bütün bunlar karikatüristlerin edebî konuları kendilerine malzeme seçmelerinin nedenleri arasında düşünülebilir.

Karikatüristlerin edebiyatı ve edebiyatçıları konu edinmeleri doğal olarak bizi karikatürün edebiyat araştırmalarında kullanılabileceği sonucuna da götürmektedir. Oysa edebiyat araştırmalarında karikatürden yararlanılması yenidir.

Garip Şiir Hareketine Genel Bakış

I. Yeni hareketi diye de adlandırılan 'Garip' şiir hareketinin temsilcileri Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rıfat'tır. 'Garip' bu üçlünün 1936 yılının son aylarında; ölçsüz, uyaksız, şairanelikten uzak şiirlerinin *Varlık* dergisinde arka arkaya yayınlanmasıyla

⁵ Cihan Demirci, "Mizah Dergilerinde Yazının Serüveni", *İmge Öyküler*, S. 5, Ekim-Kasım 2005, s. 77.

⁶ age, s. 78.

⁷ Önder Şenyapılı, *Neyi, Neden, Nasıl Anlatıyor Karikatür Kim, Niye Çiziyor?*, Ankara 2003, s. 145.

başlar. Üç şair edebiyat dünyasında garipsenen ve yerilen bu şiirlerini 1941 yılında 'Garip' adlı ortak kitapta toplarlar.

'Garip' yayımlandığında Türk edebiyatında iki farklı şiir örneği dikkat çekmektedir. Bunlar; Yahya Kemal'in temsil ettiği öz şiir ile Faruk Nafiz, Yusuf Ziya, Enis Behiç, Halit Fahri ve Orhan Seyfi'nin temsil ettikleri hece şiiridir. Bu iki akımın yanında serbest nazımla toplumsal konuları işleyen Nazım Hikmet bir başka şiir ekolü oluşturmaya çalışmaktadır.

'Garip' dönemin şiir anlayışlarına açık bir tepkidir. Garipçiler şiirde her türlü kurala ve belirli kalıplara karşı çıkmış, şiirde ölçü, kafiye ve dördlüğün gereksiz olduğunu savunmuş, şiirde şairaneliği, mecazlı söyleyişi ve söz sanatlarının kullanılmasını kabul etmemişlerdir. Süslü, sanatlı dile karşı çıkıp şiir dilini sadeleştirmişlerdir. Şiirin konusunu genişletmişler ve şiirde o güne kadar işlenmemiş konuları ele almışlardır. Bu konular; günlük hayattan sıradan insanların problemleri, yaşama sevinci ve hayattaki bazı garipliklerdir. Sanatlı söyleyişe karşı olan Garipçiler şiirlerinde halk deyişlerinden yararlanmışlar, toplumsal yergiye yer vermişlerdir.⁸

Genel özellikleri bu şekilde özetlenen Garip şiir hareketi 1950'li yıllara kadar sürmüştür. Bu tarihte Orhan Veli ölmüş; Melih Cevdet ve Oktay Rıfat, arkadaşlarının ölümünden sonra bir süre daha hareketin toplumcu yanı ağır basan son örneklerini vererek 1952'den sonra hareketten kopmuşlardır. Oktay Rıfat Horozcu (1914- 1988) bir süre II. Yeni Şiirine katılmış, bu arada sosyalizme ve toplumcu sanat ilkesine bağlı olarak halk edebiyatı ve folklor unsurlarından yararlanan taşlamalar ve toplumcu şiirler yazmıştır. Garip'in üçüncü önemli ismi olan Melih Cevdet Anday (d. 1915) da sonradan bu şiirden uzaklaşarak toplumcu ve felsefî bir şiire doğru kaymıştır.⁹

⁸ Orhan Veli Kanık, **Bütün Şiirleri**, Adam Yay., İstanbul 1993, s. 28.

⁹ Hakan Sazyek, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, Akçağ Yay., Ankara 2006, s. 87.

Garip Şiir Hareketine Yönelik Eleştiriler

Kuşkusuz Türk şiir tarihi incelendiğinde "Garip Hareketi" kadar tepki ile karşılanan bir başka harekete daha tesadüf edilmez. Hareketin üç şairi de (Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rıfat) ilk şiirlerini *Varlık*'ta yayınladıkları günden itibaren sık sık eleştiriye maruz kalmışlardır.

Garip'e yönelik ilk eleştiriler Garipçilerin şiirlerinin *Varlık*'ta yayımlanmasından hemen sonradır. Bu ilk dönemde Garipçilere gösterilen tepkiler genellikle "alaya alma" ve "yok sayma" şeklindedir.

1941'de ortak kitap Garip'in yayımlanmasından sonra tepkilerde bir azalma görülür. Bunun nedeni 'ortak kitap'taki şiirlerin büyük bir kısmının daha önce değişik dergilerde yayımlanmasının ardından eleştirilmiş olmasıdır.

Orhan Veli'nin "Vazgeçemediğim" ve Oktay Rıfat'ın "Güzelleme" adlı kitaplarının yayımlanmasından sonra eleştiriler yeniden sıklaşır.

Garipçiler hareketin ilk günlerinde karşılaştıkları tepkiden sonra en şiddetli tepki ile 1949-1950 yılları arasındaki bir yıllık dönemde (yani hareketin yayın organı olan *Yaprak* dergisini yayımladıkları dönemde) karşılaşırlar.

1940 kuşağı şair ve yazarları da Garip'e tepkilidir. "Toplumcu Gerçekçi" diye de adlandırılan bu kuşak Garip şiirine cephe almışlardır. Yahya Kemal ve Nazım Hikmet gibi dönemin önemli iki ismi de Garip'e muhaliftir.¹⁰ Garipçileri, Nazım Hikmet toplumcu şiirin önünü kesmeleri, Yahya Kemal ise geleneği dışlamaları nedeniyle yermiştir.

Bu tartışma ortamında Garip hareketine destek olan ise Nurullah Ataç'tır. Ataç; değişik vesilelerle Garip'e yüklenen ve Garipçileri eleştiren edebiyatçılara karşı Garip'i savunmuştur.

Dönemin dergileri incelendiğinde Garip şiir hareketine yönelik edebi tenkitlerin çoğunun *Akbaba* mizah dergisi çevresinde oluşan edebî muhit ve özellikle de dönemin Babiâli'sinin etkili iki

¹⁰ Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Akçağ Yay., Ankara 2006, s. 424.

kalemi Yusuf Ziya Ortaç ve Orhan Seyfi Orhon tarafından ortaya konulduğu görülmektedir.¹¹

Bu yüzden Garip'e yönelik tepkiler incelenirken edebiyat dergilerinin yanı sıra mizah dergilerindeki yazılara hatta karikatürlere bakmak faydalı olacaktır.

Karikatüristlerin Garip Şiir Hareketine Tepkisi

"Garip" in yayımlanması öncesinde; Garipçilerin bazı şiirlerinin *Varlık*'ta çıkmasının hemen ardından edebiyat dünyasında yaşanan tartışmalara karikatüristler de katılmıştır.

Karikatüristlerin Garip şiir hareketine ilgi duymaları ve bu hareketi karikatür malzemesi olarak değerlendirmelerinin altında yatan yukarıda belirttiğimiz genel sebeplerin dışında; Garip şiir hareketinin başlamasıyla birlikte bir müddet şiirin günlük tartışmalar arasına girmesini de burada bir özel neden olarak saymakta fayda var.

"Garip hareketinin en önemli yanı, şiiri adeta günlük tartışmalar arasına getirmesidir. Bir süre toplumda, şiir herkesin konuştuğu ortak bir konu olur."¹²

Karikatüristlerin 'Garip'e yönelik tepkileri genel olarak üç başlıkta değerlendirilebilir. İncelenen karikatürlerin bazılarında doğrudan Garipçiler ve şiirleri karikatüre konu edilirken bazılarında ise Garipçiler "Yeni Şair, Genç Şair, Bobsitil..." olarak karikatürde gözükmektedirler. Bunun yanı sıra incelenen karikatürlerden bazılarında Garip şiirini ilk ortaya çıktığı günden sonuna kadar destekleyen Nurullah Ataç eleştirilmiştir.

a) Yeni Şiiri ve Yeni Şairi Hedef Alan Karikatürler

1936 yılının son iki ayında *Varlık* dergisinin, üç şairin ürünlerini arka arkaya yayımlamasıyla Garip'e yönelik tartışmalar

¹¹ Necati Tonga; "Orhan Veli İmzasıyla Yayımlanmış Bir Şiir Üzerine", *Türk Edebiyatı*, S.400, Şubat 2007, s.88.

¹² İnci Engün; "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri", *Türk Dili Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı IV* (Çağdaş Türk Şiiri), Ankara Ocak- Şubat, S.481-482, s.601.

da başlar. *Varlık*'ta önce Melih Cevdet'in "Ukde" şiiri yayımlanır. Bunu, Orhan Veli'nin "Dört Şiir" üst başlıklı şiirleri takip eder. *Varlık* dergisinin sahibi Yaşar Nabi Nayır, bu şiirlerin üzerine bir açıklama koyarak üç şairin ortak hareket ettiğini belirtir. Yaşar Nabi'nin "edebiyatımıza yeni bir hava getiren üç şair" nitelemesi mizah dünyasında alayla karşılaşılır. Bu yüzden o günlerde "Ne getirdiler? Hava!" gibi nükteler savrulur.¹³

Garipçilerin henüz ortak kitap 'Garip'i yayımlamadıkları bu evrede karikatüristler onları; "Genç Şair, Yeni Şair" gibi ifadelerle anmakta ve Garipçilerin yazdıklarını 'mide bulandırıcı, kötü, gülünç, tutarsız...' bulduklarını ifade etmektedirler.



Karikatür 1: Sezai Sayıcı, *Karikatür*, 5 İkincikanun 1939¹⁴

Karikatür dergisinde Sezai Sayıcı imzası ile yayınlanan yukarıdaki karikatürde "Genç Şair"lerin şiirlerinin mide bulandırıcı olduğu vurgulanırken Ramiz Gökçe imzalı aşağıdaki karikatürde ise Garip şiirinin gülünç karşılandığı ifade ediliyor.

¹³ Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Akçağ Yay., Ankara 2006, s. 62-63.

¹⁴ Bu çalışmada kullanılan karikatürlerden; 6, 9, 12, 13, 14, 17, 18, 19 21, 24, 29 31, 32 ve 33 numaralı karikatürler ilk olarak Hakan Sazyek'in "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi" adlı çalışmasında yer almıştır.



Karikatür 2: Ramiz Gökçe, *Karikatür*, S.40, 1936.

1936 yılında, dönemin “siyasi ve edebi mizah gazetesi” *Karikatür*’ün kırkıncı sayısında (Genç şairlerin şiirlerinin *Varlık*’ta neşredilmesinin hemen ardından) yayımlanan bu karikatürde; bir koltuğa kurulan Kalantör Beyefendi (Ramiz’in karikatür tiplerinden biri) oldukça neşelidir. Sırasıyla Nasrettin Hoca, Karagöz ve İstanbul Belediye Başkanının sorularına “hayır” yanıtını verir. Geriye “Yeni Şair” kalmıştır bir tek. Kendinden emin bir şekilde ko-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

nuşur O da: "Anlaşıldı, benim şiirlerimi okumuşsun..." Kalantor Beyefendi yanıtlar: "Evet!..."

Garipçiler bazı şiirlerinde 'espri'den yararlanarak mizahî anlatım yoluna başvurmuşlardır. Bu da doğal olarak şiirlerini 'gülünç' kılmaktadır ama karikatürde anlatılmak istenen, alelade-likten kaynaklanan bir gülünçlüktür. Gültekin Emre Varlık dergisinin Ocak 2007 tarihli 'Edebiyat ve Karikatür' özel sayısında Orhan Veli'nin şiirlerindeki espri unsurunu anlatırken: "Bir şair, Orhan Veli geliyor aklıma. Şaşırtıcı ve çarpıcı şiirleriyle bir karikatüre imza atıyor sanki. Karikatür başlıklı bir şiiri yok. Günlük yaşamın her hâli, dünyayı ince esprilerle kavrama yorumlama... çizgi çizgi." diyor.¹⁵

Karikatüristler 'Yeni Şiir' diye vasıflandırdıkları Garip şiirinin akıllı insan işi olmadığını, bir 'deli saçması' olduğunu da ileri sürmüşlerdir. Ramiz'in Karikatür dergisinde yayımlanan aşağıdaki çiziminde bu durum açıkça görülmektedir.



Karikatür 3: Ramiz Gökçe, *Karikatür*, 15 Şubat 1945.

¹⁵ Gültekin Emre; "Şiirdeki Karikatür/ Karikatürdeki Şiir", *Varlık (Edebiyat ve Karikatür Özel Sayısı)*, Ocak 2007, S.1192, s.18.

Benzer bir karikatür, *Karikatür* dergisinin 6 Eylül 1945 tarihli sayısında da yer alır. Sezai Sayıcı imzalı karikatürde 'Yeni Şiir' bu defa 'tatsız tuzsuz' olmakla suçlanır.



- Bizimki hayat değil, sanki şiir.
- Evet, yeni şiirler gibi, tatsız, tuzsuz!..

Karikatür 4: Sezai Sayıcı, *Karikatür*, 6 Eylül 1945.

Necmi Rıza'nın 1939 yılında *Akbaba*'da çizdiği aşağıdaki karikatürde yeni şiirin ancak cahiller tarafından beğenilebileceği, okuma yazma bilen insanların bu tarz şiirleri yırtıp atacağı ima

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

edilmektedir. Oysa durum tam tersi olmuş, yeni şiir toplum tarafından kabul görmüş ve geniş bir kitleye yayılmıştır.



Karikatür 5: Necmi Rıza Ayça, *Akbaba*, 28 Birincikanun 1939.

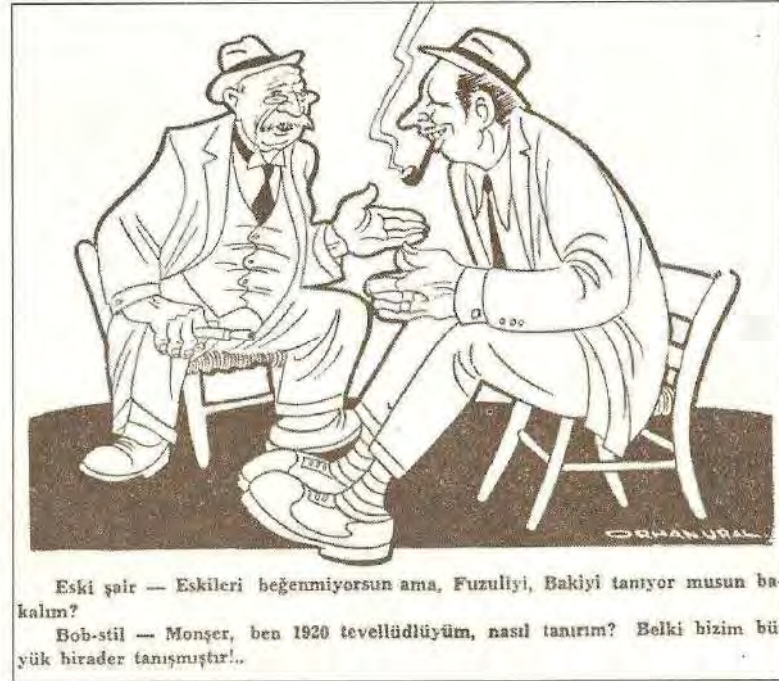
“...Özellikle çağdaş şiirle yeni tanışanların el attıkları kitapların başında Orhan Veli’nin kitabının gelmesi, onun hâlâ şiirlerinin çok okunması bunu gösteriyor. Belki günümüzde kendini şair olarak kabul ettirmişler arasında Garip şiirinin etkisinden söz edilemez. Ancak şiir dünyasında en çok okunan şiirler dikkate alındığında hâlâ sevilen bir şiir olduğu rahatça görülür. Bu da Garip şiirinin amacına ulaştığını gösteren önemli bir gerçekliktir.”¹⁶

Ortak kitap ‘Garip’in 1941 yılının Mayıs ayında yayınlanmasının hemen ardından çizilen Orhan Ural imzalı karikatürde Garipçiler; ‘Yeni Şair, Genç Şair’ nitelemesinin dışında ‘Bobsitil’ olmakla itham edilir. Aslında bu yakıştırma Akbaba’nın yayımcı-

¹⁶ Hidayet Karakuş, “*Garip Akımı/ Toplumcu Gerçekçiliği Sürdürenler*”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Edebiyatçılar Derneği, Ankara 1998, s.224

ları arasında bulunan Orhan Seyfi'ye aittir.¹⁷ Garip şiirinin destekçilerinden Nurullah Ataç yeni şairlere bu yakıştırmayı yapanları; *"Hoşlarına gitmeyen yahut anlamadıkları bir yenilik oldu mu, hemen 'bobsitil' diyorlar..."*¹⁸ diye eleştiriyor.

Nurullah Ataç'ın desteğini alan Garipçiler, A. Hamdi Tanpınar, Behçet Necatigil ve Attila İlhan tarafından eleştirilecektir. Garipçileri, sonraki yıllarda, *'bobsitil'* diye niteleyenlerden birisi de Attila İlhan'dır.¹⁹



Karikatür 6: Orhan Ural, *Akbaba*, 5 Haziran 1941

¹⁷ Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Akçağ Yay., Ankara 2006, s.363.

¹⁸ Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Akçağ Yay., Ankara 2006, s.552.

¹⁹ Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923–1950*, Kültür Bakanlığı Yay. Ankara 1993, s. 106.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Garip şiir anlayışının temsilcileri kendilerinden önce Türk edebiyatında ne varsa hepsini reddederek ortaya çıkmışlardır.²⁰ Yukarıdaki karikatürde Garipçilerin eski şairleri beğenmeyişlerinin altında onları tanımayışlarının yattığı da söylenmektedir.

Ortak kitap 'Garip'in önsözünde şiir görüşlerini açıklayan Garipçiler; eski şairlerin önemsedikleri ve şiirin olmazsa olmazlarından saydıkları vezin, kafiye ve mana gibi unsurlara karşı savaş açmışlardır.²¹ Dönemin usta karikatüristlerinden Ratip Tahir; Garipçilerin bu tutumunu günlük siyasî bir konuyla da harmanlayarak okuyucularına sunuyor ve 'Gerçek şiirin karaborsaya düştüğü'nü söylüyor. 1944 yılında yayınlanan aşağıdaki karikatürde Garip'le birlikte bu şiir anlayışının yaygınlaştığı ve yeni yetme şairlerin Garipçilere öykünmeye başladıkları sonucu da çıkmaktadır. Çünkü vezni tam, kafiyesi düzgün, manası yerinde şiire rastlanmamaktadır.



Karikatür 7: Ratip Tahir Burak, *Akbaba*, 23 Mart 1944

²⁰ Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Akçağ Yay., Ankara 2006, s. 67.

²¹ İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergah Yay., İstanbul 2002, s. 83.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Benzer bir karikatür *Akbaba*'nın 17 Mayıs 1945 tarihli sayısında da çıkar. Bu karikatürde Garipçilerin vezin, kafiye, imla gibi unsurları hiçe saymaları eleştirilir ve eski şiirin unsurlarını reddetmenin (ya da bilmemenin) büyüklük alameti sayıldığı vurgulanır.



Karikatür 8: Şevki Çankaya, *Akbaba*, 17 Mayıs 1945

Yine Garipçilerin vezin, kafiye gibi şiir unsurlarına savaş açmalarını Zahir Güvemli 23 Mayıs 1945 tarihli karikatüründe eleştirir. Karikatüründe Güvemli; Orhan Veli'yi M.Ö. 280'li yıllarda Kuzey Yunanistan'da hüküm süren 'Kral Pyrrhus'e benzetmektedir. Büyük İskender'in kuzeni olan 'Pyrrhus', giriştiği savaşlarda topraklarını sürekli genişletir, M.Ö. 279 yılında yaptığı son savaşta (Askalun Savaşı) da Roma'ya karşı büyük bir zafer

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

elde eder. Ancak bu zaferi elde ederken o kadar çok kayıp verir ki; sonunda tahtı bırakmak zorunda kalır. İşte bu nedenle nihai zararı görünürdeki kazancından büyük olan zaferlere "pirus zaferi" denir.

Güvemli'nin bu karikatürü bir taraftan Garip Hareketinin bir şiir hareketi olarak artık kabul edildiğini gösterirken diğer yandan Garipçilerin, şiirin asli unsurlarından sayılan; vezin, ka-fiye, mana gibi özellikleri reddetmeleri sebebiyle Türk şiirine büyük zararları dokunduğunu vurguluyor.

Yerde kafası koparılmış halde yatan ise, "öz şiir" anlayışını temsil eden Yahya Kemal Beyatlı'dır. Bilindiği gibi Yahya Kemal; Divan şiirini modernize ederek biçim yönünden mükemmelliği esas alan bir şiir anlayışını benimsemiştir; Orhan Veli ise eski şiiri büsbütün inkâr etmektedir.

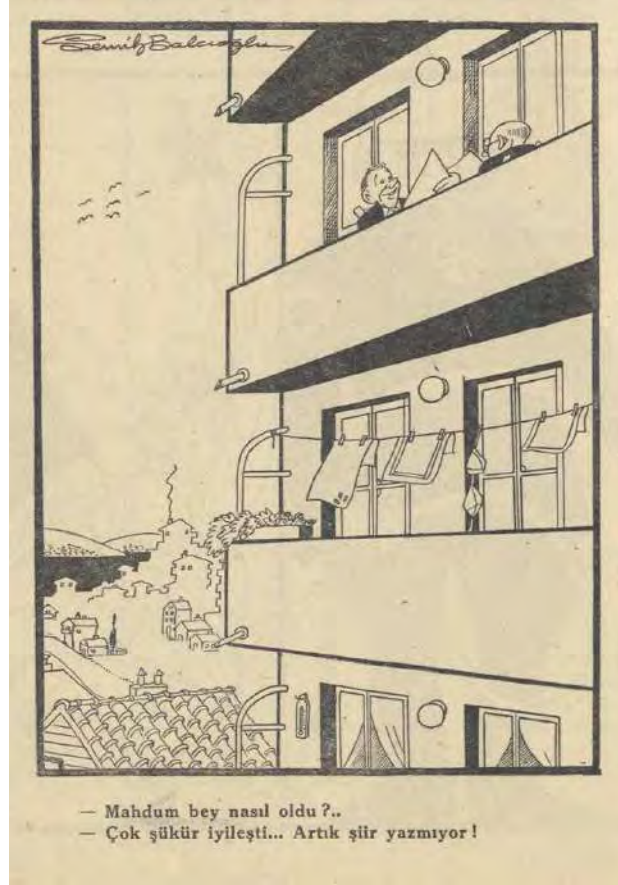


Karikatür 9: Zahir Sıtkı Güvemli, *Yaratış*, S.8, 23 Mayıs 1945.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Semih Balcıoğlu'nun *Akbaba*'da yayımlanan aşağıdaki karikatüründe ise 1945'li yıllarda 'Garip' tarzı şiir yazmanın hastalık hâline geldiği, bu tarzın pek çok kişi tarafından benimsenerek yaygınlaştığı sonucuna ulaşıyor.



Karikatür 10: Semih Balcıoğlu, *Akbaba*, 2 Ağustos 1945.

Turhan Selçuk'un *Akbaba*'da yayımlanan karikatüründe 'Yeni Şiir'in temsilcileri okuma-yazmaya heves etmemekle suçlanıyor. Vezin, kafiye, imla gibi kuralları bilmemeleri, okumaya hevesli olmamalarının bir sonucu olarak gösteriliyor.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*



Karikatür 11: Turhan Selçuk, *Akbaba*, 31 Mayıs 1945.

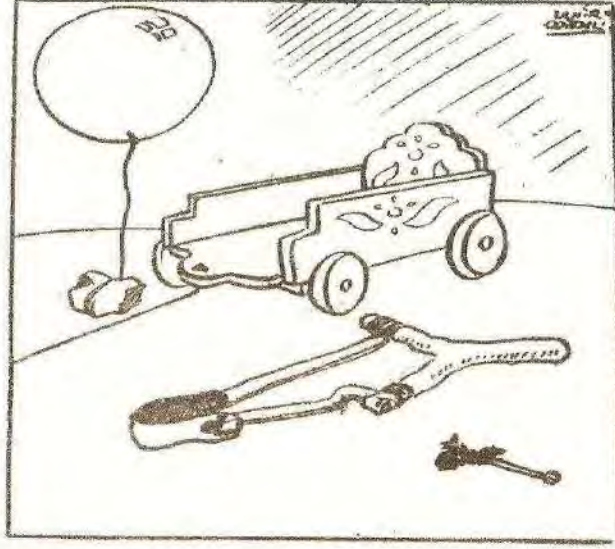
Yeni şiirin temaları da karikatürcüler tarafından eleştirilmiştir. Günlük hayatı ve sıradan insanı şiirlerine konu edinen Garipçilere karikatüristler tepki göstermiştir.

Zahir Sıtkı Güvemli tarafından çizilen 'Portreler' başlıklı aşağıdaki karikatürde; Orhan Veli, şiirde işlediği temalarla betimlenmiştir: bir cenaze arabası, balon, sapan ve horoz şekeri.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Portreler:



Orhan Veli

Karikatür 12: Zahir Sıtkı Güvemli, *Gençlik*, 10 İkinciteşrin 1939.

Değişik dönemlerde çizilen bu karikatürlerde doğrudan Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rıfat üçlüsünün meydana getirmeye çalıştıkları Garip şiir hareketi hedef alınmış, bu hareketin şiir anlayışı yer yer alaya varan bir şekilde eleştirilmiştir. Bu anlamda karikatüristlerin yerleşik şiir anlayışını yani şairanelikle örülü öz şiiri ve hece şiirini benimsedikleri sonucuna ulaşmak mümkündür. Dönemin en önemli mizah dergisi *Akbaba*'nın iki şair yöneticisi Orhan Seyfi ile Yusuf Ziya'nın karikatüristlerin Garip hareketine yaklaşımlarında etkileri olduğu söylenebilir.

Hareketin sonlarına doğru Garipçilerin şiir anlayışlarında meydana gelen değişiklik de karikatüristlerin gözünden kaçmamıştır. Aşağıdaki çizeri belli olmayan karikatürde Orhan Veli; genç bir kız ile konuşmaktadır. Kız, o gün derste öğretmenin kendisine şiirin tarifini sorduğunu ve kendisinin "şiir dizginsiz ata benzer" dediğini, bunun üzerine öğretmenin de sıfır verdiğini belirtiyor. Ardından genç kız, öğretmenin yaptığı şiir tarifini söylüyor. Orhan Veli: "Doğru söylemiş!" diye karşılık veriyor.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*



Karikatür 13: *Kaynak*, 1 Ağustos 1952.

Karikatürde Orhan Veli'nin şiir anlayışının zaman içeri-
sinde değiştiği vurgulanmaktadır. Aynı derginin 1 Temmuz 1950
tarihli sayısında da Garip şiirinin öz şiir karşısında tutunamadığı
anlatılmaktadır. "Vuslat şairi"ne ithaf edilen karikatürde Yahya
Kemal: "Alo!.. Orhan Veli'yi istiyorum! Gelince söylersiniz: Bir şişe
votka, bir de yirmi dört ayar alyans alsın: "Fecr-i Ati Konağı"na
gelsin!"

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*



Karikatür 14: Kaynak; 1 Temmuz 1950.

Garipçilerin hedef aldıkları iki şairden birisi olan Yahya Kemal; Garip şiir hareketini kabullenmemiştir. Hatta Garip şiirini kabullendiği düşüncesine yol açabileceği gerekçesi ile bir müddet Orhan Veli'nin cenazesine gidip gitmeme konusunda kararsız kaldığı da söylenmektedir.²²

²² <http://www.orhanveli.net/kaniksadigimbiri/sairlerinduellosu.html>

b) Garipçilerin Yazdıkları Şiirlerden Yola Çıkılarak Çizilen Karikatürler

Garipçilerin yazdıkları şiirlerden yola çıkılarak çizilen karikatürler incelendiğinde; bu karikatürlerden özellikle Garip şiir hareketinin devam ettiği yıllarda çizilenlerin 'Garip'i yeren; sonraki yıllarda çizilenlerin ise 'Garip'i benimseyen karikatürler olduğu görülmektedir. Bu nedenle Garipçilerin yazdıkları şiirlerden yola çıkılarak çizilen karikatürleri; olumsuz ve olumlu şeklinde bir ayırıma tabi tutarak değerlendirmek uygun olacaktır.

1) Olumsuz Eleştiriler:

Garipçilerin yazdıkları şiirlerden yola çıkılarak çizilen ve olumsuz eleştiriye örnek olabilecek karikatürler özellikle "*Kitabe-i Seng-i Mezar*" şiiri etrafında meydana gelen tartışma ortamında çizilmiştir. Şiirin *İnsan* dergisinde (1 Birinciteşrin 1938) yayımlanmasını müteakiben başlayan tartışma aralıkları günümüze değin sürmüştür. "*Bu şiirler arasında... en çok tepki çeken 'Kitabe-i Seng-i Mezar' olmuştur. Şiir, birkaç yıl süresince türlü nedenlerle edebiyat gündeminin başlıca tartışma konusu olur...*"²³

"*Kitabe-i Seng-i Mezar*" yayınlandığı vakit, herkes işi alaya alır. "*Yazık oldu Süleyman Efendi'ye mısramı ihtiva eden 'Kitabe-i Seng-i Mezar' şiiri, berber dükkânları sohbetlerine varıncaya kadar dedi-kodu konusu olmuştur. Bu rezaletti, hiç böyle şiir olur muydu?*"²⁴

Bu şiir sebebiyle Orhan Veli türlü hücumlara uğrar. Gazetelerde ve dergilerde aleyhinde yazılar yazılır, karikatürler çizilir. Şiir kısa sürede meşhur olur. Orhan Veli daha çok "*Yazık oldu Süleyman Efendi'ye*" mısrai ile anılır. Karikatüristler Orhan Veli'yi "*Meşhur nasır şairi*" diye adlandırırlar. Hatta bir ilaç firması, satışa çıkaracağı nasır ilaçlarının ambalajına bu şiiri koymak için Orhan Veli'ye yüklüce bir para teklif eder.²⁵

²³ Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Akçağ Yay., Ankara 2006, s.352.

²⁴ Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1990, s.110.

²⁵ <http://www.orhanveli.net/kaniksadigimbiri/dizcokerten.html>

Tarafımızdan çizilen aşağıdaki karikatürde karikatürcülerin “Kitabe-i Seng-i Mezar” şiiri sebebiyle olur olmaz Orhan Veli’ye yüklenişleri eleştirilmektedir.



Karikatür 15: <http://site.mynet.com/said.cosar/said/id2.html>

Bu tartışmalar 1939 yılında mizah dünyasına sıçrar. Konuyla ilgili ilk karikatürü *Akbaba* dergisinde Cemal Nadir çizer.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*



– Burada kim medfun üstad?
– Türk edebiyatı.
Akbaba, 1939, S.270

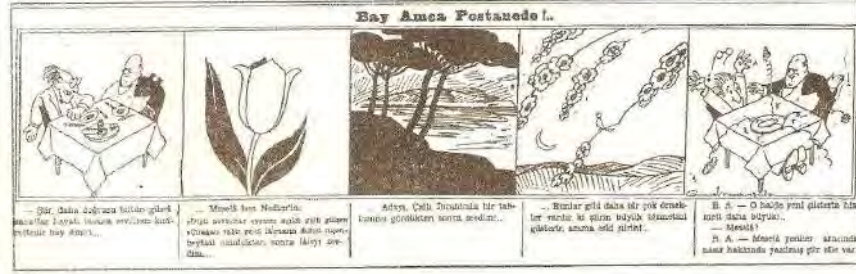
Karikatür 16:

<http://www.grafikerler.net/cemal-nadir-guler-t6388.html>

Karikatürde “Kitabe-i Seng-i Mezar” şiiriyle birlikte Türk edebiyatının öldüğü belirtilmektedir. Yine aynı yıl *Akşam* Gazetesi’nde Cemal Nadir, Amcabey adlı karikatür tipini kullanarak bu konuyu bir kez daha dile getirir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*



Karikatür 17: Cemal Nadir Güler, *Akşam*, 17 Şubat 1939.

Şiirin insana hayatı sevdirdiğini örnekler vererek açıklayan ve bütün bunların şiirin büyük bir hizmeti olduğunu söyleyen ahbabına Amcabey; "O halde yeni şiirin hizmeti daha büyüktür. Mesela yeniler arasında nasır hakkında yazılmış şiir bile var!" diye karşılık verir.

Aynı yıl *Karikatür* dergisinde yayımlanan, Ramiz imzalı karikatürde ise siyasî gelişmelerle bağ kurularak "Kitabe-i Seng-i Mezar" şiiri anımsatılır.



İYİ HÂDİSE ÖNÜNDE İYİ MEŞHUR SİMGİYELİ:
Murullah Ataç - Yazık oldu Süleyman efendiye!.. Çemberlâyn - Yazık oldu Arnavutluğa!..

Karikatür, 1939

Karikatür 18: Ramiz Gökçe, *Karikatür*, 1939.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009

'İki hadise önünde iki meşhur şemsiyeli' üst başlığı ile verilen karikatürde, bahsedilen meşhur şemsiyeliler, Garipçilerin savunucusu Nurullah Ataç ile İngiliz siyasetçi Mister Çemberlayn'dır.



Orhan Ural'ın nefis bir karikatürü:
Süleyman efendinin ruhu - Zavallı Nurullah Ataç, sende mi hayatı
da benim gibi nasırından çekiyorsun ?

Karikatür 19: Orhan Ural, *Servet-i Fünun Uyanış*, 16 İkincikanun 1941.

Orhan Ural tarafından çizilen ve Munis Faik Ozansoy'un yayımladığı *Servet-i Fünun Uyanış* dergisinde yayımlanan yukarıdaki karikatürde Süleyman Efendi'nin mezarı başında dua eden Ataç'a Süleyman Efendi'nin ruhu: "Sen de mi benim gibi nasırından

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

çekiyorsun?" diye soruyor. Ataç, karikatüristlerin "meşhur nasır şairi" diye alay ettikleri şair Orhan Veli'ye sahip çıktığı için çokça eleştirilmiş ve bu eleştirilerden illallah etmiştir. Karikatür bu duruma vurgu yapıyor.

Bu karikatürde dikkati çeken bir başka husus da "Süleyman Efendi"nin ruhunun eski zaman kıyafetleri içerisinde; başında sarık, sırtında cübbe ile çizilmesidir.

Cemal Nadir 4.12.1946 günlü *Akşam* gazetesinde, karikatür tipi Amcabey'in yeni bir macerasında "nasır meselesi"ni tekrar gündeme getirir. Karikatürde karaborsaya düşen kuru fasulyeden bahsedilirken "...Vaktiyle Süleyman efendinin nasırına şiir düzenler şimdi fasulyeye divan yazarlarsa hiç şaşmamalı." denilerek "Kitabe-i Seng-i Mezar" şiiri ve Orhan Veli hatırlatılır.



Karikatür 20: Hilmi Yücebaş, Cemal Nadir ve Amcabey, Dizerkonca Matbaası, İstanbul 1955, s. 103.

"Kitabe-i Seng-i Mezar" dışında karikatüristlerin eleştirisine maruz kalan şiirlerden birisi de Orhan Veli'nin; Ahmet Haşim'in şiir anlayışını eleştirdiği "Eskiler Alıyorum" adlı şiiridir.



Karikatür 21: Cemal Nadir Güler, *Yücel*, Mayıs 1945

Cemal Nadir'in *Yücel* dergisinde yayımlanan yukarıdaki karikatüründe; "Eskiler Alıyorum" sesini duyan adamın "Acaba komşunun oğlu şiir mi okuyor, yoksa eskici mi geçiyor?" diye düşünmesine sebep; şiir için ayrı, özel bir şiir dilini reddeden Garipçilerin günlük konuşma dilinin alelade kelimeleriyle şiir yazıyor olmalarıdır.

Aynı şiirin, 'Bir de rakı şişesinde balık olsam' şeklindeki son dizesi de tartışma konusu olmuştur. Ahmet Haşim'in 'Bir Günü'nün Sonunda Arzu' adlı şiirinde; güller, altın kuleler, uçan kuşlar, akşamlar anlatılırken şiir, "Göllerde bu dem bir kamış olsam" dizeleriyle sona erer. O dönemde Haşim'in bu isteği yadırganmış,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

mizah hatta alay konusu olmuş, şairin karikatürleri bile çizilmiştir.²⁶ Orhan Veli istihza ile Haşim'in bu şiirine gönderme yaparken Haşim'den farklı bir dilekte bulunur: 'Bir de rakı şişesinde balık olsam' Karikatüristler tıpkı Haşim gibi Orhan Veli'yi de eleştirirler.



Karikatür 22: Erdil Yaşaroğlu, *Komikaze/ Dünyayı Kurtaran İnek*, Altan Basım Ltd., Bağcılar-İstanbul, s. 62.

Halk şiirinde, bilindiği gibi, birçok maninin ilk iki dizesi ile son iki dizesi arasında anlam bağı yoktur. Türk şiirinde böyle bir gelenek olmasına rağmen Orhan Veli'nin 'rakı şişesinde balık olma' isteği yadırganır. Erdil Yaşaroğlu; yukarıdaki karikatüründe bu dizeye giden süreci dile getiriyor. Yine Erdil Yaşaroğlu imzalı aşağıdaki karikatürde de Orhan Veli ne dileyeceğine karar verememiş bir kişi olarak karikatürize ediliyor. 'Rakı veya viski şişesinde balık olma' kararsızlığı içerisindeki Orhan Veli'ye arkadaşı 'viskili dizeyi atmasını' salık veriyor.

²⁶ <http://www.orhanveli.net/kaniksadigimbiri/dizcokerten.html>



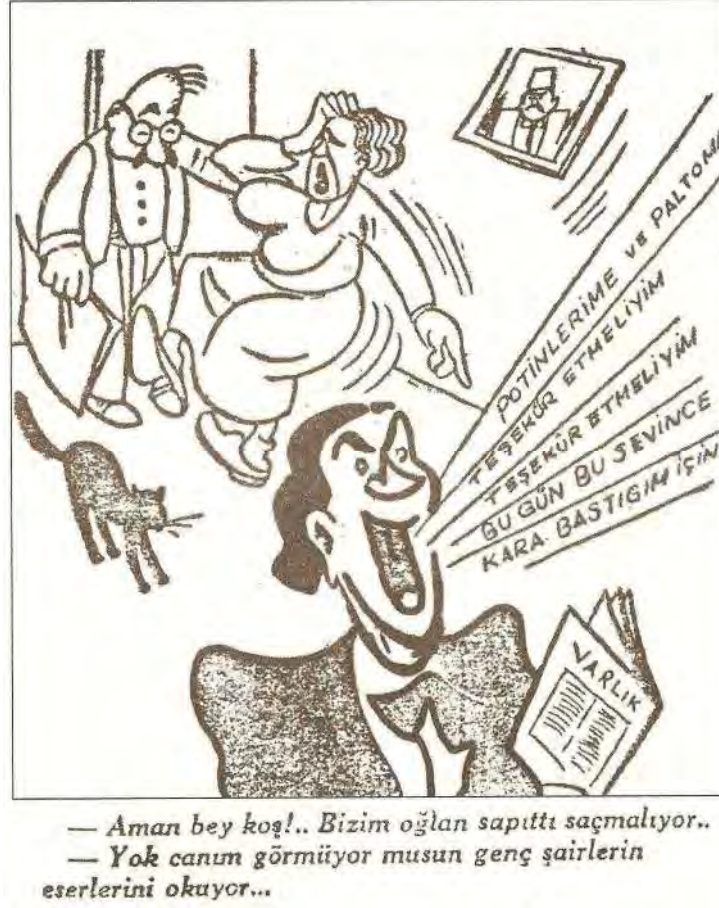
Karikatür 23: Erdil Yaşaroğlu,

<http://www.orhanveli.net/sergi/karikaturler/erdil.htm>

Orhan Veli dışında yazdığı şiirle karikatüristlere malzeme olan Garipçilerden diğeri Oktay Rıfat'tır. 8 Şubat 1940 tarihli *Son Posta Gazetesi*'nde Oktay Rıfat'ın 'Şükür' şiiri kullanılarak Garip şiiri eleştirilmektedir. Karikatürde *Varlık* dergisinde yayımlanan 'Şükür' şiirini okuyan oğlunun sapıttığını düşünen kadına kocası: "Yok canım görmüyor musun genç şairlerin şiirini okuyor..." der.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*



Karikatür 24: *Son Posta*, S.3421, 8 Şubat 1940, s. 7.

Garipçilerin yazdıkları şiirlerin edebiyat dünyasında çeşitli tartışmalara yol açtığı bilinmektedir. Özellikle “Kitabe-i Seng-i Mezar”, “Ali Rıza ile Ahmet’in Hikâyesi”, “Mangal”, “Gün Sonu Konuşması”, “Eskiler Alıyorum” gibi şiirler edebiyat dünyasında çok tartışılmıştır.²⁷ Ama karikatüristler -edebiyatçılardan farklı olarak- daha çok “Kitabe-i Seng-i Mezar” şiiri üzerinden Garipçilere yüklenmişlerdir.

²⁷ Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Akçağ Yay., Ankara 2006, s.351-361.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

2) Olumlu Eleştiriler:

Zaman içerisinde Garip ile yıldızı barışan karikatürcüler Garipçilerin şiirlerini kimi toplumsal, siyasal konuları eleştirmede bir araç olarak kullanmaya başlamışlardır.

6 Ağustos 1956 tarihli *Akbaba* dergisinde "Avrupa Nası-
rından çekiyor" başlıklı yazıya çizilen Nehar Tüblek imzalı kari-
katürün altına: "Hiçbir şeyden çekmedi dünyada nasırdan çektiği
kadar" mısraı yazılmıştır.²⁸

Tonguç Yaşar'ın 'Ege Sorunu'nu dile getiren aşağıdaki ka-
rikatüründe Türkiye haritası bir ayağı çağrıştıracak şekilde çizil-
miş ve bu çizimde Ege adaları bir ayağın parmakları olarak tasav-
vur edilmiştir. Karikatürün altında yine o meşhur dizeler vardır:
"Hiç bir şeyden çekmedi dünyada/ Nasırdan çektiği kadar..."



Karikatür 25: <http://www.orhanveli.net/sergi/karikaturler/tonguc.htm>

Ölümünden otuz sekiz yıl sonra Rumeli Hisarı'ndaki kü-
çük parka Orhan Veli'nin bir heykeli dikilir. Elinde bir kitap tutan
şair, Boğaziçi'ni seyretmektedir ve hemen arkasında bir martı var-
dır. Nehar Tüblek, o günlerde çizdiği karikatüründe "İstanbul'u

²⁸ Nehar Tüblek, "Avrupa Nasırdan Çekiyor", *Akbaba*, 6 Ağustos 1956, S.230, c.9, s.5.

Dinliyorum” şiiri üzerinden İstanbul’da yaşanan çarpık kentleşmeyi dile getiriyor.



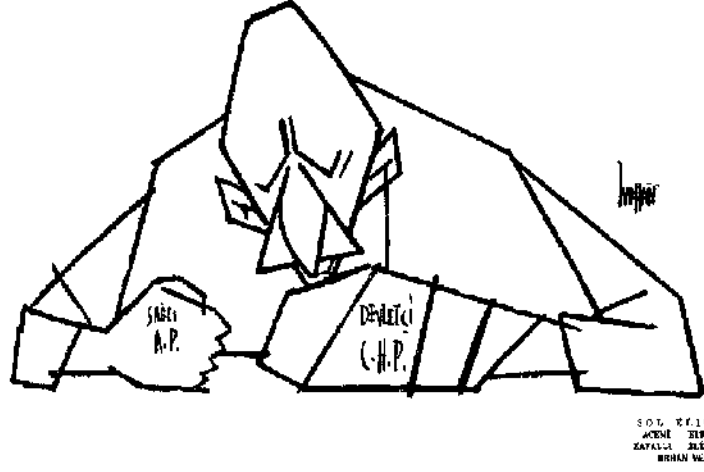
Karikatür 26:

<http://www.orhanveli.net/sergi/karikaturler/nehartublek.htm>

Turhan Selçuk’un aşağıdaki karikatüründe ise Orhan Veli’nin “Sol Elim” şiiri kullanılarak bir sol parti olan CHP ve onun lideri İsmet Paşa eleştirilmektedir.

Turkish Studies

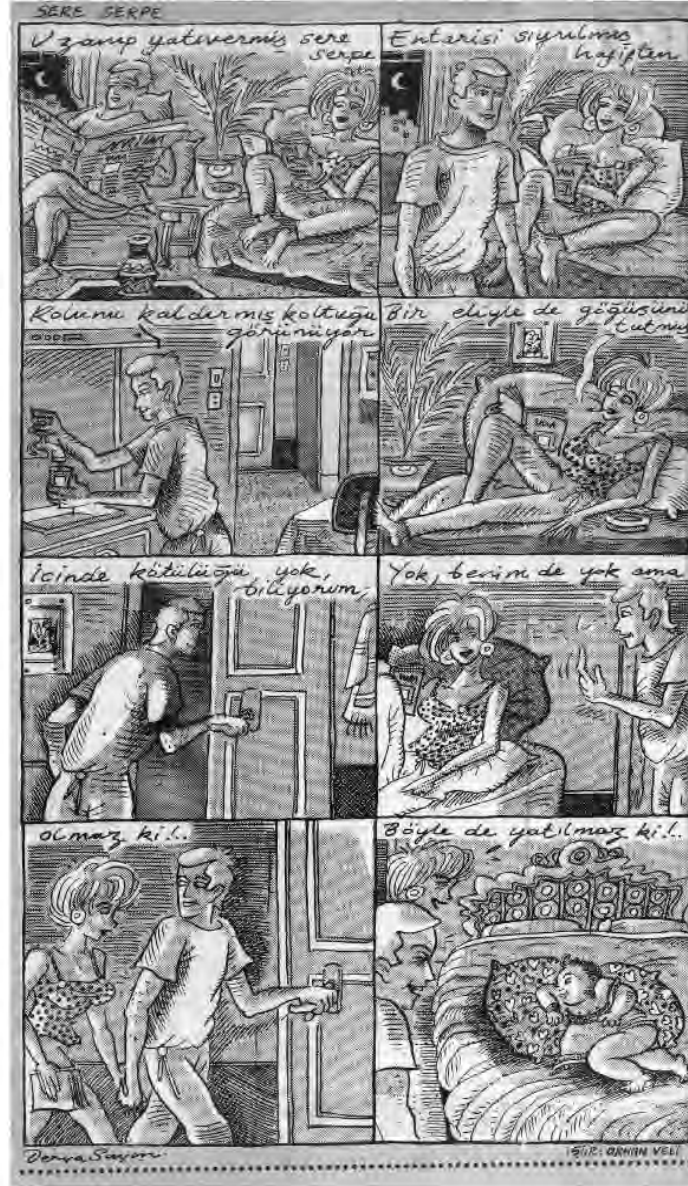
*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*



Karikatür 27:

<http://www.orhanveli.net/sergi/karikaturler/turhansalcuk.htm>

Orhan Velî'ye günümüz çizerleri de ilgi duymaktadır. Derya Sayın'ın aşağıdaki karikatürü Orhan Velî'nin 'Sere Serpe' şiirinin farklı bir okumasıdır. Şiirin sonuna kadar 'sere serpe' yatanın kadın olduğunu düşünen okuyucu son karede uyuyan bebeği görünce şaşırır. Şiirde 'terdit' denilen bu sanat Derya Sayın'ın karikatüründe de karşımıza çıkmaktadır.



Karikatür 28:

<http://www.orhanveli.net/sergi/karikaturler/deryasayin.htm>

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009

Garipçilerin şiirlerinden yola çıkılarak çizilen ve olumlu ya da olumsuz eleştiri içeren karikatürler incelendiğinde bu çizimlerde genellikle Orhan Veli'nin şiirlerinin kullanıldığı görülmektedir. Bu durumun hareketin en önemli temsilcisinin Orhan Veli olmasından kaynaklandığı söylenebilir.

c) Garip Akımının Destekçisi Nurullah Ataç'ı Hedef Alan Karikatürler

Dönemin mizah dergilerinde, "Bobstil" olarak nitelendirilen şairleri ve onların şiirlerini eleştiren karikatürlerin yanı sıra başından beri genç şairleri destekleyen Nurullah Ataç'ın bu tutumunu yeren karikatürler de çizilmiştir. Garip hareketini kıyasıya eleştiren, yer yer alaya alan karikatüristler; Garip'in 'yegâne' destekçisi olarak gördükleri Nurullah Ataç'a da eleştiri oklarını yöneltmişlerdir. Orhan Veli'nin 1938 yılında *Gençlik* dergisinde yayımlanan şiirlerinin altına düşülen notta karikatürist Zahir Sıtkı Güvemli şöyle diyor: "Orhan Veli ve Mehmet Ali Sel (Orhan Veli'nin takma adı), "Varlık" da her şiiri çıktıkça *Haber*'de Nurullah Ataç'ın iltifatına uğrayan yegâne şairdir..."²⁹

Aslında Ataç, öteden beri sıkça karikatürleri çizilen bir edebiyatçıdır. Karikatürlerinde kabarık, karmakarışık saçlı, çokluk çatık kaşlı, kızdığında ağzından köpükler saçılan, olgun domates gibi kızaran birisi olarak tasvir edilir Ataç. Nurullah Ataç'ın portresini çıkaran Hakkı Süha Gezgin; Ataç'ın karikatürlerde öfkeli bir Wagner'i (ünlü Alman besteci) andırdığını söyler ve ilave eder: "Benim bildiğim Nurullah Ataç, hiç de böyle korkunç, değildir. Ona umacı yüzü veren karikatürcülerimizi insafa davet ederim."³⁰

²⁹ Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Akçağ Yay., Ankara 2006, s.349.

³⁰ Ali Çolak, "İyi ki Karikatürcüler Vardır!", *Zaman*, 28 Mart 2004.



Nurullah Ataç ve Orhan Veli'ye göre: Hakiki san'atkâr!..
Akbaba, 1938

Karikatür 29: Zahir Sıtkı Güvemli, *Akbaba*, S.246, 22 Eylül 1938, s.9.

Yukarıdaki karikatürde Orhan Veli de destekçisi Nurullah Ataç da çocuk gibi çizilmiş ve yaptıklarının çocukça şeyler olduğu vurgulanmaya çalışılmıştır. Karikatürün altında yer alan “Nurullah Ataç ve Orhan Veli'ye göre: Hakiki san'atkâr!..” ifadesi bizi Orhan Veli ve Nurullah Ataç'ın kendilerinden başkasını gerçek san'atkâr saymadıkları sonucuna da götürmektedir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*



Karikatür 30: Orhan Ural, *Akbaba*, 15 Haziran 1939.

Akbaba'da yayımlanan 15 Haziran 1939 tarihli yukarıdaki karikatürde; Nurullah Ataç'ın Orhan Veli'ye biat ettiği söyleniyor. Bu karikatürün yayımlanmasından bir hafta sonra Orhan Seyfi, *Akbaba*'da yazdığı "Yegâne Münekkidimiz Nurullah Ataç'tan Bir Rica" başlıklı ve "Aziz Nurullah Ataç" hitabıyla başlayan mektupta; Orhan Veli'nin kendisine 'Yaz Senfonisi' başlıklı bir şiir gönderdiğini belirterek: "Şaşırdım kaldım. Türk edebiyatının en güzel mısraını yazan genç şairin bu lütufkârlığına sebep ne? Acaba geçen nüshamızda Florinalıdan inhilâl eden edebiyat krallığına kendisini layık gördüğümüz için mi? Senin biat edişini gösteren bu karikatür büsbütün şaka değildi, samimî fikrimizin ifadesiydi!"³¹ der.

Şevki Çankaya'nın aşağıdaki karikatüründe ise Ataç, "edebiyat dadısı" olmakla itham ediliyor ve Garip'i besleyip büyütenin Ataç olduğu vurgulanıyor.

³¹ Orhan Seyfi Orhon, "Yegâne Münekkidimiz Nurullah Ataç'tan Bir Rica", *Akbaba*, 22 Haziran 1939, C.11, S.285, s.6.



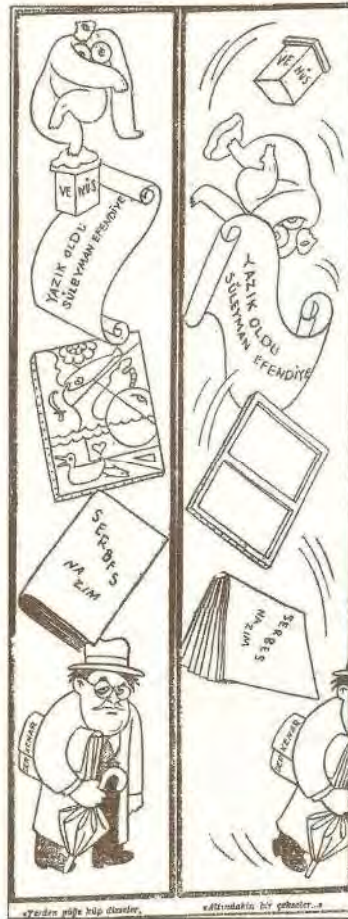
Karikatür 31: Şevki Çankaya, *Akbaba*, 27 Mart 1941.

Karikatüristler Garip şiirinin biraz da Ataç'ın desteği ile ayakta durduğunu iddia etmişlerdir. Onlara göre Ataç, Garip'i desteklemeyi bıraksa Garipçiler tutunamayacak ve Garip şiiri yok olup gidecektir. Cemal Nadir'in *Akşam* gazetesinde yayımlanan aşağıdaki karikatüründe bu düşünce açıkça görülmektedir. Garip şiirinin Nurullah Ataç üzerine bina edildiğini gösteren karikatürde birinci karenin altında: "Yerden göğe küp dizeseler...", ikinci karenin altında ise "Altındakin(i) bir çekseler!" ifadesi yer almaktadır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Buna göre Ataç, Garip şiir hareketinden desteğini çekse hareket dağılacaktır.



Karikatür 32: Cemal Nadir Güler, *Akşam*, Kanunusânî 1940.

Dönemin yazar ve çizerlerinin genel kanaati, Garipçilerin Millî Şef İsmet İnönü'nün şairleri olduğu ve Nurullah Ataç'ın onları emirle desteklediği yolundadır.

1991 yılında *Varlık*'ta yayımlanan aşağıdaki karikatürde, bu düşüncenin yanlışlığı belirtilmiştir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*



Karikatür 33: Ferruh Doğan³², Varlık, Kasım 1991

Nurullah Ataç kendisine yöneltilen bu eleştirilere “Diyelim Söz Arasında” adlı yapıtında cevap verir: “... Orhan Veli iyi bir şairdi, ben övdüğüm için değil, gerçekten bir değeri olduğu için iyi bir şairdi. İlk ben etmişim onun sözünü. Bilmiyorum, benden önce de onun değerini anlıyanlar olmuştur. Bir kere Yaşar Nabi var, Orhan Veli’nin şiirlerinin değerini anlamış ki dergisine koydu, ben *Varlık*’ta okudum o şiirleri, yani Yaşar Nabi’den sonra okudum. Ama alıklar, o söylediğim alıklar, Orhan Veli’nin ben sözünü ettiğim için tanındığını, beğenildiğini sandılar...”³³

Karikatüristler değişik vesilelerle Nurullah Ataç’ı defalarca karikatürlerine konu etmişlerdir ama 1938–1950 yılları arasında Ataç, özellikle Garip şiir hareketine verdiği destek nedeniyle karikatüre malzeme yapılmıştır.

³² Bu karikatürün altında çizerinin imzası bulunmamaktadır. Yıllardır *Varlık* dergisi için karikatürler çizen Semih Poroy, bu karikatürün Ferruh Doğan’a ait olduğunu belirtmiştir. Bu bilgi için kendisine teşekkür ederim.

³³ Nurullah Ataç; *Diyelim Söz Arasında*, Varlık Yayınları, İstanbul Şubat 1970, s.8–9.

Sonuç Yerine: "Hiçbir Şeyden Çekmedi Karikatüristlerden Çektiği Kadar..."

Karikatür bir bakıma çizgi ile tutulmuş günlük tarihtir. Gazete ve dergilerde yayınlanan karikatürler kronolojik olarak incelendiğinde ülkenin tarihi, siyasal ve sosyal yaşamdaki değişimleri, toplumsal aksaklık ve aykırılıkları gözlenebilir.

Karikatüristlerin gündelik konular dışında edebî konulara da ilgi duydukları bilinmektedir. Bu nedenle edebiyat tarihi araştırmalarında karikatürün bir kaynak olarak değerlendirilmesi konuya farklı bakış açıları getirmek ve daha geniş bir perspektiften değerlendirme yapabilmek için elzem görünmektedir.

1936 yılından 1950'li yıllara değin devam eden Garip şiir hareketi ile ilgili değişik dergi ve gazetelerde çizilen karikatürler incelendiğinde Garip'e yönelik eleştirilerin daha çok dönemin kimi edebiyatçılarının güdümünde gittiği ve karikatürlerin onların değerlendirmeleri doğrultusunda çizildiği (hatta daha da ileri gidilerek kimi karikatürlerin alt yazılarının bizzat edebiyatçılar tarafından yazılmış olabileceği³⁴) söylenebilir.

Orhan Veli 1947 yılında *Varlık* dergisinin 329. sayısında yayımlanan "Karikatürden Şiire" başlıklı yazısında kendisine çok çektiren karikatüristleri; uğraştıkları sanatın ne olduğunu bilmemekle suçluyor: "Karşı karşıya yahut yan yana iki kişi çiziyorlar, altına da iki satırlık bir konuşma... konuşmanın çizgiyle hiçbir alakası yok... O yazıları kaldırıp yerine başka bir konuşma koysanız çizgileri bozulmayacak. ... Öyle iki kişi birbirleriyle hiç münasebetleri yok. Biri karikatürle hiç ilgisi olmayan bir resim, öteki de o resimle hiç ilgisi olmayan bir nükte..." Karikatüristlerin karikatür sanatının içine girmemelerinin bu sanatın ne olduğunu anlamamış olmalarından kaynaklandığını belirten Orhan Veli, yazısını karikatüristlerin yeni sanatı, kendi sanatları ve kendi ölçüleri içinde alt etmeye yanaşmadıkça gerçek sanatkâr olamayacaklarını vurgulayarak bitiriyor.³⁵

³⁴ Dönemin karikatürlerinde genellikle önce karşı karşıya ya da yan yana iki kişi çizilmekte ve altına söz sonradan ve çoğunlukla dergide yazılmaktadır. (bkz. İsmail Kar, *Karikatür Sanatı*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1999, s. 26.)

³⁵ İsmail Kar, *Karikatür Sanatı*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1999, s. 183.

Karikatüristlerin Garip'e yönelik eleştirilerinin üç şairin ilk şiirlerinin *Varlık*'ta yayımlandığı yıllar ile hareketin dergisi *Yaprak*'ın yayımlanması sonrasında arttığı ve Orhan Veli'nin ölümünün ardından giderek azaldığı gözlenmiştir. Karikatüristlerin harekete yönelik ilgileri Orhan Veli'nin ölümü ve sonrasında hareketin dağılmasıyla da kesilmemiş, kimi gündelik olaylarda bile Garipçiler yâd edilmiştir.

Soytarı mizah dergisi Aralık 1999 tarihli 6. sayısını Orhan Veli'ye ve Garip şiirine ayırmıştır.



Karikatür 34: Soytarı, S.6, Aralık 1999.

Yakın zamanda bazı mizah dergilerinin Orhan Veli'yi kapaklarına taşımaları ve mizah dergilerinde yayımlanan bazı Garip ile ilgili karikatürler, bu şiir hareketinin artık karikatüristlerce de da kabul gördüğünü ispatlar niteliktedir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

KAYNAKÇA

- "Karikatür", **Ana Britanica**, C: 12, Meydan Yay., İstanbul 1988.
- "Karikatür", **Meydan Larousse**, C: 7, Meydan Yay., İstanbul 1988.
- ATAÇ Nurullah, **Diyeelim Söz Arasında**, Varlık Yayınları, İstanbul Şubat 1970.
- AYÇA Necmi Rıza, **Akbaba**, 28 Birincikanun 1939.
- BALCIOĞLU Semih, **Akbaba**, 2 Ağustos 1945.
- BURAK Ratip Tahir, **Akbaba**, 23 Mart 1944
- COŞAR Said, <http://site.mynet.com/said.cosar/said/id2.htm> (ET: 18.08.2008).
- ÇANKAYA Şevki, **Akbaba**, 17 Mayıs 1945
- ÇANKAYA Şevki, **Akbaba**, 27 Mart 1941.
- ÇOLAK Ali, "İyi ki Karikatürcüler Vardır!", **Zaman**, 28 Mart 2004.
- DEMİRCİ Cihan, "Mizah Dergilerinde Yazının Serüveni", **İmge Öyküler**, S. 5, (2005), s. 76-81.
- DOĞAN Ferruh, Varlık, Kasım 1991.
- EMİROĞLU Öztürk, **Türkiye'de Edebiyat Toplulukları**, Akçağ Yay., Ankara 2003.
- EMRE Gültekin, "Şiirdeki Karikatür/ Karikatürdeki Şiir", **Varlık (Edebiyat ve Karikatür Özel Sayısı)**, Ocak 2007, S.1192, s.18.
- ENGİNÜN İnci, "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri", **Türk Dili Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı IV** (Çağdaş Türk Şiiri), Ankara Ocak- Şubat, S.481-482, s. 565-615.
- GÖKÇE Ramiz, **Karikatür**, 15 Şubat 1945.
- GÖKÇE Ramiz, **Karikatür**, 1939.
- GÖKÇE Ramiz, **Karikatür**, S.40, 1936.
- GÜLER Cemal Nadir, **Akşam**, 17 Şubat 1939.
- GÜLER Cemal Nadir, **Akşam**, Kanunusânî 1940.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- GÜLER Cemal Nadir, **Yücel**, Mayıs 1945.
- GÜVEMLİ Zahir Sıtkı, **Akbaba**, S.246, 22 Eylül 1938, s.9.
- GÜVEMLİ Zahir Sıtkı, **Gençlik**, 10 İkinciteşrin 1939.
- GÜVEMLİ Zahir Sıtkı, **Yaratış**, S.8, 23 Mayıs 1945, s.14.
- <http://www.grafikerler.net/cemal-nadir-guler-t6388.html>, (ET: 18.08.2008).
- <http://www.orhanveli.net/sergi/karikaturler.html>, (ET: 18.08.2008).
- <http://www.orhanveli.net/sergi/karikaturler/deryasayin.htm>, (ET: 18.08.2008).
- <http://www.orhanveli.net/sergi/karikaturler/erdil.htm>, (ET: 18.08.2008).
- <http://www.orhanveli.net/sergi/karikaturler/nehartublek.htm>, (ET: 18.08.2008).
- <http://www.orhanveli.net/sergi/karikaturler/tonguc.htm>, (ET: 18.08.2008).
- <http://www.orhanveli.net/sergi/karikaturler/turhansalcuk.htm>, (ET: 18.08.2008).
- KANIK Orhan Veli, **Bütün Şiirleri**, Adam Yay., İstanbul 1993.
- KAPLAN Mehmet, **Cumhuriyet Devri Türk Şiiri**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1990.
- KAR İsmail, **Karikatür Sanatı**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1999.
- KARAKUŞ Hidayet, "Garip Akımı/ Toplumcu Gerçekçiliği Sürdürenler", **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Edebiyatçılar Derneği, Ankara 1998, s. 209-230.
- Karikatür**, No. 205, Cilt, 8, Yıl.4, 30 İkinciteşrin 1939.
- Kaynak**, 1 Ağustos 1952.
- Kaynak**, 1 Temmuz 1950.
- OKTAY Ahmet, **Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950**, Kültür Bakanlığı Yay. Ankara 1993.
- ORHON Seyfi Orhan, "Yegâne Münekkidimiz Nurullah Ataç'tan Bir Rica", **Akbaba**, 22 Haziran 1939, C.11, S.285, s.6.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ÖZSOY M. Şerif, **Kanık'sadığım Biri Orhan Veli**, Ayna Yayınları, İstanbul, Nisan 2001, <http://www.orhanveli.net/kaniksadigimbiri/sairlerinduellosu.html>, (ET: 14.08.2008).

ÖZSOY M. Şerif, **Kanık'sadığım Biri Orhan Veli**, Ayna Yayınları, İstanbul, Nisan 2001, <http://www.orhanveli.net/kaniksadigimbiri/dizcokerten.html>, (ET: 14.08.2008).

SAYICI Sezai, **Karikatür**, 5 İkincikanun 1939

SAYICI Sezai, **Karikatür**, 6 Eylül 1945.

SAZYEK Hakan, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, Akçağ Yay., Ankara 2006.

SELÇUK Turhan, **Akbaba**, 31 Mayıs 1945.

Son Posta, S.3421, 8 Şubat 1940, s.7.

ŞENYAPILI Önder, **Neyi, Neden, Nasıl Anlatıyor Karikatür Kim, Niye Çiziyor?**, Ankara 2003.

TONGA Necati, "Orhan Veli İmzasıyla Yayımlanmış Bir Şiir Üzerine", **Türk Edebiyatı**, S.400, Şubat 2007, s.88-90.

TÜBLEK Nehar, "Avrupa Nasırdan Çekiyor", **Akbaba**, 6 Ağustos 1956.

URAL Orhan, **Akbaba**, 15 Haziran 1939.

URAL Orhan, **Akbaba**, 5 Haziran 1941.

URAL Orhan, **Servet-i Fünun Uyanış**, 16 İkincikanun 1941.

YAŞAROĞLU Erdil, **Komikaze/ Dünyayı Kurtaran İnek**, Altan Basım Ltd., Bağcılar-İstanbul.

YÜCEBAŞ Hilmi, **Cemal Nadir ve Amcabey**, Dizerkonca Matbaası, İstanbul 1955.

CUMHURİYET SONRASI TÜRK TİYATROSUNDA HALK ANLATI GELENEĞİNDEN YARARLANMA

Ebru KAVAS *

ÖZET

Çalışmada, modern tiyatro eserlerinin halk anlatılarındaki temayı ve biçimi nasıl dönüştürdüğüne irde edilmesi amaçlanmaktadır. Halk anlatılarının günümüze nasıl modernize edilerek sunulduğunun, geleneksel içeriğin ne ölçüde değiştirildiğinin görülmesi açısından oyunlar ele alınırken, sözlü gelenekten yazıya geçmiş metinler ile “metinlerarası” bağlamda ilişkilendirme yoluna gidilmiştir. Halk anlatı ürünlerinden yola çıkılarak ortaya konan uyarlamaların çözümlenmesinde temel alınan veriler, birbirinden farklı bakış açılarıyla işlenen tiyatro oyunlarıdır. Uyarlamalarda; metinsel yapılanışın, dilsel biçimlenişin ve retorik yapının nasıl olduğu, gelenekteki biçiminden estetik ve yaratıcılık yönleri açısından ayrılma noktaları, anlam kaymalarının / sapmaların olup olmadığı, tiyatro tekniğinin gelenekteki anlatıların yapısına etkisi vb. amaçlara yönelik irdelenen konulardır. Cumhuriyet sonrası Türk tiyatrosunda halk anlatı geleneğinden yararlanma sorunsalına ışık tutan bu çalışma; kültürel değerlerin günümüze nasıl modernize edilerek uyarlandığının, yazarın asıl metinden uzaklaştığı noktaların, anlatının çağın gereklerine ve onu işleyen yazarın dilsel gücüne bağlı olarak nasıl geliştiğinin görülmesi açısından, benzer çalışmalar için bir örnek oluşturacaktır.

Anahtar Kelimeler: Metinlerarasılık, Halk Anlatıları, Tiyatro Oyunları, Uyarlama

* Arş. Gör., Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ebru-kavas@hotmail.com

**PROFITING BY TRADITION OF PUBLIC NARRATION IN
TURKISH THEATERS IN THE PERIOD OF THE
REPUBLIC**

ABSTRACT

In study, it was aimed to examine how a modern play transforms the theme and the form in the public narrations. While the public narrations were being examined, they were associated with a text passed into a written form from the aural tradition in terms of “intertextual” context in order to reveal how the story was presented by modernizing it and how the content of it was changed. The main data for analyzing the adaptations based on the public narrations were different plays developed from different point of views. Textual and linguistic formations, rhetoric of the texts, the differences of the texts from the form in tradition in terms of aesthetic and creative respects, the existence of the meaning loses and deviations, the effect of the theatre techniques on the form of the story etc. were the topics examined in the scope of this study. This study which was carried out to reveal the problem which is the profiting by tradition of public narration in Turkish theaters in the period of The Republic how cultural values were adopted to present era by modernizing them, the points where the writer diverged from the original text and how the narration developed according to the necessities of the era and according to the linguistic power of the writer is believed to be an example for the similar studies.

Key Words: Intertextuality, Public Narrations, Theater Plays, Adaptation

Giriş

Halk anlatı geleneğinin önemli ürünleri tarih boyunca şiir, roman, öykü, sinema, gölge oyunu, operet, opera gibi pek çok türe malzeme olmuştur. Zaman içerisinde yeni biçimler alarak, yeni yeni işlevler kazanan bu ürünler, günümüzde tiyatro oyunları içerisinde de varlığını koruyarak gerek uyarlama, alıntılama, gerekse öykünme, gönderme, anıştırma gibi farklı yönelimlerle sürekliliğini gözler önüne sermektedir.

Halk anlatı geleneğinin özellikle Cumhuriyet sonrası Türk tiyatrosunda bu denli çok ve farklı bakış açılarıyla ele alınıp kurgulanması bizi, bunların hangi bağlamlarda dönüştürülüp nasıl bir yeni oluşuma kaynaklık ettiğinin sorgulanmasına yöneltmektedir. Girişilen çözümleme, oyunların yapılanmasını inceleyerek Cumhuriyet sonrası Türk tiyatrosunda halk anlatı geleneğinin çağdaş yazarın kaleminden nasıl çıktığı ve günümüze ne şekilde modernize edildiğinin betimlenmesine yöneliktir. Geleneği olan bir anlatının çağdaşlaşmaya da elverişli olacağı tezini öngörürsek, yazarların halk anlatılarını toplumsal-tarihsel bağlamda ele alıp 20. ve 21. yüzyıl dünyasının koşullarına göre nasıl bir yapılanmayla ortaya koyduklarının değerlendirilmesi çözümlemenin odak noktasını oluşturmaktadır.

Türk Halk Anlatı Geleneği

Halk anlatı geleneğinin geçmişten süzülerek günümüze geldiği ve bu süreçte geleneğin geçmişten zamanımıza değişik aşamalar kat ettiği görülür. Böylelikle halk anlatıları çok eski dönemlerde şekillenmiş ve toplumun ortak değer yargılarının bir bileşkesi olarak ortaya çıkmıştır. Bu bileşke diğer kültürel unsurlar gibi zaman içerisinde yeni biçimlerle gelişmelere ve değişmelere uğrayarak bugün de sürekliliğini korumaktadır. Bu bakımdan, gelenek içerisinde gelişen ve sergilenen bu anlatılar, dilin, tarihin, kültürün ve ortaya çıktığı coğrafyanın yönlendirdiği şartların da etkisindedir. Anlatı dili, devrin koşullarına göre yeni yeni üsluplar, yönelimler kazandığı gibi, yazarın dilsel gücüne bağlı olarak da gelişir. Anlatım sürekli olduğu için, anonimleşen bu anlatılar da kendilerini herhangi bir sosyal ortama uyarlayabilirler.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Halk anlatılarının bir formülden yola çıkıp geliştiği, çeşitlendiği, varyantlarına ayrıldığı tezi (Degh 1989, 49-50) kabul edilirse; anlatıcı / yazar, bunları alıp kişisel üslubuyla yeni baştan bir ürün olarak da ortaya koyabilir. Halk anlatılarının yeniden üretimi / yaratımı, eldeki metnin anlatıcı ya da yazar tarafından yeni bir şekle sokulması, “canlı performans”ın metne kazandırdığı işlevler, üzerinde durulması gereken konulardır.

Halk Anlatılarının Tiyatroya Malzeme Teşkil Etmesi

Ele alınan tiyatro metinlerinde izi sürülen halk anlatı geleneğinin çağın kültürel bağlamıyla ilişkileri çerçevesinde, özgün oluşumun yazar tarafından nasıl alımlandığı ve başka bir kültürel bağlama nasıl uygulandığı çalışmanın temel sorunsalı olarak görülmektedir. Geleneği yeniden yorumlayan yazarlar için, tiyatro metni içerisine yedirilen halk anlatıları verimli bir malzeme oluşturmaktadır. Yeni bir oluşum içerisinde kurgulanan halk anlatılarının tür bakımından “tiyatro metni” haline dönüştürülmesinde geçirdiği evreler de üzerinde durulması gereken konulardır.

Halk hikâyesi, masal, efsane, mitoloji vb. anlatılar, içerdikleri konu, kişiler ve olaylarla tiyatroya yönelen yazarların eğilim duydukları bir alan olmuştur. Bu eğilim, kimi zaman iyi anlatılmış bir düşünceyi geliştirerek / dönüştürerek yazarın kendi fikrî iletisi çerçevesinde bunu yansıtmak ya da tanınmış halk anlatılarının yaygınlığından yararlanarak geniş kitlelere daha kolay yoldan ulaşmak çabasıyla kaynaklanmaktadır.

Bir anlamda halk anlatı geleneğinin sürdürücülüğünü üstlenen tiyatro yazarları, ele aldıkları miti, efsaneyi, masalı, hikâyeyi ya da halk anlatı motifini kavrayarak özümser ve kişisel dünyalarında yeniden tasarımıyla bugüne getirirler. Oyun yazarları, oyunlarına kimi yöntemlerle halk anlatılarını sokarken; yola çıktıkları anlatı ile oyun arasındaki ilişki sonunda, yeni, özgün bir anlam üretmektedirler. Dolayısıyla köken metinden alınan unsurların ve sapmaların da saptanması gerekliliği kendini göstermektedir. Halk anlatıları ile etkileşime geçilip yeniden yazılan oyunlar arasında bağ kurularak, gelenek modern bir gözle değerlendirilir ve devrin koşullarına göre yeni, özgün bir anlamla ortaya konur.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Geleneğin oyunlardaki görünümü, anlatıdaki ana iletinin boyut değiştirerek yeniden algılanmaya ve tanımlanmaya başlamasıdır. Gelenektekinde yer alan asıl bağlamdan yola çıkılarak konunun yeni bir bağlama yerleştirilmesi işlemi, halk anlatılarının hangi ideolojik yönelimler için oyunlara malzeme olduğunun görülmesini de sağlar. Yeni biçim ve yeni içerikle de toplumsal değişimi, günümüzü dile getirmenin yolu bu sayede gözler önüne serilir.

“Uyarlama” ve “Metinlerarasılık” Kavramı

Çalışma konusu kapsamında değerlendirilecek kavramlardan biri olan “uyarlama” üzerinde de durmak gerekmektedir. Özakman’ın belirttiğine göre iki tür uyarlama vardır:

- a. Özgün esere bağlı kalarak uyarlama,
- b. Serbest uyarlama.

İlkin özgün eser, tema ve konusunun ana çizgileri korunarak, yeni kişiler ve olaylar eklenmeden uyarlanır. (Necati Cumalı - R. N.Güntekin, Çalıküşu). Serbest uyarlama, özgün eserin içerdiği malzemeden yararlanarak, eseri örselememeye de özen göstererek, az-çok bir eser yazmak demektir. Konuda bazı değişiklikler yapılabilir, yeni kişiler ve sahneler eklenir vb. (T.Özakman-R. N. Güntekin, Sarıpınar-1914 [Değirmen])” (Özakman 1998, 288-289).

Özakman’ın roman uyarlaması üzerine verdiği bilgiler, tiyatro metni hâline dönüştürülen öyküler için de geçerli sayılabilir:

“Romanı uyarlamak isteyen yazar, romanın temasını da kabullenmiş demektir. Oyununu ya da senaryosunu yazarken bu hazır temayı benimser. Ya da yeni bir tema belirler, romanı ham malzeme olarak kullanıp eserini, kendi temasına göre yeniden ve özgürce işleyip sonuçlandırır” (Özakman 1998, 63).

And ise uyarlama konusuna şöyle bir açıklama getirir:

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

“Uyarlama yalnızca yabancı bir oyunu kendi toplumunun çevresine, koşullarına, insanlarına uydurmak olarak anlaşılmamalıdır. Bir edebiyat türünü örneğin bir romanı oyunlaştırmak da bir uyarlamadır” (And, 1971, s. 272).

“Uyarlama bizde daha çok yabancı bir oyunun, bir başka çevreye aktarılması olarak anlaşılır. İbnürrefik Ahnet Nuri Sekizinci’nin yaptığı gibi. Bir de başka bir edebiyat türünden sahne eserine çevrilme de uyarlamadır. Çoğunlukla roman ve hikâyeden olduğu gibi” (And, 1983, s. 496).

Bir eseri oluşturulduğu toplumdan, devirden, ortamdan, bağlamdan başka bir topluma, devre, ortama, bağlama uygulamak olarak da tanımlanabilecek olan bu kavram, bir eserin kendi türünden başka bir sanat türüne uyacak şekilde yeniden yazılması olarak da tanımlanabilir. Çalışma kapsamına giren uyarlamalarda -halk anlatısından tiyatroya- türsel bir değişim gerçekleşirken, izlenen yöntem de o türe özgü teknikler gereği bazı yapı değişikliklerine yol açar.

Halk anlatılarından uyarlanan oyunlar, gelenekteki biçimiyle kurulan ilişkiye göre ve onunla gerçekleşen bütünleşmeler ve ayrışmaların tespiti yoluyla algılanabilir. Ele alınan oyunlar, anlatılardan son derece farklı, ayrışık unsurların bir araya geldiği bir yeniden oluşum içerisinde görülmektedir. Yeni biçimsel ve içeriksel değişim, yeni bir kuruluşla toplumsal değişimi ve tiyatro yazarlarının konuya olan bakış açısını gözler önüne sermek için ortaya çıkmıştır. Böylelikle yeni biçim ve içerik, yeni bir anlam ve işlevle yeni bir bağlama sokularak yeniden güncelleştirilmiş, toplumsal ve tarihsel bir bağlama dayandırılmıştır.

Oyunların metnini kuran ve ondaki birimlerin farklı ya da benzer özellikleri ancak gelenekteki biçimiyle koşut ele alınarak anlaşılabilir. Ayrıca, ayırt edilen ayrışık birimlerin işlevsel bakımdan uğradıkları dönüşümler de üzerinde durulması gereken konulardır. İlk bağlamlarından alınarak farklı bir yapıya sokulan birimler yeni bir anlamla donatılmışlardır. Köken metni göz önüne alarak oluşturulan artzamanlı bakış açısı, bir bağlamdan ötekine geçiş sırasında yeni anlamları bulmaya olanak sağlayacaktır. Başka bir türe ait unsurların yeni bir biçimle, yeni bir bağlama dönüştü-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rülmesiyle yeni metinler üretilmiştir. Bu metinsel üretim, artzamanlı ve “metinlerarası” bir bakış açısı benimsenerek kavranabilir. Doğan Günay uyarlamalar ile metinlerarası ilişkiden şu şekilde bahseder:

“Her anlatı özgün bir çalışma olmayabilir. Birçok kurmaca bilinçli olarak bilinen bir söylence, masaldan yola çıkılarak oluşturulmuştur. Bilinen bir söylence, peri masalı ya da halk masalı yeniden biçimlendirilmiş ve modern nitelikler kazandırılarak uyarlanmışlardır. Burada yazar daha önceki anlatıyı olduğu gibi yineleme yerine kendi yaklaşımı ile anlatıyı yeniden oluşturur. Bazen de aynı söylensel izlek değişik yazarlarca yeniden oluşturulur. Bu konudaki ilginç çalışmanın birisi olarak Fransız tiyatrocu Jean Giraudoux’nun Amphitryon 38 adlı tiyatro çalışmasını gösterebiliriz. Yunan mitolojisinden alınan bu izlek Giraudoux tarafından otuz sekizinci kez ele alındığı için sonuna “38” sayısını koymuştur. Bu değişik anlatımlar ile özgün anlatım, hatta değişkenlikler arasında da bir metinlerarasılıktan söz edilebilir” (Günay, 2001, 150)

Metinlerarası ilişkiler (Aktulum, 1999), ulusal, dilsel ve yazınsal bir geleneğin sürekliliğinin, canlılığının görünümü olurlar. Metinlerarası göndergelerle eski yazınsal geleneğin izlekleri yine lenerek, okurda / seyircide ulusal ve evrensel duyguları uyandırarak etki yaratmak söz konusudur. Yazarın özgürce konuşmadığı durumlarda, metinlerarası göndergelerle karşı düşünceler kapalı olarak dile getirilir. Böylelikle okura / seyirciye dolaylı olarak seslenilir, okur / seyirci anlama ulaşmaya çağrılır. Metinlerarası saptanan pek çok koşutluk ve ayrım, oyunları anlamsal olarak daha iyi belirler. Çağdaş yazarın yeniden yazdığı halk anlatılarının anlamı, onun içinde yaşadığı toplumsal koşullar göz önünde tutularak anlaşılabilir. Böylelikle metinlerarası yoluyla yapıtlar yeniden okunup yazılarak gerçek koşullar yeni bir gözle yansıtılmış olur.

Halk anlatıları modern tiyatro oyunlarına malzeme teşkil ederken hem türsel bir değişim gösterir, hem de kimi detaylar kazanarak yeni bir oluşuma girerler. Cumhuriyet sonrası Türk tiyat-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rosu bu konuda oldukça verimli malzeme oluşturmaktadır. Halk anlatı geleneğindeki “Leyla ile Mecnun”, “Kerem ile Aslı”, “Ferhat ile Şirin”, “Yusuf ile Züleyha” gibi ikili aşk hikâyelerinin yanı sıra, Dede Korkut hikâyeleri, “Köroğlu” gibi Oğuz toplumunun, halk kahramanlarının maceralarını anlatan destanlar, halk masallarından ya da çeşitli halk inanışlarından / efsanelerinden yararlanılan oyunlardan çalışmanın olanakları çerçevesinde her anlatı türünü temsil edecek yetkin örnekler seçilmiş ve ele alınan 30 oyunla çalışmanın veri tabanı oluşturulmuştur. Bunlar “Dede Korkut hikâyeleri”nden, “halk hikâyeleri”nden, “halk destanları”ndan, “halk efsaneleri”nden ve “halk masalları”ndan uyarlanan oyunlar olarak ayrı başlıklar altında sıralanmış ve oyunlar köken metinle birlikte ele alınırken “Bulgular” başlığı altında şu noktalarda incelenmiştir:

- Tiyatro tekniğinin anlatının yapısına etkisi ve oyunun bölümlenmesi
- Anlatım yönteminin oyundaki görünümü
- Oyunun öyküsü ve iletisi
- Olaylar örgüsü
- Oyun kişileri
- Uzam
- Zaman
- Oyunun dili

“Bulgular” başlığı altında halk anlatılarından modern tiyatro biçimine dönüştürülen oyunların genel karakteristik nitelikleri belirtilirken, oyun yazarının ad ve soyadının kısaltmasına gidilmiştir.

1. Dede Korkut Hikâyelerinden Uyarlanan Oyunlar

a. Dirse Han Oğlu Boğaç Han Hikâyesinden Uyarlananlar:

Boğaç Han / Füzûzan Toprak (FT)

Oyun 1973’te yayımlanmıştır. Gelenekteki hikâyede baba ve oğul olmak üzere iki kahramanın etrafında gelişen olaylar di-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

zisi, Fûruzan Toprak'ın kaleme aldığı oyunda da aynı sosyal mesajı iletme çabasıyla gözler önüne serilir. Güçlü aile bağının varlığı ve aile içindeki kadın erkek eşitliğinin esas alındığı, nüfus artışının teşvik edildiği, evlat sevgisi, topluma karşı sorumlu olma ve dürüstlük gibi değerler sistemi gelenekteki şekliyle hemen hemen aynı işlenir.

Boğaç Han Destanı / Rahmi Özen (RÖ)

Milli Eğitim Bakanlığı tarafından 1997'de yayımlanan oyun, gelenekteki Dirse Han Oğlu Boğaç Han hikâyesinin aslına sadık kurgulanmıştır. Oyunun geneline hâkim olan, "Oğuz birliğinin sağlanması / korunması" düşüncesidir. Oyun, "çocuksuzluk", "adak adama", "erliğe ilk adım", "ad verme", "düşmanların oyununa gelip aldanma", "oğlu öldürme teşebbüsü", "Hızır'ın yardımıyla iyileşme", "kötülerin cezalandırılması" ve "mutlu son" gibi eylem kalıplarıyla ilerler. Oyunda, olağanüstülüğün sahneye aktarımı (hızlı zaman geçişleri vb.) çeşitli ses düzenlemeleri ve ışık oyunları ile verilir. Oyun kişilerinin düşüncelerinin sahne gerisinden dile getirilmesi de sahneleme tekniği açısından oyuna getirilen yeniliklerden biridir.

Boğaç Han / Hasan Erkek (HE)

Oyunun olay dizisi Dede Korkut hikâyelerinden Dirse Han Oğlu Boğaç Han'ın hikâyesini anlatır. Epik çocuk oyunu olarak düzenlenen oyun, 2005 yılında yazılmış, 2008'de yayımlanmıştır. Oyun, Dede Korkut hikâyelerinin diline yakın bir dille kurgulanmıştır. Gelenekteki biçiminde yer alan kimi olağanüstü oluşumların yerini, oyunda akılcı bir anlayış alır. Aklın, çabanın ve emeğin öne çıktığı bir oyundur Boğaç Han. Oyunda kadın kimliğinin de gelenektekine nazaran daha ön plana çıkarıldığı görülür. Hikâyenin aslında yer almayan Otsu Han, Tütsü Hatun, Tilkiç Han gibi kişiler de oyunu renklendiren öğelerdendir. Boğaç Han'ın sadık ve vefakâr köpeği Rüzgar'ın varlığı da çocuklar için hayvan sevgisini vurgulayan ve oyuna giren yeniliklerden biri olarak görülür. Boğaç Han'ın başına gelenler gelenekteki hikâyeye koşut ilerlese de, onun saldırgan, can alıcı, aman vermeyen anlayışının yerini,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

oyunda akılcı ve barışçıl yanıyla öne çıkan, olumlu bir modeli canlandıran Boğaç Han alır.

b. Kazılık Koca Oğlu Yigenek Hikâyesinden Uyarlananlar:

Aşk ve Barış / Suat Taşer (ST1)

1961’de yayımlanan oyunda, Dede Korkut hikâyelerinden “Kazılık Koca Oğlu Yigenek Boyu” işlenmektedir. Hikâyede üzerinde durulan “aile sevgisi, babaya bağlılık, tedbirli hareket etmek, güzel söz söylemek...” gibi erdemli davranışların başarıdaki rolü, oyunda da dile getirilen iletilerdendir. Ancak olayların akışında ve kişilerin değerlendirilişinde kimi farklı yapılanmalar göze çarpmaktadır. Dede Korkut yerine “iri yapılı, ak sakallı, dinç bir ihtiyar”ın anlatıcı rolünde “Koro” adı altında oyunda yer alması; Kazılık Koca’nın gelenekteki şarabın tesiriyle kendinden geçip Bayındır Han’dan akın isteği yerine, Arız Koca’nın söz alıp Canguz’un talanına karşı gelmek için mücadele isteği üzerine akın kararı alması; babasının zindanda tutsak olduğunu, Yigenek’in atıştığı arkadaşı yerine çok sevdiği Kınalı Kız’dan öğrenmesi; Yigenek’in bilek gücüyle değil, dile gelip güzel söz söylemesiyle babasını kurtarması bunlardan birkaçıdır.

c. Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Hikâyesinden Uyarlananlar:

Deli Dumrul / Suat Taşer (ST2)

1962’de yayımlanan Deli Dumrul manzum bir “destan oyun”dur. Gelenekteki hikâye ile koşut ilerleyen olaylar örgüsünde, yazarın oyun metnine kattığı kimi yenilikler de dikkati çekmektedir. Azrail’in ak sakallı yaşlı bir yolcu görünümündeki gösterimi, Deli Dumrul’un hizmetinde olan ve peşinden ayrılmayan dört uşağının varlığı, bir oğlunun olmasının yanı sıra bir kız çocuğuna da sahip oluşu bunlardan birkaçıdır. Gelenekteki biçimiyle aynı bilinçlenme sürecinden geçen Deli Dumrul’un oyunun sonundaki son sözleri oyunun iletisini de vurgulamaktadır: Sevgi üzerine kurulu bir dünyada iyilik, doğruluk ve güzellik için yaşamın önemi her şeyin üzerindedir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Deli Dumrul / Güngör Dilmen (GD)

Yazar, oyunda insanın ölümlülüğünü, ölüm karşısındaki tavrını sevgi ve dayanışma kavramları çerçevesinde işleyip yaşamın üretken kılınması gereğini vurgular. İnsani unsurların hayata geçirilmesinin değerini vurgulayan bir oyundur Deli Dumrul. Oyunda Canguzoğlu talanına ve soygununa karşı çıkan, eşi Elif'le haksız ölümlere karşı Azrail'e meydan okuyan Dumrul'un direnişi mizahi bir dille anlatılmaktadır.

d. Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı Hikâyeden Uyarlananlar:

Burla / İffet Halim Oruz (İHO)

Dede Korkut hikâyeleri arasında yer alan Salur Kazan'ın evinin yağmalanmasını konu edinen manzum oyun 1933'te yayımlanmıştır. Gelenekteki biçiminden kimi noktalarda ayrılan oyunda temel anlatı birimleri aynen korunmuştur. Ava giden Salur Kazan'ın yokluğunu fırsat bilen düşmanlar hanın otağını basarak karısı Burla ve oğlu Oruz'u tutsak alırlar. Kara kaygılı rüya görüp avı yarıda bırakan Salur Kazan çadırına geri döner, olanları görür ve ailesini kurtarır. "Deli Dünder", "Sarı Kılams", "Kara Budağ" gibi kimi beylerin oyuna katılması, gelenekteki "Kara Göne", "dayı" gibi kişilerin oyunda yer almaması dikkati çeker.

e. Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Hikâyeden Uyarlananlar:

Tepegöz / Turgay Nar (TN)

1994'te yayımlanan ve çağdaş bir anlayışla yeniden yazılan oyunun, gelenekteki hikâyeden kimi noktalarda ayrıldığı görülür. Bir göç sırasında çocuklarını kaybeden Aruz Koca ve Gökçeçiçek yıllarca yas tutarlar. Arslanlarla birlikte yaşadığı anlaşılan Basat bir gün yeniden obaya getirilir, dilini öğrenir, anne babasını bilir ve "Basat" adını alır. Basat'ın yaşadığı haberi hikâyede at çobanı tarafından bildirilirken, oyunda Kervancı tarafından dile getirilir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Gelenekte peri kızıyla birleşen Sarı Çoban'ın yerini oyunda Oğuz Beyi Aruz Koca alır. Gökçeçişek bu hüznü bekleyişte tüm sevgisini bir boş beşige, Aruz Koca ise bir kılıca verir ve karı-koca bu süreçte birbirlerinden uzaklaşır, aynı yatağı bile paylaşmaz hale gelirler. Sonunda Aruz Koca yanlışlığa düşer ve bir düş perisini iffal eder. Bu hatanın sonucu ve ihanetin bedeli olarak tüm toplumun kara yazgısı olacak Tepegöz dünyaya gelir. Oyunun sonunda ise Cinci Kadın'ın Tepegöz'ün tek zayıf noktasının tek gözü olduğunu söylemesi üzerine, Tepegöz'ün ölümü gelenekteki gibi Basat elinden değil, annesi Gökçeçişek elinden gerçekleşir. Oyuna getirilen bir diğer yenilik ise Tepegöz karşısında elde edilen başarı üzerine, halkın coşkulu halayı sırasında "Tepegöz yavrusu"nın da kalabalık içine karışmasıdır. Gelenekteki biçiminden kimi sapmalarla ilerleyen oyundaki ileti aynen korunmuştur. Gayrı meşru bir ilişkiden dünyaya gelen Tepegöz, tüm toplum hayatına felaket getirmiştir. Nefse mağlubiyetin cezasını ferdin yanında tüm toplum çekmektedir.

f. Farklı Dede Korkut Hikâyelerinden Uyarlananlar:

Korkut Ata / Turan Oflazoğlu (TO)

1998'de Türk Dil Kurumu Yayınlarından çıkan oyun, on iki Dede Korkut hikâyesinden dördünü (Boğaç Han, Bamsı Beyrek, Kan Turalı, Deli Dumrul) bir araya getiren bir tiyatro metnidir. Bu hikâyeler içinden seçilerek oyunlaştırılan metinde, gelenekteki epik şiir dili korunmuş ve ayrı rollerin aynı oyuncularla yorumlanabileceği bir anlatım düzlemi sağlanmıştır. Oyunda ölümle yüzleşen Korkut Ata'nın Azrail'e diliyle, sözüyle, kopuzuyla meydan okuyuşu, ancak sonunda teslim oluşu anlatılmaktadır. Azrail'e hikâyelerini anlattıkça bir müddet daha yaşama hakkı kazanan Korkut, anlattığı hikâye kahramanlarının sayesinde hakikati kavrar. Ölümsüzlüğün çalışmak, çabalamak, sevgi ve gönül insanı olmakla elde edileceğini anlar ve Azrail'e kendi teslim olur. Oyunun sonunda Korkut'un ardından kopuzu kendiliğinden ve gittikçe yükselen bir ezgiyle çalmaya devam etmektedir.

Bu çerçevede ele alınan 9 oyun dışında, bilinen ancak kimi olanaksızlıklar nedeniyle inceleme kapsamına alınamamış şu oyunlar da vardır: Cemalettin E. Kavaklıgil'in "Deli Dumrul",

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Mevlüt Uluğtekin Yılmaz'ın "Deli Dumrul", Yüksel Pekkoçak'ın "Deli Dumrul", Abay Mirza Dağlı'nın "Dede Korkut", Şükrü Dölen'in "Tarih Bizim" oyunları vb.

2. Halk Hikâyelerinden Uyarlanan Oyunlar

a. "Ferhat ile Şirin" Hikâyesinden Uyarlananlar:

Ferhad, Şirin, Mehmene Banu ve Demirdağ Pınarının Suyu / Nâzım Hikmet (NH1)

Nâzım Hikmet tarafından 1948 yılının mayısından ekimine kadar olan sürede Bursa Hapishanesinde yazılan oyunun (Ran, 1993, s. 335-341) ilk Türkçe basımı 1965'te yayımlanmıştır. "Ferhad, Şirin, Mehmene Banu ve Demirdağ Pınarının Suyu" başlığını taşıyan ve Nâzım Hikmet'in "bir çeşit masal" olarak nitelendirdiği oyun, "Bir Aşk Masalı" başlığıyla da tanınmıştır. Geleneksel halk anlatılarından "Ferhad ile Şirin'i çağdaş bir oyun kimliğine kavuşturan yazar, oyunda "aşk"ı farklı düzlemlerde ele alır. Nâzım Hikmet, Kemal Tahir ve Piraye'ye yazdığı mektuplarda da oyunun konusu ve yazılma süreci hakkında bilgi verir (Ran, 1993). Yazar, "Ferhat ile Şirin'i oyunlaştırırken öyküdeki kişilerin temel görünüşleri ile dağ delme motifini bir kitaptan aldığını dile getirir; ancak hangi metinden yola çıktığını belirtmez. Öyküyü kendine göre yeniden ele aldığını ve büyük ölçüde değiştirdiğini söyler. Oyundaki Ferhat ile Şirin anlatısı, tekil bir sevginin toplumsal sevgiye dönüşümünün hikâyesini içerir. Oyun, uyarlamadan özgün yapıta doğru gelişen bir çizgide ele alınmıştır. Bundan sonraki uyarlamalarda Ferhat ile Şirin'in olağanüstülüklerle kurulu masalsı yapısı giderek daha gerçekçi bakış açısıyla işlenmeye devam edecektir.

Ferhad ile Şirin / Ümit Denizer (ÜD)

1993'te yayımlanan oyun Nâzım Hikmet'in oyunuyla benzer temada ele alınır. Oyunda, tek kişiye duyulan seveda anlayışının toplumsal kaygıyla eyleme dönüşmesi anlatılmaktadır. İletilmek istenen düşüncenin Nâzım'ın oyunundan hareket edilerek ele alındığı açıktır. Ferhat ile Şirin anlatısı benzer bir ideolojik yakla-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

şımla ele alınmasına karşın, oyun farklı bir düzenleme ile kurgulanmıştır.

Ferhat'ın Yeni Acıları / Yüksel Pazarkaya (YP)

Ferhat ile Şirin öyküsünün güncel uyarlamalarından biri olan "Ferhat'ın Yeni Acıları", sevginin gerçek insanî ve evrensel boyutlarını, günümüzün önemli sorunlarından biri olan yabancı düşmanlığı ortamı içinde sorgulamaktadır. Yazar ele aldığı oyunda, çok güncel bir konuyu, ırkçılık ve yabancı sorununu, "Ferhat ile Şirin" ekseninde evrensel boyuta taşımaya çalışır. Bu halk hikâyesini yeni bir tarihsel bağlamda yineler; ancak anlamı kendi oyununda aynı biçimde sürdürüp, aynı iletiyi yineleyip sadece türsel bir değişim göstermek yerine, ondan çağına uygun yeni bir anlam çıkarır. Metnini yeni bir değerle donatır; trajik bir örneği anlamsal bir dönüşüme uğratar. Oyun, 1993'te Kültür Bakanlığı Yayınları tarafından yayımlanmıştır.

Ferhat ile Şirin / Hasan Kayıhan (HK)

1992'de yazılan ve daha önce hiçbir yerde yayımlanmayan oyun metnine 06 Mart 2006 tarihli <http://www.hasan-kayihan.com/ferhatilesirinx.htm> İnternet adresinden ulaşılmıştır. Günümüz dünyasından izler taşıyan oyun, kimi temel eylem motifleri ile Ferhat, Şirin, Hüsrev gibi hikâyenin asal kişilerinin işlenmesi dışında, tamamen farklı bir düzenleme ile oyunlaştırılır. Yaşam koşullarına, çağın gereklerine göre yeni bir biçim kazandırılan oyunda, yeni bir söylem yapısı geliştirilerek hem hikâyenin içeriği, hem de uyarlandığı toplum yapısı tiye alınır.

Böyle Bir Aşk Masalı / Zeynep Kaçar (ZK)

"Tiyatro Boyalı Kuş" topluluğu tarafından kadın bakış açısıyla sahneye uyarlanan oyun, geleneksel hikâyenin içindeki kadının konumunu sorgulamaktadır. Şirin odaklı bir kurgulamayla düzenlenen oyunda bilinen geleneksel hikâye, Şirin'in gözünden "feminist" bir yaklaşımla ele alınır. Oyun, "beklemek" temi üzerine kurulurken, dilden dile anlatılan Ferhat ile Şirin hikâyesindeki

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Şirin'in uğradığı haksızlık ve onun isyanı temelinde şekillenir. Oyun, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştir-menliği ve Dramaturji Bölümü Dergisinde "'Tiyatro Boyalı Kuş' ve Oyunları" adı altında ilk hâliyle yayımlanmasına rağmen, çalış-mada yararlanılan oyun metni son düzenleme üzerinden incele-meye alınmıştır. Bu yayımlanmamış oyun metnine Tiyatro Boyalı Kuş'la elektronik ortamda yazışma sonucunda ulaşılmıştır.

Bir Su Masalı, Ferhat ile Şirin / Ertan Akman (EA)

Gelenekteki hikâyenin içinde var olan iyilik, kötülük, sevgi, emek, göze alma, mücadele gibi olgulardan yola çıkılan oyunda, gitgide insansızlaşan bir toplumun bencilliği yüzünden başına gelen felaket, Ferhat ile Şirin'in aşkı çerçevesinde işlenir. Çocuk oyunu olarak kurgulanan oyunda işlenen konu, doğru inanç ve değer yargılarının hedef kitleye ulaşmasında araç olarak kullanılmıştır. Hiçbir yerde yayımlanmayan oyun metnine elden ulaşılmış ve çalışmada 2005'te yapılan son düzenlemeleri içeren metin esas alınmıştır.

b. "Kerem ile Aslı" Hikâyesinden Uyarlananlar:

Kerem ile Aslı / Selahattin Batu (SB)

1944'te yazılan oyunda, Kerem ile Aslı'nın aşkı gelenekte-kindin farklı olarak, dünyevi aşktan sıyrılıp ilahi aşka ulaşmakta-dır. Yazar, gelenekteki din farklılığından ötürü ayrılık fikrini, ba-baları -hükümdar ve vezir- arasındaki politik durum ve yanlış an-laşılmaya bağlı ilişkiye dayandırmaktadır. Kerem'in ah edip ate-şiyle yanıp kül olma motifi oyunda, Aslı'ya erişebilme tutkusuyla 7 yıl gibi bir arayış sürecinden sonra "ilahi aşka yanıp kül olma"ya dönüşür. "Büyülü gömlek" motifi de oyunda kullanılma-yan öğelerden biridir. Ahmet Adnan Saygun'un 1952 tarihli 3 perde 8 sahneden oluşan "Kerem" operasının Selâhattin Batu'ya ait librettosu da 1953 yılında Milli Eğitim Bakanlığınca yayımlan-mış, ilk gösterimi ise 22 Mart 1953'te Ankara Devlet Tiyatrosu'nda yapılmıştır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

c. "Leyla ile Mecnun" Hikâyesinden Uyarlananlar:

Leyla ile Mecnun Tragedyası / Selahattin Şar (SŞ)

Aslı Arap efsanesine dayanan klasik bir aşk hikâyesi olan Leyla ile Mecnun, Nizami başta olmak üzere birçok şair tarafından işlenmiş, Fuzuli ile mesnevi tarzında ve Türk yazınında önemli bir yer edinmiştir. Selahaddin Şar'ın 1977'de yayımlanan oyunu, Fuzuli'nin yüce anısına adanırken, yazarın belirttiği üzere Fuzuli dahil diğer Leyla ve Mecnun ozanlarının hiçbirinden ne bir şiir, ne bir sözcük, ne de tema konusunda oyuna hiçbir aktarma yapılmamıştır. Bu da yazarın oyununu kendi düşün gücünü kullanarak, başlı başına özgün bir eser olarak ortaya koyduğunun bir göstergesidir. Gerçekten de gelenekteki biçiminden tamamıyla sıyrılan, bireysel aşktan yola çıkıp toplumsal kaygıya dönüşen bir bilinçte ilerleyen oyunda, tasavvuf felsefesi üzerine de düşünce üretilmektedir. Nâzım'ın Ferhat'ı gibi Selahaddin Şar'ın Mecnun'u da oyunda, toplumsal sorumluluk duygusuyla hareket eden, barışı sağlamak ve yönetimi halkın iradesine vermek için çaba harcayan bir Türkmen Bey'i olarak çizilir. Leyla da soy ayrımından kaynaklanan tüm engellere karşı göğüs geren, ölümü bile göze alan bir kız olarak karşımıza çıkar. Yazar, Leyla ile Mecnun hikâyesinin ilk kez tragedya olarak yazıldığını söylerken, oyununda çağın tiyatro kurallarına dikkat edildiğini belirtir.

c. Yusuf ile Züleyha Hikâyesinden Uyarlananlar:

Yusuf ile Menofis / Nâzım Hikmet (NH2)

Oyun, 1950'de yazılmıştır. Nâzım Hikmet, Kemal Tahir'e, Memet Fuat'a, Piraye'ye yazdığı mektuplarda, oyunun kaynağı ve yazılış süreci hakkında bilgi verir. Tarihe sadık kaldığını belirten yazar, tiradların birçoğunu da aynen Tevrat'tan aldığını bildirir. Efsanede Zeliha'nın gölgede kaldığını, oyunda onu daha da ön plana çıkardığını; Yusuf'un karşısına onun zıddı bir tip Menofis adında Mısırlı bir duvarcıyı koyduğunu sözlerine ekler. Tevrat'ta ayrıca yepyeni bir Yusuf keşfeder Nâzım Hikmet. Karmaşık bir karakter olarak ele alınan Yusuf, oyunda çok yönlü çizilir. Yazar, Yusuf ve Menofis'in birbirine zıt iki karakterinde, toplumu ilgilendiren, sosyal bilinci öngören kimi değerleri sorgular. Bu bağlamda

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

oyunda, zengin-fakir ayrımı, paranın dengesiz dağılımı, haksızlığa, sömürüye karşı çıkma, özgür ve eşitlikçi bir düzen, hakkını savunma bilinci uyandırma gibi toplumsal sorumluluklara ilişkin sorunlar irdelenir.

Bu çerçevede ele alınan 9 oyun dışında, bilinen ancak kimi olanaksızlıklar nedeniyle inceleme kapsamına alınamamış şu oyunlar da vardır: Cevdet Kudret'in "Ferhad ile Şirin", Muhittin Sevilen'in "Ferhad ile Şirin", İsmail Galip Arcan'ın "Leyla ile Mecnun" oyunları vb.

3. Halk Destanlarından Uyarlananlar:

Akın / Faruk Nafiz Çamlıbel (FNÇ)

Yazarın 1932'de yazılan ve aynı yıl sahneye konan oyunu Akın'da, çok eski çağlarda Orta Asya'daki Türk milletinin kuraklık nedeniyle dünyanın dört bir yanına göçe mecbur kalışı; aşk, ihanet, bağlılık, fedakârlık gibi kavramların etrafında işlenir. Büyük İçdeniz'in kurumasıyla kuraklıktan bunalan halk Baksı'ya başvurur. Baksı fala bakar ve hakanın kurban edilmesini tavsiye eder. Belki Gök Tanrı büyük Türk milletinin hakanını kurban etmesine acıyacak ve yağmur yağdıracaktır. Önceki iki hakan bu uğurda seve seve canlarını vermişlerdir. Yerine seçilen İstemi Han da on ikinci yılını tamamlamıştır. Gün beyi, Batı beyi ve Doğu beyinin oğulları Demir, Bayan ve Bumin, İstemi Han'ın güzel kızı Suna'yı sevmektedirler. Beylerin Baksı'ya danışıp da getirdikleri cevap değişmiştir: Tanrı hakan yerine kızı Suna'nın canını istemektedir. Üç büyük beyin Baksı'yı kışkırtarak Suna'yı ve babasını bertaraf edip başa geçme düşünceleri Demir tarafından ortaya çıkarılır. Oyunun sonunda üç beyin ihanetlerinin cezasını halk verirken, Suna'yı kazanacak yiğitlere verilen görevi başarıyla tamamlayan Demir de Suna'sına kavuşacaktır.

Koçyiğit Köroğlu / Ahmet Kutsi Tecer (AKT)

Köroğlu destanından uyarlanan ve 1969 yılında yayımlanan oyunda, Oğuzların müslüman olmasından önceki bir zamanda adaletin ve eşitliğin savunucusu, mert ve yiğit Köroğlu'nun

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

zorba Bolu Bey'ine karşı verdiği mücadele anlatılır. Ezilen halkın bir derebeyi karşısındaki acizliği, halk adamı Köroğlu'nun seferberliği ile son bulur. Tematik açıdan oyuna bakıldığında feodal düzenin eleştirisi bir halk kahramanının çevresinde işlenmektedir.

Bu çerçevede ele alınan 2 oyun dışında, bilinen ancak kimi olanaksızlıklar nedeniyle inceleme kapsamına alınamamış şu oyunlar da vardır: Selahattin Batu'nun "Oğuzata", "Köroğlu", Emin Cenkmén'in "Köroğlu", Vehbi Cem Aşkun'un "Oğuz Destanı", Orhan Asena'nın "Simavnalı Şeyh Bedrettin Destanı", Gön-gör Dilmen'in "Bağdat Hatun" oyunları vb.

4. Halk Efsanelerinden Uyarlananlar:

Mahmud ile Yezida / Murathan Mungan (MM1)

Mahmud ile Yezida, yazarın hem yayımlanan ilk kitabı, hem de yazdığı ilk oyundur. Oyun, daha sonra yazılan "Taziye" ve "Geyikler Lanetler" ile birlikte "Mezopotamya Üçlemesi"ni oluşturur. Törelere insan hayatını nasıl etkilediğini aşk temsili üzerinden vurgulayan oyunda; ağılık sisteminin işleyişi, toplumsal baskı, evlilik kurumu, aile yapısı gibi birtakım oluşumların eleştirisi yapılırken; sadakat, dürüstlük gibi erdemli davranışların da varlığı ön plana çıkarılır.

Taziye / Murathan Mungan (MM2)

1982'de yayımlanan oyun için yazarı şunları söylemektedir:

"Asya oyunlarının uçsuz örneklerinden yola çıkarak yazılmıştır Taziye. Bir ölünün başında yakılmış bir uzun ağıt, siyah bir şiir, kanlı bir baladır. Tüm yaşamı bir ölünün başında anlatma oyudur. Oyun, bittiği yerden yeniden başlar, kendine katlanır, zaten bütün oyun kendi içinde de kendine katlanma oyundur." (Mungan 1994, 11)

Törelere içinde sıkışıp kalmış bir kadın Kevsa Ana'nın otoriter, soylu, kararlı ve gelenekçi kişiliğinin tekelinde oyuna toplumsal bir eleştiri anlayışıyla yaklaşılır. Kan davasının karşısına sevgi temini yerleştiren yazar, oyunda bu iki karşıtlığın gücünden

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yararlanır. Toplumun ölüm geleneği karşısındaki tavrı sorgulanırken, geleneksel inanışlar ve dinsel motiflerle oyun zenginleştirilir.

Geyikler Lanetler / Murathan Mungan (MM3)

Mezopotamya Üçlemesi adlı serinin üçüncü oyunu olan Geyikler Lanetler, 1992’de yayımlanmıştır. Oyunda dört kuşağın hikâyesi anlatılmaktadır. Geyik avı ile başlayan lanetler dizisi dört kuşağı da etkiler. Törelere ve geleneklerine bağlı konar-göçer bir aşiretin, geyiklerin yaşadığı bir bölgeye gelip kan akıtmasıyla lanet insanlığın üzerine çöker. Hazer Bey ve Kureyşa’nın oğlu Mustafa’nın bir geyiğe sevdalanmasıyla lanet devam eder. Oyunda “olağanüstü değişim / dönüşüm”, “aynı kadınla evlenme”, “erliğe ilk adım”, “ad koyma”, “aşiret mahkemesi”, “yurt edinilen yere kurban kesme” gibi geleneksel inanışlar dikkat çekmektedir. Büyünün, sihrin, cinlerin, hayaletin ve kesik baş efsanesinin kullanımı da oyunda olağanüstülüğü pekiştiren unsurlardır.

Kelkit’in Doğuşu / Tevfik Tanyolaç (TT)

1945’te yazılan Kelkit’in Doğuşu, opera için hazırlanmış manzum bir oyundur. Olağanüstülüklerle kurulan oyunda, halkının su ihtiyacını gidermek için canını feda eden Kelkit’in etrafında şekillenen efsanevi bir anlatı söz konusudur. Âşık olduğu Durusu’ya kavuşamadan canını veren Kelkit, toplumsal sorumluluk bilinciyle hareket etmekte, böylelikle Tanrı katına yükselmektedir. Durusu’nun ilahi dönüşümüyle şeffaflaşan bedeni, mavi ışık yayararak varlığını beyan eden, ak sakallı, yeşil kaftanlı, asalı Murat-Dede’nin mistik kişiliği oyundaki gerçeküstü görünümü tamamlayan unsurlardır.

Boş Beşik / Necati Cumalı (NC)

Necati Cumalı’nın 1949’da yayımlanan oyununda halk inançlarından ve efsanelerden yararlandığı görülür. Oyun, yirmi dizelik bir halk türküsünün hikâyesinden yola çıkılarak yazılmıştır. Yazarın, 1932’de Demircioğlu Yusuf Ziya tarafından derlenen

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

öksüz ve yetim bir kızın macerasını anlatan hikâyenin en can alıcı bölümünü oyunlaştırdığı görülür (Taş 2001, 33). Bebeğin çalılara takılarak kuzgunlara yem olması fikrini yazar trajik bir dille ifade eder. Boş Beşik, kadının çocuk sahibi oluncaya kadar ailede ve toplumda söz sahibi olamadığı, horlandığı, doğum yapabildiği takdirde itibar gördüğü inancını işleyen bir oyundur. Oyunda soyun devamının sağlanmasına verilen önem, bu uğurda bir ailenin, bir kadının yıkımı ve gelenekler yüzünden kaç kişinin birden felakete sürüklendiği trajik bir anlatımla gözler önüne serilir.

Bu çerçevede ele alınan 5 oyun dışında, bilinen ancak kimi olanaksızlıklar nedeniyle inceleme kapsamına alınamamış şu oyunlar da vardır: Kemal Bilbaşar'ın "Çıldır Gölü Efsanesi", Yaşar Kemal'in "Binboğalar Efsanesi" oyunları vb.

5. Halk Masallarından Uyarlananlar:

Sabır Taşı / Necip Fazıl Kısakürek (NFK)

1940 yılında yazılan oyunun "ana hatları eski bir Türk masalından" alınmıştır. Oyunda, bir genç kız, uyurken bir kuş tarafından sarayın penceresine bırakılır. Kuş ona, şehzadenin başında kırk gün, kırk gece bekleyeceği ve sonra da muradına ereceğini söyler. Genç kız ölü şehzadenin yanında kırk gün kırk gece bekler. Son gece, gelip geçen bir pazarcıdan bir cariye satın alır. İki kız birbirlerine hikâyelerini anlatırlar. Cariye, yalancı ve haindir. Genç kız kırk gündür hiç bir yanını göremediği sarayı gezme hevesiyle şehzadenin yanından ayrılır ve cariyeyi onun yanında bırakır. O gittikten kısa bir süre sonra uyanan şehzade, kendisini kırk gün kırk gece bekleyen cariyeye olduğunu sanır. Şehzade, muhteşem bir düğün yaparak cariye ile evlenir. Cariye genç kıza sürekli eziyet etmektedir. Onu Zebellahi denilen bir insan azmanı ile evlendirmeye çalışır. Bir gün sultan gemi ile hacca gider. Genç kızdan ne hediye istediğini sorar. Kız "sabır taşı" der. Sultan, mercimek tanesi büyüklüğündeki sabır taşını getirir. Kız, başından geçenleri sabır taşına anlatmaya başlar. Sabır taşı kız anlattıkça şişer, büyür ve sonunda çatlar. Şehzade bütün olanları kapının anahtar deliğinden görür. Gerçek sevdiğine kavuştuğu gibi, genç kızın dileği

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

üzerine cariyeyi cezalandırmaz. Oyunda, mistik kişiliğiyle erdemli ve bilici Derviş'in, sarayda ölünün başını bekleyen cinlerin varlığı ve "kırk gün kırk gece başını bekleme", "bedduanın tutması" gibi kimi eylem motifleri de masal atmosferine uygun kurgulanmıştır.

Kör Padişah / Nâzım Hikmet (NH3)

1962'de Vera Tulyakova ile birlikte Rusça yazılan oyunda, fantastik olaylar dizisi ile gerçeklik iç içe girmiştir. Oyunda baskıcı yönetim, öldürme, sömürme, zorbalık, iki yüzlülük, çıkarıcılık gibi kötücül eylemlerin eleştirisi yapılırken bu, masal-gerçek birlikteliği içerisinde verilir. Oyun masalın klasik eylem kalıpları ile ilerler: Bir sorunun çözümü için görevlendirilen üç oğul, oğullardan en küçüğünün kahraman olması, zor işi başarmada kahramanın engel(ler)e takılması, bir dizi sınavdan geçmesi, karşısına çıkan engelleyici güçler (üç cadı), kahramana yardımcı olan güçler (Ayşe), yardımcının desteğiyle tüm engellerin aşılması ve mutlu son. Oyunda masal kişilerinin yanı sıra gerçek dünyadan çıkıp gelen "Ayşe" figürü ile, masalın büyümlü atmosferinden sıyrılıp yadırgatma işlevi gören göstermecî biçim kullanılmıştır. Dış dünyadan gelen Ayşe'nin söyleminde savaş karşıtı tavır sergilenmekte, oyunun genelinde varlıkları hissedilen üç cadının temsil ettiği "yalan", "bencillik" ve "cimrilik" davranış biçimlerinin de insanlığı ne tür felaketlere sürüklediği anımsatılmaktadır.

Üç Turunçlar / Behçet Necatigil (BN)

1970'te yayımlanan ve temelde bir aile dramının konu edildiği "Üç Turunçlar" adlı oyunda, birbirinin içine giren üç farklı olay örgüsü dikkati çekmektedir. Rejisör ve Prodüktör'ün "Üç Kız Kardeş" adlı radyo oyununu dinlemeleriyle başlayan oyunda, "Üç Kız Kardeş" oyununun yanı sıra, Masal Anlatan Kadın'ın "Üç Turunçlar" masalından kimi bölümler de araya girmekte ve oyunda birbiriyle koşut ilerleyen iç anlatı yöntemi uygulanmaktadır. Rejisör ve Prodüktör'ün de katılımıyla oyun içindeki oyunda; sarhoş bir baba ile kızlarını bir an önce baş göz edip başından savma düşüncesinde olan sorumsuz bir annenin üç kızının, bir delikanlı ta-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rafından kandırılıp terk edilmeleriyle sonuçlanan trajik yaşantıları anlatılmaktadır.

Keloğlan / Gülten Akın (GA)

Haksızlığa uğrayan, dostluk edinmeye çalışırken üçkâğıtçıların elinden yakasını kurtaramayan, kurban durumuna düşen Keloğlan'ın başından geçenlerin anlatıldığı oyun, şiirsel bir dille kaleme alınmıştır. "Hasandayı Kuşu", "Öküz", "Tilki" gibi hayvanların söze gelmesiyle masal atmosferinin pekiştirildiği oyunda, "Polis", "Savcı", "Belediye Memuru" gibi günümüz dünyasından etkiler de görülmektedir.

Keloğlan'la Zülfüsarı / Y. Kenan Işık

1986'da yayımlanan oyun, Keloğlan masallarına gönderme yaparak ilerlerken, günümüz dünyasından izler de taşır. Teknoloji çağının gelişmesiyle bilgisayarların insan hayatındaki yerini, teknolojinin kötüye kullanılmaması gerektiğini, barış içinde yaşanması bir dünya isteğini dile getiren oyunda, olaylara uzak açıdan bakmayı sağlayacak çeşitli sahneleme teknikleri kullanılmıştır.

Bu çerçevede ele alınan 5 oyun dışında, bilinen ancak kimi olanaksızlıklar nedeniyle inceleme kapsamına alınamamış şu oyunlar da vardır: Sevgi Sanlı'nın "Menevşe Yaprığından İncinen Kız", Mustafa Rahmi Balaban'ın "Keloğlan", Sami Ayanoglu'nun "Keloğlan", Mümtaz Zeki Taşkın'ın "Keloğlan", Eflatun Cem Güney-Birkan Özdemir'in "Keloğlan", Işıl Türkben'in "Keloğlan'ın Tembelliği", Fikret Terzi'nin "Keloğlan", Zeki Alan'ın "Keloğlan", Cemalettin E. Kavaklıgil'in "Keloğlan Hekimbaşı", Ulviye Bursa'nın "Keloğlan Keleşoğlan", Osman Güngör Feyzoğlu'nun "Keloğlan Kırk Kötü Kişiye Karşı", Mahmut Tunaboğlu'nun "Keloğlan Yanlışlıklar Güldürüsü", Cihat Türkoğlu'nun "Keloğlan'ın Bahtı", Lale Oraloğlu'nun "Keloğlan'ın Eşegi", Nihat Asyalı'nın "Keloğlan ve Devlet Kuşu" oyunları.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Bulgular

Sözlü kültür bakımından zengin bir birikime sahip olan Türk yazını, yazınsal türler açısından da güçlü bir ilham kaynağıdır. Yüzyıllardır süre gelen halk anlatı kültürünün ve güçlü bir geleneğe dayanan Türk yazınının önemli anlatılarının tiyatro metni hâline dönüştürülmesiyle, gelenekle yeniliğin bir aradalığı değişik perspektiflerle gözler önüne serilir.

Halk anlatı geleneğinin tiyatrodaki görünümü ile Türk sözlü kültürünün özellikleri sahneye taşındığı gibi, olağanüstülüklerle kurulu halk anlatılarının tiyatro metnine dönüşümü aşamasında da önemli ipuçları elde edilmiştir. Bu türden uyarlamalar üzerinde yapılacak yeni çalışmalarla da metinlerarası dünyasının yepyeni renkleri, dönüşümleri ortaya çıkacaktır.

Gelenekteki anlatıdan oyuna geçilirken oyunlaştırma; kişiler, olaylar örgüsü, anlatım dili, uzam ve zaman yönünden tiyatrodaki kullanılabilecek olan yanlarıyla gerçekleşirken, farklı bir yazın biçimini yeni bir yapıya uydurmanın güçlükleri yanında, olayların sahnede eylemle canlandırılması da öyküden alıntılanan yapılarda sınırlılığa gitmeyi gerektirmektedir. Öykünün düş gücünün olanaklarıyla algılanmasına zemin hazırlayan olağanüstü durumlar ise oyunlaştırmada güçlükler yaratabilmektedir.

Tiyatroda bütün iletim araç ve yollarından, sahne ve aktörün olanakları ile kısıtlı olarak yararlanılır. Sahne ortamı kendi boyutuyla, fizik olanaklarıyla sınırlıdır. Sahneye taşınamayan olaylar, ancak ses ve ışık efektleri, hareket ve sözlerin yardımıyla, sahne dışında geçiyormuş gibi yansıtılabilir. Tiyatro tekniğinin halk anlatısını nasıl sahneye taşıdığı ve tiyatronun kesitlere ayrılarak sunulmasının verdiği olanaklar, sahne / bölüm / perdenin anlatı izlencesi açısından verdiği ipuçlarıyla oyunun gelişiminin bu kesitlemeye bağlı olarak anlatıyı nasıl dönüştürdüğü gözler önüne serer.

Sahneye koyma aşamasında **uygulanan tiyatro teknikleri** nin halk anlatısının yapısına etkisi, ele alınan oyunlarda şöyle bir görünüm sergiler: Oyunlar masal havası içinde kurgulanıp gerçeklere dayandırıldığı gibi (NH1, MM1, MM2), tamamen halk anlatı geleneğinden sıyrılıp günümüz dünyasının materyalist anlayışı-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

şına uygun olarak (BN, GA, GD, HE, HK, MM1, MM2, NH3, TN) da ortaya konmaktadır. Olağanüstü durumlar, değişimler, zaman, uzam sınırsızlığı gibi konular olanaklar ölçüsünde sahneye taşınır. Gelenekteki kahramanın dövüş hünerini göstermesi, 9 ay sonra doğacak çocuk, erginlenme töreninin gerçekleştiği 15 yaş öncesi, atla yolculuk, doğar doğmaz yürüyüp kırk günde büyüme vb. eylem birimleri ya hiç sahnede geçmez ya da sahne dışında gerçekleşip sadece söze dökülür. Olay akışındaki kimi ayrıntı durumlar ya da olaylar da sahne üzerinde gösterilmekten çok, oyun kişilerinin söyleminde dile getirilir. Kırk yiğidin sahnede dört kişiyle canlandırılması ya da Azrail'in ak sakallı, yaşlı bir yolcu olarak gösterimi gibi düzenlemeler de sahne sınırlılığı kapsamında değerlendirilebilir (AKT, FT, İHO, MM2, MM3, NC, NH1, HE, HK, SB, ST1, ST2, TN, TO, TT, ZK).

Sahnenin fiziksel olanakları dolayısıyla aktarılmakta güçlük çekilen olaylar, ses, görüntü ve ışık efektlerinin, sembolik hareketlerin ya da sözlerin yardımıyla yansıtılır. Böylelikle olayların kısa sürede algılanması sağlanmış olur. Atmosfer pekiştirmede, gerilimi ve duygusallığı arttırmada ya da karşıtlık yaratarak yadırgamaya uğratmada ışık, ses ve müzik düzenlemeleri işlevsel görünür. Ulu Murat-Dede'nin varlığının simgesi olarak mavi ışığın kullanımı (TT), takırtılar, bomba sesleri, tef sesleri, rep müziği (HK), gürz sesi (NH1, ÜD, ZK), davul sesi (AKT, HE, KI, MM3, RÖ, ÜD), kanun sesi, sazcuların sesi (YP), halk ezgileri (ZK), nal sesleri (FT, MM1, NC, RÖ), motor gürültüleri, traktör, buldozer, biçer-döğme homurtuları, çoban kavalları, ayin, ölümün dairelenmesi, düğün sahnesi (MM1), ayak sesleri, zincir şakırtıları, açılan kilitler, kapıların tok sesi, cinlerin dansı, geyiklerin uluması (MM3), su sesleri, yaprak sesi, kuş, böcek sesleri (AKT), bülbül sesleri (RÖ, TT), inlemeler, ulumalar, kişnemeler, böğürmeler, çocuk çığlıkları (NFK), kopuzun sesi (HE, TO), at kişnemesi (FT, RÖ, ST), boru sesi (NH2, SŞ), ezan sesi (KI, SŞ), çekiç sesi, yağmur sesi (TN), ayak sesleri (NH3), köpek havlamaları (NC, TT), dingil gıcırtağı, koyun melemeleri, deve çanları, karga sesleri, gök gürültüleri (TT), boşlukta sevişen iki bedenin dans, ezgi, kırmızı ve mavi ışıklar yaratılarak verilmesi (TN) bu işlevi yerine getiren örneklerdir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Yazarlar kimi kez araya girerek rejisörü sahnenin nasıl uygulanması gerektiğine dair yönlendirerek, oyunun seyri ve kullanılacak tiyatro teknikleri hakkında da bilgi verirler (HE, KI, MM2, MM3, NH1, TN, ÜD).

Oyunda seyircinin eleştirel düşünebilmesi ve oyuna katkıda bulunabilmesi için araç konumunda kullanılan “anlatıcı” da aynı oyunun içinde farklı bir düzlemin varlığı olarak kendini gösterir (AKT, BN, EA, FNÇ, FT, HE, İHO, MM2, MM3, ST1, ST2, ÜD, ZK). Anlatıcının yer aldığı ve olay örgüsünün devam ettiği sahneler iki farklı uzam ve zamanda görüldüğü gibi, anlatıcı ile oyun kişilerinin sözleri içe içe girerek de olay örgüsünde kırılma yaşanır (MM2, MM3, ÜD). Kimi zaman oyun kişileri de anlatıcı rolüne girerek olay akışının devamlılığını sağlayan ya da sekteye uğratan bir yapı sergilerler ve olguyu bildirme işlevine bürünürler (FNÇ, HE, MM3, NC, RÖ, SŞ, TN, TO, ZK). Anlatıcılar oyunu zaman zaman kesintiye uğratıp seyirciye seslendikleri gibi, kişileri öznel bir tavırla tanıtır ve yargırlar. Anlatıcıların halk anlatı geleneğindeki hızlı zaman akışını sağlayan, olgun, ermiş, bilici, yaşlı, pir, derviş kimliğine de çoğunlukla uyduğu görülmektedir: Ozan Sorgut (FT), Ozan Balkaş (SŞ), Dede Korkut (RÖ, TN), Ozan ve Kopuzcular (İHO), Büyük Ozan, Küçük Ozan (HE) bu işlevi yerine getiren örneklerdir.

Oyunlarda kullanılan monolog tekniği kişilerin iç yaşantılarını yansıtmaları bakımından işlevseldir (AKT, HK, MM2, MM3, NC, NH1, NH2, SŞ, TT, YP, ZK). Kişiler karşlarındaki hakkında söyleyemediklerini de böylelikle dile getirirler.

İç anlatı tekniği ise oyunlardaki olay örgüsüne koşut ilerleyen, sonraki sahnelerde yaşanacak olaylar hakkında kestirimde bulunulmasını sağlayan, yansıtmaya özelliğiyle ileriye görebilme işlevi taşıyan bir yapı olarak oyunlarda yerini alır (BN, MM3, YP, ZK).

Oyunların bölümlenmesine bakıldığında ise olay akışının sekteye uğratılmadan, çoğu sahneler arasında neden-sonuç ilişkisinin kurulduğu dengeli bir yapı olduğu görülmektedir. Kimi oyunlar “perde” (KI, NH1, NH3, TO) ve “bölüm” (MM2, GD, ST2, ÜD, YP) adı altında bölümlendirilip kendi içinde “sahne”lere, “meclis”lere ya da “tablo”lara (AKT, FNÇ, FT, İHO, NFK, NC,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

NH2, RÖ, SB, SŞ, ST1, TN, TT) ayrılırken; diğerleri “sahne” (EA, HK, MM1) ya da “episod” (ZK) şeklinde tek başlık altında toplanmışlardır. Kimi oyunlara bakıldığında ise, bölüm başlıklarının işlenen konuya göre adlandırıldığı görülür (HE). Sahne, perde ve bölümler anlatı izlencesi açısından önemli ipuçlarıdır. Oyunların gelişimi bu kesitlemeye bağlı olarak daha kolay izlenmektedir. Ana bölüm başlıklarının en başında “prolog” (AKT, FNÇ, FT, NH1), “ön oyun” (HE, MM2, ÜD), “öndeyiş” (MM3, SŞ) ya da en sonunda “son oyun” (HE) adı altında, olayın serimini yapan oyun kişilerinin yer aldığı, bölümler arası geçişi sağlayan, olay örgüsünden ayrı ancak onu destekleyecek şekilde işlev gören bölümler de yer alır. Ayrıca “ara oyun”, “oyun arabaları” başlığı altında yer alan bölümler de sahneleme tekniği açısından önemli yenilikler olarak değerlendirilebilir (MM2, MM3).

Halk anlatıları tiyatroya uyarlanırken, anlatım araçlarında da birtakım değişikliklere gidilmesine olanak tanır. Uyarlamada kullanılan teknik işlemler, gerçek yaşamı benzetme yoluyla yansıtan “**klasik-dramatik yapı**” ya da gerçek yaşamın, yabancılaştırılarak, yadırgamaya uğratarak, uzak açıdan gösterilmesine dayanan, yer, zaman çokluğu, olay çeşitliliğiyle tarihsel süreci gösteren “**epik yapı**” anlatım yöntemine göre değişir. Oyunlar sahnelenirken bahsedilen anlatım yöntemlerinden genelde biri tercih edilirken, kimi oyunlarda her iki yöntemin de sahneleme tekniğine başvurulduğu dikkat çeker. Oyun kişilerinin derinlemesine işlendiği, çabaları, olaylar üzerindeki etkileri seyirci ya da okuyucu üzerinde duygu birliği yaratacak şekilde sergileyen, oyun kişisiyle özdeşim kurarak yanılısına sağlayan klasik-dramatik yapı, uyarlanan oyunlarda daha az kullanılan anlatım yöntemi olarak görülür (EA, MM1, MM2, NC, NH1, SŞ, TT, YP). Epik yapı ise olaylara uzak açıdan ve eleştirel bir bakışla bakmayı sağlayacak olanakları ve gerçeğin yeni bir gözle değerlendirilmesini sağladığı için, yazarların bir düşünceyi ortaya koyma, savunma yolundaki amaçları gereğince oyunlaştırmada daha çok kullanılmıştır (BN, EA, FNÇ, FT, GA, GD, HE, HK, İHO, KI, MM3, NFK, NH1, NH2, NH3, RÖ, SB, ST1, ST2, TN, TO, ÜD, ZK). Epik yapının estetik temellerinden biri olan “yabancılaştırma” oyunlarda sıkça kullanılmış, illüzyonu kırmak için “yadırgatma”lara başvurulmuştur. Böylelikle seyirci

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ya da okuyucunun oyun kişilerle özdeşleşmesi engellenerek, yorumlayıcı bir düşünce sürecine girmelerine de olanak sağlanmıştır.

Oyunlarda **işlenen öyküye** ve oyunların **iletisine** bakıldığında da şöyle bir tabloyla karşılaşılır: Özellikle ikili aşk hikâyelerinden uyarlanan oyunlarda erkek kahramanın yaşamla mücadele ederek aşkının gücünü kanıtlaması dikkat çekicidir. Bu, gelenekten tiyatroya uyarlamalarda değişmeyen bir yaklaşımdır. Değişen, zorluğun aşımında kullanılan araçların biçimi, coğrafyaların gerçekliği, yardımcı rolündeki kişilerin özellikleridir. Halk anlatılarının tiyatro metni hâline dönüştürülmesinden sonraki önemli farklardan biri idealizmin biraz gerçekçi bir perdenin ardından kendini göstermesidir. Gelenekteki anlatının ideolojik bir hedef için araç olarak kullanıldığı bu oyunlarda önemli bir değişim çizgisi görülür. Masalsı aşktan yaşanılır aşka, daha karmaşık, içsel, derin bir aşka yönelik söz konusudur. Ayrıca oyunlarda kendi düşüncelerini açıkça ortaya koyan öznel tavırlı anlatıcılar da kullanılmıştır.

Yazarların amacı, halk anlatılarındaki idealize edilen aşkı toplumsal ve düşünsel bir iletinin aktarılmasında araç olarak kullanmaktır. Oyunların çoğunda yüzey yapıda bir aşk hikâyesi anlatılırken, derin yapıda eleştirel bir tavırla savunulan ülkü gözler önüne serilir. Bireysel aşk için yola çıkmışken toplumsal kaygının göz ardı edilemeyeceğinin anımsatıldığı (NH1, SŞ, TT, ÜD), dünyevi aşktan sıyrılıp ilahi aşka yönelen (SB), ihanetin, bencilliğin, yalancılığın karşısında; beraberliğin, fedakârlığın, topluluk bilincinin vurgulandığı (FNÇ, FT, HE, ST1, ST2, GD, İHO, NH2, RÖ, TN, TO), ırkçılık ve yabancı düşmanlığının eleştirildiği (YP), kan davasının, ağalık sisteminin, toplumsal baskının ve evlilik kurumunun hicvedildiği (MM1, MM2), çarpık insan ilişkilerinin, yozlaşmanın, insansızlaşmanın, hırsın, ahlak çöküntüsünün yerildiği ve insani değerlerin vurgulandığı (HK, NH3), feminist bakış açısıyla beklemeye yazgılı kadının haksızlığa uğradığı (ZK), kendi çıkarlarını herkesinkinden üstün tutan insanların soysuzlaşmasının, devlet düzeninin hicvedildiği; tokgözlülüğün, sevgi ve dayanışmanın öneminin ortaya konduğu (AKT, EA, NH2) oyunlar, halk anlatıları çerçevesinde yaşanan çağa uygun yepyeni anlamlarla donatılırlar. Gelenekteki anlatılarda görülen doğaüstü maceraların, cadılarla, pehlivanlarla mücadelenin yerini, oyunlarda daha gerçekçi

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ve hayati sorunlar alır. Halk anlatısının masal ikliminden ve geniş coğrafyasından sıyrılan başkişi, oyunlarda azmi, iradesi, inancı ve mücadelesi sayesinde emeline ulaşır ya da ulaşma yolunda önemli adımlar kat eder, oyun umutla sonlanır. Başkişinin, sevdiği için verdiği mücadele gelenekteki gibi manen sınanmasını, deneyim kazanmasını, olgunlaşmasını içeren bir süreçtir.

Uyarlanan oyunlar halk anlatılarının değişmeyen yapısından büyük ölçüde beslenmiştir. Sözlü belleğin “kılık değiştirme” (NH3, ST2), “zindana atma” (NH2, ST), “olağanüstü değişim / dönüşüm” (RÖ, TT), “ilk görüşte âşık olma” (HE, NH2, TT), “engele takılma” (FNÇ, NH3, ST1, ST2, TO), “kız kaçırma” (SŞ), “zor işi başarma” (FNÇ), “aşıkların işaretle anlaşması” (TO), “çocuksuzluk” (FT, HE, NC, RÖ, TO), “adak adama” (NC, ST2), “olağanüstü şekilde çocuk sahibi olma” (SB, TN), “erliğe ilk adım” (FT, HE, RÖ, TO), “ad koyma” (FT, HE, RÖ, TN, TO), “ava çıkma” (FT, HE, İHO, RÖ, TO), “rüyada geleceği görme” (İHO, NH2, SŞ), “rüyada pir elinden dolu içme” (AKT), “fala bakma” (FNÇ), “tebdil gezme” (NFK), gökte ayın on dördü (NFK) vb. kalıplı yapıları en az gelenekteki anlatılar kadar etkin ve süreklidir. Yazarların çoğu, anlatılardaki ana izleklerin arasına iç anlatılar katarak kişisel üsluplarını ortaya koyar ve ana anlatıya eklenen kısalı uzunlu alt anlatılarla verilmek istenen iletiyi duygusal-düşünsel olarak desteklerler. Böylelikle halk anlatılarının ana yapısındaki anonimlik kınılarak tiyatroya dönüştürülmesinde kişisel yaratım süreci devreye girmiş olur.

Oyunlaştırmada **olaylar örgüsüne** bakıldığında; yapısal düzen, gelenekteki anlatıların tiyatro metni hâline dönüşümünde bazı değişikliklere uğrar. Art arda dizilişli kurgu, iç içe dizilişli kurgu (iç anlatı) ve eş zamanlı kurgu, uyarlanan oyunlarda kullanılan bir diziliş düzeni olarak dikkat çeker. Art arda dizilişli olaylar örgüsünde episodik ve çizgisel bir yapı görülür (EA, FNÇ, FT, HK, İHO, NC, NFK, NH1, NH2, NH3, RÖ, SŞ, ST1, ST2, TN, ÜD, YP, ZK). Kronolojik ilerleyişin hâkim olduğu bu yapıda -örneğin âşık olmaktan sevgililerin kavuşmasına kadar- süregelen bir akış söz konusudur. Kahramanın çevresinde gelişen sürekli yükselişte olan bir mücadele ve fiziksel eylem esas alınır. Oyunlar gelenekteki şekliyle durağanlıktan eyleme doğru yükselir; arka arkaya

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

eklenen fiziksel ve duygusal olay örgüsüyle gerilim tırmanır ve mutlu ya da mutsuz sonla oyun sonlanır.

İç anlatı yöntemine başvuru olan oyunlarda ise (BN, HE, MM2, TO, TT, ÜD, ZK, YP), her iç anlatı dış anlatıyı duygusal ya da düşünsel olarak destekler. Oyunlarda kullanılan bu anlatı tekniğiyle olaylar örgüsünü renklendirmek, olayı genişletmek, ana anlatının temel aldığı fikri alt anlatılarla da kanıtlamak amaçlanır.

Eş zamanlı olaylar örgüsünün kullanıldığı oyunlarda da anlatının iki odaklı olması sağlanmıştır (BN, EA, ÜD). Bu oyunlarda kimi sahneler eş zamanlı olarak ilerler ve sonunda ortak bir sonuca bağlanırken; kimisinde aynı sahne içinde eş zamanlı olarak iki farklı durum ortaya konur.

Uyarlanan oyunlarda iyimser ve idealist mutlu son (EA, FNÇ, FT, GD, HE, İHO, NFK, NH3, RÖ, ST1, ST2, TO) anlayışıyla birlikte, dönemin modernist eğilimlerinin bir sonucu olarak görülebilen açık uçlu sonlar (BN, NH1, NH2, TN, TT, ÜD, ZK) da yaşanmaktadır. Ayrıca trajik sonlu hikâyelerin aslına uygun olarak mutsuz sonla (HK, MM1, MM2, MM3, NC, SŞ, YP) tamamlanan oyunlarla da karşılaştırılır.

Gelenekteki anlatılara bakıldığında, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisinden çok tesadüfiliğin hâkim olduğu görülür. Uyarlanan oyunlarda ise yeni dünya görüşünün, farklı beklentilerin etkisiyle daha realist bir bakış açısı oluşturulmaya çalışılmış, olay diziminde neden-sonuç ilişkisinin daha yoğun kullanıldığı görülmüştür.

Oyun kişilerinin gelenekteki biçiminden ayrılan taraflarına bakıldığında ise şöyle bir tabloyla karşılaşılır: Gelenekteki anlatılarda görülen asal kişiler kalıplaşmış tiplerdir. Bunlar; tepkileri, ilişkileri, davranışları değişmeyen, okurun beklentisini tatmin eden tek boyutlu kişilerdir. Uyarlanan oyunlarda ise oyunun asal kişileri daha içe dönük, çok boyutlu işlenmiş, karmaşık yapıda ele alınmıştır. Ayrıca iç hesaplaşmalarıyla yansıtılan anlatıların bilindik tiplerine karmaşık kimlikler de yüklenmiştir. Anlatılardaki fiziksel eylemin yanı sıra oyunlarda duygusal eylem de kendini gösterir. Gelenekteki kişiler olumlu ve olumsuz nitelik taşıyanlar şeklinde ikiye ayrılıp kategorize edilirken, uyarlanan oyunlarda

tipten karaktere dönüşen; iyi ve kötü her iki karakter özelliğini gösterebilen -Ferhat ile Şirin hikâyesindeki Mehmene gibi- kişilerle karşılaşılır. Uyarlamalarda kişiler kalıplarından sıyrılarak bireyselleşmeye başlamaktadır. Gelenekteki ideal kişiler gibi ideal dünya düzeni de bir değişim yaşamakta ve dünya gerçekliğiyle yüz yüze gelmektedir. Bireye dönüşen anlatı kişileri, halk anlatı kalıplarının modern dünyaya uyarlanmasıyla kırılmaya başlandığının da bir göstergesidir. Oyun kişilerinin karakteristik nitelikleri özellikle oyunun ideolojik işlevine kaynaklık etmektedir. Asal kişilerin nasıl bir çevrede yetiştikleri, mücadele güçleri, idealist bakış açıları gibi ön plana çıkan özellikleri, oyunun vermek istediği düşünceyi izleyen başat öğelerdir.

Oyunlarda sahne olanaklarının sınırlılığı çerçevesinde masal dünyasından çıkıp gelen ve olağanüstü varlık gösteren kişilere de rastlanır: İnsan başlı yılan, ejderha, cinler, kesikbaş, ateş kanatlı melekler, hayalet (MM2, MM3), Azrail (GD, TO), Kaman (AKT), Cinler, bir görünüp bir kaybolan Derviş (NFK), bir dudağı yerde bir dudağı gökte Zebellahi (NFK), Hasandayı Kuşu, Savcı, Öküz, Tilki, Korkut Ata (TO), Periler (SB), Boğa (FT), Ağaç, Kuş, Dağ (FT), Hızır (FT), Düş Perisi, Cinler (Zaman Cinleri, Elem Cinleri) (TN), Cadılar (NH3), Rüzgar, Su Perileri, Murat-Dede (TT) vb.

Anlatıların uyarlandığı oyunlarda geçen **uzamlar** ise yine sahne olanakları içerisinde ele alınmıştır. Yazarların metin içerisinde getirdikleri açıklama ya da oyunda kullanılan anlatıcı yardımıyla belirtilen uzamlar, oyunların gelenekteki biçiminden ayrılan ya da benzer yanlarını ortaya koydukları gibi, yaşanan coğrafyanın nitelikleri hakkında da bilgi verirler. Uyarlamalarda görüldüğü üzere gelenekteki geniş uzam duygusu yerini, sahne sınırları içinde daha gerçekçi ve daha işlevsel bir uzam mantığına bırakmaktadır. Hatta sahnenin kısıtlı olanaklarının üzerine çıkan metinler, yadırgatmaya uğratacak temsili objelerin de kullanımını gerektirmektedir.

Uyarlamalarda sıklıkla kullanılan epik yapı tiyatro tekniğinin bir yansıması olarak sahnelerin farklı uzamlarda geçtiği görülür. Dar ve geniş, iç ve dış uzam olaylar örgüsündeki yapılanmayla paralel olarak sahnelere dağıtılmıştır. Klasik-dramatik yapının etkisiyle uzamların içinde bulunulan durumun atmosferini ve oyun kişilerinin psikolojilerini yansıtmaları da dikkat çekicidir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Uzamın sahip olduğu nitelikler, o uzama sahip kişi ya da o sahne üzerinde yaşanan olaylarla ilgili olarak da bir ön bilgi verir.

İç uzamın içinde geçen sahnelerde kişiler tedirginlik ve bilinmezlik yaşarken, onların ruh durumlarında da bir içe kapanma hissedilir. Kıskançlıklar, öfkeler, pişmanlıklar, iki yüzlülükler, korkular böyle bir uzamda öne çıkan duygulardır. Gelenekte görülen çoğu iç uzam işlevsel olarak uyarlamalarda da kullanılmıştır. Saray (EA, HK, NH1, NH2, NH3, SB, SŞ, ÜD, ZK), mermer saray (NFK), köşk (MM1, NH1, SB, ÜD), kasr (MM2, MM3), zindan (NH2, ST1, ÜD), kale (NH3, ST1), kule (AKT), zindan kulesi (NFK), hisar (TO), mağara (HK, NH1, TT), hem gelenekte hem de uyarlamalarda öne çıkan uzamlardır. Bunların dışında taht odası / salonu (EA, NH1, NH2, NH3, SŞ, ST1), kervansaray (SŞ), ev (GD, HK), konak (AKT, SB), kulübe (HE, NH3), köy kulübesi (GA), oda (BN, EA, MM3, NFK, NH2, ZK), toplantı odası (SŞ), âşık kahvesi (SB), dehliz (MM3), mahzen (MM3, NFK), çadır (FNÇ, FT, GD, HE, İHO, KI, MM2, MM3, NC, NH3, ST2, TN, TT), otağ (HE, İHO, RÖ, ST1, TN), ak otağ, kızıl otağ, kara otağ (HE, RÖ, TO) gibi iç uzamların yanı sıra; galeri (YP), lokanta (YP), polis merkezi (YP), hastane (YP), televizyon stüdyosu (YP), kulüp salonu (YP), metro (YP), resim atelyesi (HK), radyoevi (BN) gibi olay akışıyla koşut modern yaşamın uzantıları olarak gelenekten farklı iç uzamlar da kullanılmaktadır.

Dış uzamın geçtiği sahnelerde ise toplum kesimine yayılma söz konusudur. Doğanın getirdiği özgürlük ve sonsuzluk duygusuyla birlikte; hoşgörü, güven ve yaşama sevinci de bu uzam içerisinde kendini gösterir. Ancak kimi oyunlarda bunun tam tersi bir durum da söz konusu olabilmektedir. Böyle uzamlar tehlikeye açık, tekinsiz yer olarak dikkat çeker. Oyunlarda geçen dış uzamlar; yayla (NC, NH1), ova (MM2, RÖ), çöl (NH3), ağaçlık (AKT, NH1, TT), ağacın altı (FT, KI, ST1), orman (AKT, FT, HE, MM3), bahçe (MM3, ÜD, EA, SB), has bahçe (NFK), havuz başı (MM3), çardak altı (MM1), evin önü (MM1, ÜD), kerpiç evlerin damı (MM1), duvar dibi (MM1, MM2), zindanın avlusu (NH2), dağ, dağın önü, dağ başı, dağın yamacı (HK, MM1, MM3, NFK, ÜD), pınar (HE), ırmak kıyısı (MM1), kuru çay üzerindeki köprü (GD, ST2), ırmak üzerindeki köprü (SB), çeşme başı (SB), saray ko-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rusu (SŞ), sarayın damı (NH2), pazar yeri (GD, SŞ), kasaba çarşısı (GA), köy meydanı (MM1), oba meydanı (NC, TN), tarla (GA), dilek ağacının önü (MM1), yıkık sur dibi (MM3), mezarlık (SB, SŞ), geminin güvertesi (NFK), kentin sokakları, caddeleri (YP), kır (HE, HK), bozkır (TN, TT), çayırılık (ST1, TT), yol (NC, NH3) ve açıklık bir yerdir (EA). Bunların dışında, uzamın net olarak belirtilmediği ve “kuşların cıvıladığı bir açıklık” (GD), “herhangi bir yer” (ZK), “ıssız bir mekan” (HE) gibi betimlemeler de yapılır.

Aşılması gereken engelin güçlüğünü vurgulayan uzamların tanımlamalarına bakıldığında da Demirdağ (NH1, ZK), Taşdağ (EA) gibi adlandırmalar anlamlı görünmektedir. Ayrıca Elmadağ (ÜD), Çamlıbel, Turna Pınarı, Karadağ, Aladağ, Otluk Pınar (AKT), Gürcistan, Karadervent, Trabzon (TO), Kazılık Dağı (FT), Güney Anadolu’da Kerkük, Çardaklı ve Bakube, Kerkük’ün güneyinde bir nehir Diyala (SŞ), Mısır (NH2), Suşehri (TT), Çiçek Dağı, Gelin Alan Çayı (NC), Altındağ (İHO), Kuzeydoğu Anadolu (HE), Kazılık Dağları (RÖ) da adı geçen uzamlardandır.

Zaman kavramına bakıldığında, gelenekteki anlatılar belirsiz bir “eski zaman”da geçerken; olaylar örgüsündeki zaman dilimleri “bir gün...”, “epey zaman sonra...”, “birkaç gün...”, “bir gün şafak vakti...”, “günlerden bir gün...”, “bir zamanlar...”, “bir yaz günü...”, “vakitlerden bir vakit...” gibi kullanılan belirsiz zamanlardır. Uzamda olduğu gibi zamanda da sonsuzluk duygusu hâkimdir.

Oyunlarda geçen, kahramanın yiğitliğinin göstergesi olarak kırk gün gibi kısa bir sürede yerine getirilen görev, sevgilinin kırk örüğünü kırk günde çözerek ölümü bekleyişi vb. kullanımlar da sıkıştırılmış olağandışı zaman kullanımını anlatılara sokmaktadır. Uyarlanan oyunlarda yine sahne olanakları çerçevesinde gelenekten farklı olarak gerçeklik gözetilmiş ve -istisnai kimi oyunlarda zaman net değilse de- daha belirli zaman dilimleri kullanılmıştır.

Uyarlamalarda yaşanan tarihi dönem “anlatı zamanı” olarak ele alındığı gibi, oyunların başından sonuna kadar sahnelere dağılmış ve sahneler arası geçişleri sağlayan zaman dilimleri de “anlatılan zaman” olarak öngörülmüştür. Buna göre yaşanan tarihi dönemin yazarca belirtildiği kimi anlatı zamanları şöyledir: “on

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ikinci yüzyılın ilk yarısı" (SŞ), "milattan 1600 yıl önce" (NH2), "bin yıl önce bugün" (GD), "bugünkü Amasya" (ÜD), "yirminci yüzyılın sonlarına doğru" (YP), 1924 yılı, eski çağ (TT).

Oyunlarda gerçeklik gözetilerek sahnelere yerleştirilmiş belirli anlatılan zamanların kimisi ise şu şekilde görülmektedir: "sabahın erken vakti" (MM1), "sabahın er saati" (SB), "gece" (AKT, FNÇ, HE, HK, MM1, MM3, NC, NFK, NH1, NH2, SB, SŞ, TN, TT, ÜD), "akşam" (AKT, NFK, NH1), "günbatımı" (ST1, MM1), "erken şafak vakti" (AKT, NFK, NH1, TN), "alaca şafak" (TN), "sabahla öğle arası" (NFK), "ikindi üzeri" (TT), "öğle sonu" (ST1), "öğle ile ikindi arası" (TT), "bir sene sonra" (MM3, NH), "dört ay sonra" (NH1), "günün ilk saatleri" (ÜD), "ertesi gün" (ÜD), "üç gün sonra" (SŞ, ÜD), "on gün sonra" (ÜD), "on beş gün sonra" (SŞ), "otuz gün sonra" (NH3), "temmuz başları" (NC), "mart başları" (NC), "bahar" (ST2), "bir ay sonra" (ÜD), "40 gün sonra" (NC), "iki yıl önce" (NH2), "iki yıl sonra" (SŞ, ZK), "yedi yıl" (MM3), "beş yıl sonra" (NH2), "on beş yıl sonra" (MM2), "on altı yıl sonra" (TO), "yedi yüz yıl önce" (HE, NH2), "yaz" (AKT). Kimi oyunlarda masal kalıplarının bir uzantısı olarak belirsiz zaman dilimlerinin kullanıldığı da olur: "evvel zaman içinde" (FNÇ), "eskiden" (MM3, ÜD), "bir zamanlar" (FT), "uzak zamanlar" (EA), "gün bu ya..." (EA), "günden güne..." (EA), "günlerden bir gün" (FT, TN) gibi.

Dramatik yapının hâkim olduğu oyunlarda zamanda hızlanma ve yoğunlaşma; epik yapı özelliklerinin kullanıldığı çoğu oyunda ise çok, uzun ve aralıklı zaman dilimleri görülmektedir. Çoğu oyunda olaylar kronolojik bir dizgeyle ilerlerken, kimi durumlarda zaman kırılmaları yaşanmaktadır. Ayrıca oyunlarda zaman faktörü olayların çerçevesini aşarak eski olayları ya da geçmişte yaşananları da kapsamakta ve daha geniş bir zaman dilimini oyuna sokmaktadır. Oyunlarda yer alan anlatıcının bulunduğu sahneler ile olay örgüsünün devam ettiği sahneler kimi kez birbirine girmekte, oyun kişileri de günümüz dünyasının içinde yer alarak zaman içinde boyut değiştirmektedirler. Bu durum kişilerin masal zamanıyla modern dünya arasında sıkışıp kaldıkları izlenimini uyandırmaktadır. Oyunların çoğunda kullanılan zaman dilimleri, yaşanan olayların görünümüyle özdeştir. Kimi zamanlar -

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

örneğin “gece”- gerilim ögesi olarak kullanıldığı gibi, kimileri umudu çağrıştıran, geleceğe atıfta bulunan sembolik bir anlam taşırlar.

Uyarlanan oyunlardaki söylem **diline** bakıldığında, âşık anlatılarındaki biçim özelliği olarak nazım ve nesrin bir aradalığının ve masal söyleyiş kalıplarının gelenekteki kadar yoğun olmasa da kullanıldığı görülür. Manzum tiyatro söyleminin varlığı ile karşılıklı konuşmalarda şiirsel söyleyişlerin kullanıldığı düz anlatımlar da dikkat çekicidir (EA, FNÇ, GA, GD, HE, İHO, MM2, NH1, NH2, RÖ, ST2, TO, TT). Uyarlamalarda sevgililerin karşılıklı konuşmaları, birbirlerine söyledikleri sevdâ sözleri de şiirsel söyleyişler için zemin hazırlar ve gelenekteki kalıplara uygun düşer (GD, NH1, SB, SŞ, ÜD, YP).

Kimi masal motiflerinden, halk deyişlerine özgü üslûptan ve geleneksel anlatım biçimlerinden yararlandığını gösteren örnekler (FT, GD, HE, HK, İHO, MM1, NFK, NH1, RÖ, SB, ST1, ST2, TN, TO, ZK), uyarlamaların bir anlamda geleneğin taşıyıcısı olduklarının da göstergeleridir. Masal unsurlarıyla padişah fermanlarına özgü söz diziminin bir arada görülmesi de anlatı geleneğindeki kalıpsal ifadelerin bir uzantısı olarak değerlendirilebilir (NH1, EA).

Halk anlatı unsurlarından biri olan formel sayıların kullanımı oyunlarda yaygın olarak karşımıza çıkar: Üçler, yediler, kırklar (KI), 3 gün 3 gece (MM1), 3 oğul (İHO, MM2, NH3), 3 kara kurşun (MM2), 3 canavar (TO), 3 çadır (FT), 3 çadır (HE), 3 altın ok (FNÇ), 3 temsilci (RÖ), 7 başlı ejderha (KI), 7 intikam cini, kasrın 7 kat dibindeki mahzen, 7 kervan (MM3), 7 kat gök (AKT), 7 cüzzamlı (NFK), 7 dağ çiçeği (FT), 7 iklim (ST1, ST2), 7 yıl (MM3, NC, NH2), 7 inek, 7 başak, 7 kıtlık yılı (NH2), 7 Ovalar (NH3), göğün 7 katı (FNÇ), 7 günlük loğusa (NC), 7 yayla, 7 kış (NC), 7 kat el (İHO), 7 dere kokusu (RÖ), 9 erkek kardeş, 9 buğra (ST2), 9 ef-suncu, 9 ay (MM2), 9 erkek kardeş (MM2), 9 düğüm (AKT), 11 yıldız (NH2), 40 gün 40 gece (FT, MM1, NFK, NH2, TN), 40 akça (GD, TO), 40 örük (MM1, MM2), 40 gün 40 gece düğün (AKT), 40 katır, 40 davar (NC), 40 katır (FT), 40 yiğit (FT, HE, RÖ), 40 kız (FT, RÖ), 40 günah, 40 kâhin, 40 kurban (NH2), 40 kadın (İHO), 40 yıl (NC, NH3), 40 namert (HE), 101 odalı ev (NFK) vb.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Ayrıca rivayet geçmiş zamanla oluşturulan masal söylem dilinin kullanıldığı oyunlar da vardır (BN, KI, ZK). Oyunların çoğunda karşılıklı konuşmalar düz anlatımla gerçekleşirken, gündelik konuşma dilinin dışına pek çıkmadığı oyunlara da rastlanır (HK, SŞ, ÜD, YP, ZK.). Bu oyunlar gerçekçi ve somut bir dille ortaya konmuşlardır.

Oyunlarda yabancı sözcük ve söz dizim yapılarına da rastlanmaktadır (BN, NH1, YP, ZK). Ayrıca divan yazınındaki söyleyiş kalıplarından, benzetme, eğretileme, kişileştirme, tezat sanatlarından da yoğun şekilde yararlanıldığı görülür (EA, FT, HE, HK, İHO, MM2, NFK, NH1, RÖ, SB, ST2, TO, ÜD, ZK).

Kişiler öfkelerini, hırslarını, sıkıntılı ruh hâllerini yansıtırken, küfür, argo ve kaba sözle duygularını ifade etmektedirler (AKT, BN, FT, GD, HE, HK, KI, MM1, NFK, NH1, NH2, NH3, RÖ, SŞ, ST2, TN, TO, TT, ÜD, YP, ZK). Bunlar iç konuşmalarını monolog hâlinde dile getirerek içinde bulundukları ruhsal durumu dışa yansıtır (EA, MM2, NC, NH1, NH2, SB, ST1, SŞ, TO, TT, YP).

Oyunlarda atasözü, deyim ve kimi söz kalıplarına da sıklıkla başvurulur (AKT, BN, EA, FNÇ, FT, GA, HK, İHO, KI, MM1, MM2, MM3, NC, NFK, NH1, NH2, NH3, RÖ, ST1, SŞ, TO, TT, ÜD, ZK). Oyunlarda yöresel ağızların kullanıldığı örneklerle de rastlanır (AKT, HK, MM1, MM2, NC, TT, ÜD). Ayrıca ses, sözcük, cümle tekrarları da sık kullanılmış, bu sayede oyunlara devinim kazandırılmıştır (EA, HE, NH1, NH2, NH3, RÖ, SB, TT, ZK). Kimi oyunlarda bunun oyunun geneline yayılmış bir yapı özelliği olduğu görülür (EA, NH2, NH3, ZK). Kısa ve devrik cümle kullanımları sık görülen dil özelliklerinden biridir (EA, MM2, ÜD, YP, ZK). Ayrıca kimi yazarlar oyundaki duyguyu verebilmek için, eksilteli cümlelerle kesintiye uğratılan konuşmalar, sözcüklerin hecelere bölünerek konuşulduğu durumlar, abartılı söyleyişler yaratarak kimi söyleyiş teknikleri geliştirmişlerdir (NH1, SŞ). Oyun kişilerinin aklından geçen düşüncelerinin seslendirildiği sahneler, kimi zaman durağan sahneleri de zenginleştirmektedirler (NH1, NH2, RÖ).

Uyarlamalarda günümüzde sık kullanılmayan ya da bilinmeyen -örneğin Eski Türkçe- sözcük ve deyimlere de rastlan-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

mıştır (AKT, FT, NFK, NH2, RÖ, SB, SŞ, ST1, TO, YP). Ayrıca yazarının yaratımıyla oyuna giren ifadeler de görülür (GA, HK).

Rubailer, tekerlemeler, maniler, ağıtlar, türküler, ninniler, şarkılar da hem şiirsel söyleyişleri besleyen, hem de işitsel olarak oyunun ritmini arttıran öğeler olarak oyunlarda yerini alır (AKT, FNÇ, FT, GA, HE, KI, MM1, MM2, MM3, NC, NFK, NH3, SB, SŞ, ST2, TO). Dualar, beddualar ve yeminler de halk anlatı geleneğinin bir uzantısı olarak oyunlara yerleşir (FT, GD, HE, MM1, MM2, MM3, NC, NFK, NH2, NH3, RÖ, SŞ, ST1, ST2, TO)

Oyunlar içerisinde bir düşünceyi ya da davranışı desteklemek ya da açıklamak için kimi metinlerarası söylemlere başvurulduğu görülür: Örneğin, Hz. İbrahim (MM2), Yahudi soykırımı, Hitler (YP), Kırk Haramiler (AKT), Yunus Emre (NFK), Çehov'un "Üç Kız Kardeş" oyunu (BN), Binbir Gece Masalları (TO), Nuh Peygamber (TO), Hızır Aleyhisselam (FT, RÖ, TO), Hz. Süleyman'ın hayvanlarla konuşması (SB), Köroğlu hikâyesi (SB), Ferhat ile Şirin (NC, SŞ), Hz. İsa, ölümsüz denilen Adonis, Kral Aietes'in kızı Medeia, Hz. Hasan'ı zehirleyen kadın Cade, Agamemnon'un eşi ve katili Klytaimnestra, Troia savaşına neden olan kadın Helena, Troia atı (SŞ), Tevrat'ta Yusuf kıssası (NH2), Mısır tanrıçası İsis ve tanrı Apis, Osiris, Amon-Ra, Horüs (NH2), Kerem ile Aslı (TT), Karacaoğlan'ın türküsü (NC), Arzu ile Kamber (NC), Zümrüt ü Anka, Şahmeran, Hamlet, Pamuk Prenses, Yedi Cüceler, Pinokyo (KI) bu bağlamda yapılan göndermelerdir.

Sonuç

Sekiz başlık altında incelenen oyun metinlerine bakıldığında, genel anlamda gelenekteki anlatıların yapısında birtakım farklılıkların ortaya çıktığı görülmüştür. Anlatılar, uyarlanan coğrafyaya göre mahallî renkler almış, verilmek istenen düşünce çerçevesine girmiştir. Halk anlatı geleneğinden yararlanan oyunlar arasında, motif ve epizotları bakımından benzerliklerin yanında farklılıklar daha çoktur. Yazarların sosyal ve kültürel çevresi, beklentileri, kişisel bakış açıları, tarihî ve coğrafi şartlar gibi etkenler, oyunlaştırmalarda varyantlar arasındaki değişikliklerin öne çıkan nedenleridir. Oyunların genelinde anlatının malzeme olarak alınıp yeni tekniklerle ve çağın sosyal şartlarına uygun şekilde oyunlaştı-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rıldığı dikkati çeker. Halk anlatılarının modern tiyatro tekniğiyle işlenmiş şekli olan oyunlar da gerek devrin yapısına uydurulmak için, gerekse tiyatro tekniği dolayısıyla oldukça fazla değişikliğe uğratılmıştır. Halk anlatı geleneğini aktaran / yayan anlatıcıların yerini bu kez bireysel yaratıcılar “yazar”lar almaktadır. Geleneksel halk anlatıları, teknolojinin ve değişimin etkisiyle 20. ve 21. yüzyıl tiyatro yazarlarının elinde değişimin / dönüşümün olanaklarını yaşamaktadır.

KAYNAKÇA

- AKIN, Gülten (1969). “Keloğlan”. **Türk Dili Dergisi Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı**. Sayı: 214, Temmuz.
- AKTULUM, Kubilay (1999). **Metinlerarası İlişkiler**. Ankara: Öteki Yay.
- AND, Metin (1971). **Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu**. Ankara: Türkiye İş Bankası Yay.
- _____ (1983). **Türk Tiyatrosunun Evreleri**. Ankara: Turhan Kitabevi.
- BATU, Selahattin (1944). **Kerem ile Aslı**. İstanbul: Nebioğlu Yay.
- BİNYAZAR, Adnan (2003). **Halk Anlatıları**. İstanbul: Can Yay.
- CUMALI, Necati (1949). **Boş Beşik**. İzmir: Halkevi Dil ve Edebiyat Kolu Yay.
- ÇAMLIBEL, Faruk Nafiz (1932). **Akın**. İstanbul: Devlet Matbaası.
- DEGH, Linda (1989). **Folktales and Society: Story-Telling in a Hungarian Peasant Community**. Bloomington: Indiana University Press.
- DENİZER, Ümit (1993). **Ferhad ile Şirin**. İstanbul: Gerçek Sanat Yay.
- DİLMEN, Güngör (1982). **Deli Dumrul**. İstanbul: Adam Yay.
- ERKEK, Hasan (2008). **Boğaç Han**. İstanbul: Mitos Boyut Yay.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- GÖKALP ALPASLAN, G. Gonca (2006). "Modern Edebiyatıta Sözlü Kültür Etkisi", **Türk Edebiyatı Tarihi 3**. Kültür ve Turizm Bak. Yay. İstanbul.
- _____. "Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirine Genel Bir Bakış", **I. Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri**. Ankara: 25-26 Mayıs 2006.
- GÜNAY, Doğan (2001). **Metin Bilgisi**. İstanbul: Multilingual Yay.
- İŞİK, Y. Kenan (1986). **Keloğlan'la Zülfüarı**. Ankara: TBMM Kültür, Sanat ve Yayın Kurulu Yay.
- KAVAS, Ebru (2007). **"Ferhat ile Şirin" Öyküsünden Uyarlanan Oyunlar**. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (y.y.). **Sabır Taşı**. Semih Lütfi Kitabevi.
- MUNGAN, Murathan (2006). **Mahmud ile Yezida**. İstanbul: Metis Yay.
- _____. (1995). **Taziye**. İstanbul: Metis Yay.
- _____. (2000). **Geyikler Lanetler**. İstanbul: Metis Yay.
- _____. , "Taziye Tüm Yaşamı Bir Ölü'nün Başında Anlatma Oyudur", **Milliyet Sanat**, S. 90 (1994), s. 11.
- NAR, Turgay (1994). **Tepegöz**. İstanbul: Gerçek Sanat Yay.
- NECATİGİL, Behçet (1970). **Üç Turunçlar**. İstanbul: Varlık Yay.
- OFLAZOĞLU, Turan (1998). **Korkut Ata**. Ankara: TDK Yay.
- ORUZ, İffet Halim (1933). **Burla**. İstanbul: Devlet Matbaası.
- ÖZAKMAN, Turgut (1998). **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**. Ankara: Bilgi Yay.
- ÖZEN, Rahmi (1997). **Boğaç Han Destanı**. İstanbul: Milli Eğitim Bak. Yay.
- PAZARKAYA, Yüksel (1993). **Ferhat'ın Yeni Acıları**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- RAN, Nâzım Hikmet (1965). **Ferhad, Şirin, Mehmene Banu ve Demirdağ Pınarının Suyu**. Haz. Memet Fuat. İstanbul: De Yay.
- _____ (1993). **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar / Mektuplar 3**. Der. Memet Fuat. İstanbul: Adam Yay.
- _____ (1993). **Nâzım ile Piraye / Mektuplar 1**. Der. Memet Fuat. İstanbul: Adam Yay.
- _____ (2002). **Yusuf ile Menofis**. İstanbul: YKY.
- _____ (2002). **Kör Padişah**. İstanbul: YKY.
- ŞAR, Selahaddin (1977). **Leyla ile Mecnun Tragedyası**. İstanbul: Bayramâşık Yay.
- ŞENER, Sevda (2006). **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**. Ankara: Dost Kitabevi.
- _____ (2002). **Nazım Hikmet'in Oyun Yazarlığı**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- TANYOLAÇ, Tevfik (1945). **Kelkit'in Doğuşu**. İstanbul: Vakıf Matbaası.
- TAŞ, Songül (2001). **Necati Cumalı ve Oyunları**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- TAŞER, Suat (1961). **Aşk ve Barış**. İstanbul: Varlık Yay.
- _____ (1962). **Deli Dumrul**. Ankara: Dost Yay.
- TECER, Ahmet Kutsi (1988). **Koçyiğit Köroğlu**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- TOPRAK, Füzûzan (1973). **Boğaç Han**. İstanbul: Yeditepe Yay.
- YÜKSEL, Ayşegül (1997). **Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar**. İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- <http://www.hasan-kayihan.com/ferhatilesirinx.htm> (16 Mart 2006).

BEŞ HECECİLERİN ŞİİRLERİNE KAYNAK OLARAK ANADOLU KÖYLERİ

Gökhan TUNÇ *

ÖZET

Beş Hececilerin şiirlerine Anadolu köylerinin nasıl kaynaklık ettiğine ilişkin bir çalışma, Beş Hececilerin şiir poetikalarını belirleyen Ziya Paşa ve Ziya Gökalp gibi birtakım yazarların düşüncelerinin irdelenmesini gerekli kılar. Bu yazarların yanı sıra Beş Hececilerin çağdaşlarıyla da düşünsel akrabalıkları vardır. Bu nedenle bu makalede Beş Hececilerle kendilerinden önceki ve çağdaşlarıyla olan söz konusu düşünsel birliktelik ortaya konulmaya çalışılacaktır. Daha sonra ise Beş Hececileri diğer heceyle yazan şairlerden farklı kılan özelliğin ne olduğu araştırılacaktır. Bu konuda ise yazının esas konusu olan Beş Hececilerin Anadolu köylerine bakışı tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Beş Hececiler, Köy, Şiir.

THE ANATOLIAN VILLAGES AS THE SOURCE OF THE FIVE SYLLABICS' POEMS

ABSTRACT

A study surveying how the Anatolian villages became a source for the poems of the Five Syllabics requires examination of thoughts of some intellectuals like Ziya Pasha and Ziya Gökalp who influenced the poetical of the Five Syllabics. In addition to these intellectuals, the Five Syllabics had intellectual relations with contemporaries. Thus this article aims to explain

* Arş. Gör., Bozok Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, gokhantunc81@hotmail.com

intellectual relations of the Five Syllabics with previous and contemporary intellectuals. Then the differences of the Five Syllabics from the other poets writing with syllable will be evaluated. In this framework, the view point of the Five Syllabics to the Anatolian villages will be discussed as a basic subject of the article.

Key Words: Five Syllabics, Village, Poem.

Türk edebiyatının farklı edebî türlerine köyün kaynaklık edişine ilişkin yeterince inceleme yapıldığı söylenemez. Bunun yanı sıra roman türünün diğer edebî türlere nazaran bu konuda daha şanslı olduğu söylenmelidir. Türkçede köyün romanda nasıl ele alındığına dair ilk araştırma Gündüz Akıncı'nın *Türk Romanında Köye Doğru* (Akıncı 1961) adlı çalışmasıdır. Daha sonra Ramazan Kaplan'ın *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy* (Kaplan 1997) adlı titiz ve derinlikli çalışması, roman ve köy ilişkisini tüm boyutlarıyla ortaya koyar. Öte yandan özellikle bu makalenin konusunu oluşturan şiir türünde -ulaşabildiğimiz kadarıyla- birtakım müstakil makaleler dışında bu şekilde kapsamlı çalışmaların var olmadığını görürüz¹. Bahsedilen eksiklik, bu yazıda Beş Hececilere köyün nasıl kaynaklık ettiği konusunda yapılan bir çalışmayla en azından Beş Hececiler kapsamında kapatılmaya alışılacaktır.

Beş Hececiler üzerine yapılan kitap boyutunda çalışmaların da azlığı dikkat çekmektedir. Bu konudaki az sayıda çalışma

¹ Farklı edebî türlerde yapılan köyle ilgili çalışmalardan bazıları şunlardır: ÇIKLA, Selçuk (2007). "1932-1950 Yılları Arasında Yazılan Köyü ve Köylüyü Konu Edinen Piyeler", *Millî Eğitim*, S. 175, 98-115.; KALKAN, İnci (2002). *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Köy Gerçeği*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir.; KAPLAN, Mehmet (1995). "Yeni Türk Şiirinde Köy ve Köylü", *Türk Yurdu*, S. 247, 86-91; KAVCAR, Cahit (1994). "Türk Roman ve Hikâyesinde Köye İlk Açılma", *Edebiyat ve Eğitim*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, 32-38. Her edebî türle ilgili verilen sadece bir çalışma bile Cumhuriyet Dönemi edebiyatında köy ve köylü temasının ne kadar temelli bir yer edindiğini kanıtlar niteliktedir.

arasında, Hüseyin Tuncer'in *Beş Hececiler* (Tuncer 1994) ve S. Karahanoğlu'nun *Milli Edebiyat Hareketi ve Beş Hececiler* adlı kitapları sayılabilir. Hüseyin Tuncer'e göre Beş Hececilerin Anadolu'ya ve Anadolu'daki köylere yaklaşımı, Anadolu gerçeğini ve Anadolu insanını şiire sokmak şeklindedir (Tuncer 1994: 3). Bu yaklaşımın aksine, Beş Hececilerin Anadolu'yu görmeden burası hakkında hayali hükümler öne sürdükleri de ileri sürülür. Anadolu ile Beş Hececiler arasındaki ilişki konusunda son dönemlerde ileri sürülen bir başka düşünce, Beş Hececilerin Ossiancılıkla olan bağlantısıdır. Öcal Oğuz, *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*'ndaki "Araştırmaların Tarihi" adlı yazısında, halk kültürüne ve edebiyatına dayalı bir şiir okulu oluşturan Ossiancılığın, Beş Hececilerle bir ilişkisi kurulabileceğini ileri sürer (Oğuz 2004: 34). Oğuz'un düşüncesini devam ettirerek Emrah Pelvanoğlu "Ossianizm ve Beş Hececiler" (Pelvanoğlu 2007) adlı bir makale yazar. Bu yaklaşım kaynak tespiti işlevini taşısa da, Beş Hececilerin Anadolu köylerini nasıl algıladıkları hakkında çok da açıcı bir niteliğe sahip değildir. Aslında, Ossianizmle Beş Hececiler arasında kurulacak bir ilişkiden önce, Ossianizmle Ziya Paşa ya da Ziya Gökalp'in düşünceleri arasında bir bağlantı aramak daha doğru olacaktır. Çünkü Beş Hececilerin edebiyat anlayışını bu yazarlardan bağımsız ele almak doğru olmaz. Nitekim, Oğuz daha önce belirtilen yazısında Ziya Paşa'nın "Şiir ve İnşa" adlı makalesini Ossianic bir metin olarak yorumlar (Oğuz 2004: 43). Beş Hececilerin ve Beş Hececilere kaynaklık eden yazarların Anadolu'ya ve Anadolu köylüsüne yönelişinin kaynağının tespitine ilişkin bu çabanın yanı sıra bu noktada ele alınması gereken bir başka düşünce, Beş Hececilerin dönemin hâkim düşüncesini şiire taşıdıkları yolunda iddia edilen düşüncedir. Bu bağlamda verilmesi gereken uğraş, bu hâkim düşünceye kaynaklık eden yazarların izini sürmektir.

Oğuz'un Ossianic bir metin olarak ele aldığı Ziya Paşa'nın ünlü "Şiir ve İnşa" adlı makalesi, merkezden periferiye, bir başka ifadeyle elit kesimden halka doğru yönelinmesi konusunda verilen bir çağrı niteliğindedir. Ziya Paşa, bahsedilen makalesinin girişinde "Acaba bizim mensup olduğumuz milletin bir lisânı ve şiiri var mıdır ve bunu ıslâh kâbil midir?" diye sorar (Ziya Paşa 2001: 327). Bu sorusuna, makalesinin sonlarına doğru kendisi cevap ve-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rir: “Bizim şiirimiz, hani şâirlerin nâmevezûn diye beğenmedikleri avâm şarkıları ve taşralarda çöğür şairleri arasında (deyiş) ve (üçleme), (kayabaşı) ta’bîr olunan nazımlardır” (Ziya Paşa 2001: 329). Ziya Paşa’nın millet lisanı ve şiiri var mıdır sorusundan sonra taşralardaki çöğür şairlerine işaret etmesi önemlidir, çünkü böylelikle millet sözcüğüyle elit tabakanın dışındaki halka, özellikle de taşraya gönderimde bulunulduğunu görürüz.

Benzer şekilde, Ziya Gökalp de Arap ve Fars etkisiyle millî ananelerin unutulduğunu, fakat asıl millî kültürün halkın arasında olduğunu belirtir. Bu anlamda Hande Birkalan’ın tespit ettiği gibi halk denen kitleyle milletin özdeşleştirildiği görülür (8). Ziya Gökalp halkı, Türklüğü muhafaza eden bir kaynak olarak görür. Bu bağlamda özellikle Ziya Gökalp’in “Halka Doğru” adlı makalesi göz önünde bulundurulabilir. Söz konusu makalede Gökalp, halkın canlı bir müze olduğunu ve aydınların halka inerek bu kültürü tekrar canlandırmaları gerektiğini söyler. Bu şekilde Ziya Paşa’yla birlikte Ziya Gökalp’in de elit kesimi değil, periferide bulunan halkı öncüllediğini görürüz. Fakat Ziya Gökalp, Ziya Paşa’dan daha açık bir şekilde elit kesimdeki aydınların periferiye yönelmesi çağrısında bulunur. Böylelikle Gökalp’e göre elit tabakadaki aydınlarla daha alt tabakadaki halk (köylü) arasında dikkat çekici bir ilişki ortaya çıkar: Aydınlar, kendilerinde eksik olan millî kültür terbiyesini halka doğru giderek kazanırlar, ama aynı zamanda ikinci olarak da halka medeniyet götürmek için de giderler (Ziya Gökalp 1972: 47). Bu şekilde, Ziya Gökalp’e göre aydınların ve halkın birbirlerine verecekleri şeylerin olduğunu görürüz.

Öte yandan Osmanlı dönemindeki aydınların halk kültürünü yansıtan folklorik malzemeye bakışları, Anadolu’yla ve Anadolu’da yaşayan halkla (ya da köylüye) ilgili düşüncelerini ortaya koyması bakımından işlevseldir. Aydınların bahsedilen folklorik malzemeye ilgili düşünceleri şu şekilde özetlenebilir: Rıza Tevfik, folklorla kuram arasındaki ilişkiyi “anonimlik”te kurar. Ona göre folklorik ürünler, halkın kendini ifade ediş tarzıdır (Öztürkmen 1998: 28). Folklorik ürünler halkın kendini ifade ediş tarzı oluğu için, aynı zamanda onun yansımasıdır. Folklor çalışmalarında diğer önemli isimler arasında yer alan Fuat Köprülü’ye göre, folklorik ürünlerin milliyetçilikle ilgisi, vatan sevgisinden öte siyasî idâricilerin sık sık başvurduğu kaynak olması nedeniyle işlevsel bir

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

bilgidir aynı zamanda. Bu anlamda Fuat Köprülü'nün devlete yararlılık için folklor kaynaklarının kullanımının altını çizdiği söylenebilir. Selim Sırrı'nın da Fuat Köprülü gibi folkloru "millî bir vazife" gözüyle baktığı görülür. Ayrıca ona göre "folklor milletin mazisini yaşatan bir ilimdir" (Öztürkmen 1998: 31-33). Ayrıca Fuad Köprülü, folklorun ulus-devlet "idaresi" için bilgilendirici, hatta istihbarat verici rolüne dikkat çeker (Birkalan ? : 37). Bu şekilde, görüldüğü gibi halk kültürü üzerine yoğunlaşan folklorik çalışmalar da halk kültürünü millî kültürün esas unsuru olarak alırlar. Ayrıca Yeni Lisan hareketi ve Mehmet Emin Yurdakul'un şiirleriyle Anadolu köylüsü ve onların yaşadığı Anadolu toprakları başat unsur olmuştur. Hande Birkalan'ın dediği gibi son dönem Osmanlı aydınlarının "'Millî kimlik' fikrini vurgulayan, 'halk' denen kitleyle, millet kitlesini özdeşleştiren milliyetçilik akımı[nın]" (Birkalan ? : 8) etkisinde kalması özellikle altı çizilmesi gereken noktadır. Bu bağlamda vurgulanması gereken unsur, Cumhuriyet Dönemi'ne gelene kadar Anadolu'nun ve Anadolu'da yaşayan köylünün kültürünün Osmanlı'nın elit tabakasının yanında gerçek ve esas bir kültür olarak algılanmasıdır. Aslında bu hâkim söylemin Cumhuriyet Dönemi'nde de devam ettiği söylenebilir. Türk ulus devletinin ya da farklı bir kavramlaştırmayla söylersek Erken Cumhuriyet Dönemi'nin inşa edilme sürecinde şüphesiz halk kültürü de belirleyici bir rol oynayacaktır. Bu rolü İlhan Başgöz'ün Herder'den alıntılacağı düşünceler çok iyi açıklamaktadır: "Ulusların bağımsız yaşaması ve gelişmesi, şu veya bu nedenle kesintiye uğrar, ya da tehlikeye düşerse ulusu ve ulus kültürünü kurtarmak için tutulacak en doğru yol halk türkülerini toplamak ve onları ulusal ruhu canlandırmak ve korumak için kullanmaktır" (Azadowski 1992: 8). İşte, ulusal bir kültürün kurulma sürecinde Türkiye için de halk kültürü ve edebiyatı benzer bir rol üstlenir. Bozulmamışlığın temsili olan köylü halk, bu şekilde, millî kültürün taşıyıcısı olarak algılanır. Ankara'nın İstanbul'un karşısında konumlandırılması, ana mekânın Osmanlı imajını taşıyan kozmopolit kültürün göstereni olan İstanbul'dan, halkın yaşadığı Anadolu'ya kaymasına neden olmuştur. Böylelikle millî kültürün taşıyıcısı olan halkın yaşadığı Anadolu'nun ortalarında inşa edilecek bir başkent, idealize edilmiş bir Cumhuriyet mekânı olarak kur-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

gulanacaktır. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde görülen Anadolu halkına (köylüsüne) yönelik, özellikle Halkevleri ve Halkevleri dergileri ile iyice belirginleşir. Türk Ocakları ve Türk Halk Bilgisi gibi Türk kültürünü unutulmaktan ve yok olmaktan korumayı amaç edinmiş (Öztürkmen 1998: 51) iki yapılanmanın sona ermesi ile 12 Şubat 1932 tarihinde Halkevleri kurulmuştur. Bilhassa Halkevleri dergilerinin Cumhuriyet politikasıyla koşut olarak halk kültürüne eğilmesi ve onları derleyip toplayarak köylü Anadolu halkıyla birlikte ulusal kültürü canlandırmak istemesi dönemin hâkim söylemiyle uyumludur. Örneğin Çorumlu Halkevi Dergisi'nde yazılan bazı yazılarla Beş Hececilerin şiirleri arasında kurulacak bir paralellik öne sürdüğümüz düşünceyi kanıtlamaya hizmet edebilir. Sözü edilen dergide, H. Abdullah Ercan, "Halk Şiirine Dönüş" adlı yazısıyla halk şiirine dönülmesi yönünde çağrıda bulunur. Çünkü divan şiirinin "yabancı koku ve renkler" barındırdığını, halk şiirinin ise "ham maddesini özden, asıldan al[dığını]"belirtir (Ercan 1941: 1061). Bu nedenle Karacaoğlu'na, Köroğlu'na, Dadaloğlu'na dönülmesi gerekir; çünkü onlar "millî hayatımızı" dile getirirler ve geçilecek "temel millî temeldir" (Ercan 1941: 1061). Bu görüşlerin Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Sanat" adlı şiiriyle kurduğu yakın ilişki dikkat çekicidir. Bu şiir, Anadolu'nun ve dolayısıyla Anadolu halkının kültürüne geri dönüşün bir manifestosu niteliğindedir. Çamlıbel, divan edebiyatının bireyselliğini temsil eden "sen" şahsıyla, Anadolu halkının bütünlüğünü, kaynaşmışlığını temsil eden "biz" şahsı arasındaki karşıtlıkla şiirini geliştirir. Çamlıbel'in şiiri şöyle sonlanır:

Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken
Yazılmamış bir destan gibi Anadolu'muz
Arkadaş, biz bu yolda türküler tuttururken
Sana uğurlar olsun... Ayrılıyor yolumuz!
(Behramoğlu 1997: 103)

Bu şiirdeki Anadolu kültürüne dönüş ifadeleriyle Çorumlu halkevi dergisinden aktardığımız düşünceler arasındaki koşutluk dikkat çekicidir. (Tunç 2004: 33) Bu şekilde, Osmanlı İmparatorluğu'nu ve onun şiirini olumsuzlayan, bunların yerine millî kültürün Anadolu halkı ve köylüsünde yaşadığına dair inancın, dönemin hâkim söylemi olarak var olduğunu görürüz. Kemalizmin hegemonik bir iktidar olma, bizim kavramsallaştırmamızla hâkim

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

söylem olma, durumu birçok araştırmacı tarafından dile getirilir. Örneğin Hasan Bülent Kahraman, "İçselleştirilmiş, Açık ve Gizli Oryantalizm ve Kemalizm" adlı makalesinde, Kemalizmin gerçek diye öne sürdüğü yaklaşımı ve algılama düzlemini bir iktidar aracına dönüştürdüğünden bahseder (Kahraman 2002: 156). Bu bağlamda, Gramsci'nin görüşleriyle söylersek, totaliter olmayan toplumlarda daima belli kültürler ötekiler üstünde başatlaşacaktır (aktaran Kahraman 2002: 158). Bu anlamda, bahsettiğimiz şekilde, Anadolu'nun ve Anadolu'da yaşayan köylünün başat olduğu bir hegemonik söylemde Beş Hececilerin bu söylemi sahiplenerek şiirlerinde bunu kullanmaları önemlidir. Beş Hececilerin hegemonik söylemi kullanmalarının ne gibi sonuçlar doğuracağı konusunda daha sonra bir tartışma yürütülecek olsa da bu aşamada öncelikle yapılması amaçlanan, Beş Hececileri şiir yazdıkları dönemde ayrıcalıklı kılanın ne olduğudur.

Öne sürüldüğü gibi Beş Hececiler eğer hâkim (hegemonik) söylemin içinden şiirlerini oluşturuyorlarsa sorulması gereken soru, bu grubu diğer heceyle yazan şairlerden farklı kılan özelliğin ne olduğudur. Çünkü heceyle yazmak, Beş Hececilerden önceki ve onların çağdaşı şairler tarafından da yapılan bir uygulamadır. Örneğin Mehmet Emin Yurdakul ve Ziya Gökalp gibi kendilerinden önce şiir yazmış kişilerin de hece veznini kullandıkları ve bu vezni aruz veznine karşı savunduklarını görürüz. O hâlde heceyle şiir yazmak yalnız bu gruba has bir özellikmiş gibi bu grup için Beş Hececiler adlandırmasının kullanılmasının doğru olmadığı savunabilir. Hece vezni de bu şair grubunun farklılığını ortaya koymuyorsa, söylem düzleminde de hegemonik söylemi kullanan söz konusu şairlerin farklılığının ne olduğu sorusu hâlâ geçerliliğini korumaktadır. İşte tam da bu noktada, yazımızın esas konusunu oluşturan köyün ya da Anadolu'nun Beş Hececilere nasıl kaynaklık ettiği konusuna geçilebilir; çünkü bu konu, kanıtlanmaya çalışılacağı gibi Beş Hececileri kendisinden önceki ve çağdaşı olan şairlerden ayıran bir özelliğe sahiptir. Vurgulanması gereken bir diğer nokta, Anadolu'nun bu şiirlerde köyle birlikte ele alınmasından dolayı, bizim de Anadolu ve köyü birlikte yorumladığımızdır. Öte yandan Beş Hececileri oluşturan şairlerin farklı dönemlerde farklı tarzda şiirler yazdığı da göz önünde bulundurul-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

duğundan, bu makalede bu şairlerin yalnızca konumuzu ilgilendiren şiirlerinin eşzamanlı bir incelemesi yapılacağı söylenmelidir.

Daha önce belirtildiği gibi Osmanlı imajına sahip kozmopolit kültürün göstereni olan İstanbul, birçok şiirde idealize edilmiş bir hâlde kullanılır. Bu bağlamda Nedim'in "Bu şehir-i İstanbul ki bî-misl ü bahâdur / Bir sengine yek-pâre 'Acem mülkü fedâdır" (Macit 1997: 85) beyti akılda tutulabilir. Aynı şekilde Yahya Kemal'in "Bir Başka Tepeden" adlı şiirinde İstanbul'a "sâde bir semtini sevmek bile bir ömre değer" şeklinde hitap etmesi de önemlidir. Şiirin tamamı şöyledir:

Sana dün bir tepeden baktım azîz İstanbul!
Görmedim gezmediğim, sevmediğim hiçbir yer.
Ömrüm oldukça, gönül tahtıma kurul!
Sâde bir semtini sevmek bile bir ömre değer.

Nice revnaklı şehirler görülür dünyâda,
Lâkin efsunlu güzellikleri sensin yaratan.
Yaşamıştır derim, en hoş ve uzun rû'yâda
Sende çok yıl yaşayan, sende ölen, sende yatan.
(Beyatlı 2007: 12)

Tam da bu noktada, Orhan Seyfi Orhun'un "Anadolu Toprağı" adlı şiiri hatırlanabilir. Şiir şöyledir:

Senelerce sana hasret taşıyan
Bir gönülle kollarına atılsam.
Ben de bir gün kucağında yaşayan
Bahtiyarlar arasına katılsam.

En bakımsız, en kuytu bir bucağın
Bence "İrem Bağı" gibi güzeldir.
Bir yıkılmış evin, harap ocağın
Şu heybetli saraylara bedeldir.

Kadir mevlâm, eğer senden uzakta
Bana takdir eylemişse ölümü:
Rahat etmem yabancı toprakta,
Cennette de avutmam gönlümü

[...]

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Yalnız senin tatlı esen havanda
Kendi millî gururumu sezerim.
Yalnız senin dağında, ya ovanda
Başım gökte, alnım açık gezerim.

(Tuncer 1994: 27)

Alıntılanan şiirde, daha önce yazılan İstanbul'u idealize edilen şiirlere karşıt olarak, hegemonik söylem sahiplenilip bu söylemin İstanbul karşısında Anadolu'yu öne çıkaran yaklaşımı benimsenmiştir. Söz konusu şiirde Anadolu, "yıkılmış ev" ve "harap ocağı"na karşılık, bir başka ifadeyle bütün olumsuz durumuna rağmen, Cennet'ten bile daha güzel ve istenilendir. Bu bağlamda Anadolu kavuşulmak istenen sevgili ya da ideal bir amaç gibidir. Aynı zamanda Anadolu şiirdeki anlatıcıya millî gururunu sezdirir. Bu şekilde, millî kültürün taşıyıcılığı mekân olarak İstanbul'dan Anadolu'ya kaymış olur. Beş Hececilerden biri olan Orhan Seyfi Orhon'un Anadolu'ya bakışının yerleşik hegemonik söylemle paralel olduğu ifade edilebilir. Bu şekilde, metinden ya da söylemden Anadolu'ya gidildiği, Anadolu'ya gidilerek bir söylemin oluşturulmadığı, bir başka ifadeyle gerçeklikten hareketle metnin ya da söylemin oluşturulmadığı, aksine var olan hâkim söylemden hareketle var olan gerçekliğin yinelendiği öne sürülebilir. Söz konusu bağlamda Anadolu'da, İstanbul'un karşısında üretilen bir gerçeklik olarak Beş Hececilerin şiirinde kendisine yer bulur. Bu şekilde Anadolu'nun, Beş Hececilerin şiirlerinde belirli bir imajlar toplamı olarak ele alındığı gözlemlenir. Bu noktada bahsedilen imajların incelenmesine geçilebilir.

İstanbul'un karşısında başat olan Anadolu'nun ilk olarak hüznü bir tablo eşliğinde algılandığını görürüz. Örneğin Halit Fahri Ozansoy'un "Anadolu Akşamı" adlı şiirinde Anadolu'daki insanlar duygu dolu, hüznü ve duygusal insanlardan oluşur. Benzer şekilde Anadolu da ölgün bir akşama, yorgun ağaçlara sahip bir mekândır:

Sevgilim, ne kadar hüznü bilsen
Bu ölgün akşamın ölgün bestesi;
Uzak tepelerden, dağlardan esen
Âşına olduğum rüzgârın sesi.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Gölgeler içinde ağaçlar yorgun:
Her tarafta yetim bir tevekkül var.
Sanki fısıldıyor Anadolu'nun
Uyuyan rûhuna ninniler rüzgâr.
[...] (Tuncer 1994: 48)

Aynı şekilde Faruk Nafiz Çamlıbel'in ünlü "Han Duvarları" adlı şiirinde de sevdiklerine kavuşamayan ve ölen yaşlı insanlar anlatılır. Bu yaşlı atmosferin çevreye de sindiği eklenmelidir. Yine Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Memleket Türküleri" adlı şiirinde de çobanın özelliği garip olmasıdır: "Dinle bir yaylada garip çobanı" (Tuncer 1994: 137). Ayrıca burada Bayburt yavrunun derdiyle ah eder, turnanın hasreti Maraş'ı yakar. Bu şekilde Anadolu'nun şehirlerinin tıpkı Anadolu insanları gibi içli, hüznü ve dertli olduğu söylenmelidir. Bu içeriğin "San'at" şiirinde de yinelendiği dikkat çeker. Özellikle şiirin aşağıya alınan kısmında ifade edilen özellikler daha da belirgindir:

Fırtınayı andıran orkestra sesleri
Bir ürperiş getirir senin sinirlerine.
İstirap çekenlerin acıklı nefesleri
Bizde geçer en hazin bir mûsikî yerine!
(Tuncer 1994: 134)

Alıntılanan şiirde, acıklı nefeslerle ıstırap çeken Anadolu köylüsü anlatılmış ve bu özellik olumluymuş gibi gösterilmiştir. Diğer şiirlerde de Türk köylüsünün acılı ve garip olması estetize edilmiştir. Daha da dikkat çekici olan, ıstırap çeken hazinli Türk köylüsünün acıklı nefeslerinin mûsikî gibi algılanmasıdır. Anadolu köylüsünün çektiği acıların mûsikî gibi bir sözcükle birlikte algılanması ve onların ıstıraplı nefeslerinden estetik haz alınması ilginçtir. Bu şekilde, Anadolu köylüsüyle empati kurulmamış, aksine estetik bir objelermiş gibi onlara uzaktan bakılmaktadır. Şiirin aşağıdaki dördlüğü ise ileri sürülen savı destekler niteliktedir:

Sen anlayan bir gözle süzersin uzun uzun
Yabancı bir şehirde bir kadın heykelini,
Biz duyarız en büyük zevkini rûhumuzun
Görünce bir köylünün kıvrılmayan belini...
(Behramoğlu 2007: 12)

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Yabancı bir kadın heykeliyle beli kıvrılmayan köylünün eş değerde tutulması, köylüye bakışın niteliğini vermektedir. Bu şekilde köylü daha önce söylendiği gibi heykel gibi bir estetik objesi olarak yorumlanır.

Beş Hececilerin bahsedildiği gibi Anadolu insanının ve dolayısıyla Anadolu köylüsünün garip, hüznü ve içli olarak çizilmesine karşıt olarak yine Anadolu Türk insanının kahramanlığı özellikle vurgulanır. Örneğin Enis Behiç Koryürek'in "Millî Neşide" adlı şiirinde Türk insanı şöyle anlatılır: "bunlar bütün nûra doğru akın eden Türk / Hey koca Türk, uzakları yakın eden Türk" (Tuncer 1994: 82). Aynı şekilde Yusuf Ziya Ortaç'ın "Akından Akına" adlı şiirinde de Anadolu'da yaşayan Türk insanı kahramanlığıyla öne çıkmıştır: "Uçlarından kan damlayan kılıçlar kınırsız / Tanrı öyle emretmiş: Türk durmaz akınsız" (Tuncer 1994: 101). Şiirlerde özellikle asker olarak Türk insanının kahraman oluşu vurgulanır. Enis Behiç Koryürek'in "Süvariler" adlı şiiri söz konusu bağlamda anılması gereken bir niteliktedir:

Biz kasırga oğulları, biz kanatlı süvariler,
Sınırlarda akın eden tamam yedibin nefer!
Ordumuzun dolu dizgin hücumundan
Dalgaları bir kahraman uğultu,
Şimşek gibi kılıç çalan,
Yorulmayan bir ordu
Hep muzaffer
Cenk eder.

Bu asker,
Er oğlu er
Şehlevendler fırkası!
Bulutlardan bizi sorar
Varılmayan ufukların arkası.
Uzak değil varılmayan şu ufuklar!
Bizim için yeryüzünde yoktur aslâ uzak yer;
Bizim için bütün yollar şereflere doğru gider.
[...]
Ey vatan!
Güzel Turan!

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Sana fedâ biz varız.
 Düşman oğlu, meydana çık!
 Kahramanlık kimde ise anlarız.
 Ilgarlarda yiğitlerin baktı açık.
 Hak yolunda gazilerin kılıçları bütün kan!
 Her zaman kan!.. Fakat bizim bayrağa şan
 bayrağa şan!..

(Tuncer 1994: 83)

Bu şekilde Anadolu insanı iki yönüyle karşımıza çıkar: Bu insanlar ıstıraplı, duygusal ve gariptirler, fakat asker olarak kahraman ve yiğittirler. Sözü edilen farklı ve kimi yönleriyle birbiriyle uyuşmayan vasıflar Anadolu insanı için bir araya getirilir. Bu bağlamda Anadolu insanı yalnızca iki özellikten ibaretmiş gibi davranılır. Onların hayatlarının zorluğuna, ekonomik sıkıntılarına vb. değinilmez. Türk köylüsü bahsedilen iki özellikten ibaretmiş gibi şiirde söylem düzleminde inşa edilir. Bu şekilde, Anadolu insanı kalıplaşmış düşünceler merkezinde algılanır. Söz konusu durum, Ramazan Kaplan'ın *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy* (Kaplan 1997) adlı çalışmasında gösterdiği gibi toplumsal gerçekçilerin köylüyü kalıplaşmış şekilde gösteren yaklaşımıyla paralellik gösterir. Bu anlamda, köylünün yazgısı gerek Beş Hececiler gerekse toplumcu gerçekçiler tarafından gerçeklikten uzak, kalıplaşmış ifadelerle alımlanmak şeklinde olmuştur.

Bahsedilen kahramanlık söyleminin Beş Hececilerde o dönemdeki hegemonik söylemle örtüştüğü görülür. Örneğin yine Enis Behiç Koryürek'in "Millî Neşîde" adlı şiirinde, Beş Hececilerin şiir yazdıkları dönemde Türklerin kökeniyle ilgili olan düşünceler konu edinilmiştir:

Biz kimleriz?.. Biz "Altay"dan gelen erleriz.
 "Çamlıbel"de uğuldarız; caşar, gürlürlük.
 [...]
 Soyumuzda ne kahraman kardeşler vardır;
 Türkmen, Oğuz, Başkurt, Tatar ve Kırızımız...

Demir dağlar delmiş olan "Bozkurt"larız ki
 "Orkun da" var "Kül Tiğın"den kalma yazımız...
 (Tuncer 1994: 81)

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
 and History of Turkish or Turkic
 Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Alıntılanan mısralarda, özellikle Cumhuriyet Dönemi'nde hızlanan, Türklerin Osmanlı'nın dışında bir kökene bağlama uğraşının izlerini sürmek olanaklıdır. Bu şekilde Türk tarihinin, bilhassa, Orta Asya devri öne çıkarılır. Ergenekon destanına ve Orhun Kitabelerine yapılan gönderimler de dönemin hegemonik söylemiyle uyumludur. Adeta Beş Hececiler bahsedilen hâkim söylemi şiirde yeniden kurarlar. Bu bağlamda, Selçuk Çıkla'nın Erken Cumhuriyet Dönemi piyesleri için vurguladığı düşüncelerin Beş Hececilerin Anadolu köylüsüne bakışları konusunda da söylenebileceği belirtilmelidir: "Piyeslerde söz bir vesileyle Cumhuriyet ilke ve inkılâplarının, batılı hayatın, Türk tarih tezinin, Atatürk'ün ve Cumhuriyetin, hükûmetin ve politikalarının kurulmak istenen hâlin ve geleceğin övgüsüne, tezlerine getirilmiştir." (Çıkla 2007: 112). Bu bağlamda Erken Cumhuriyet Dönemi'nde köy ve köylüyle ilgili yazılan farklı türdeki yazılarda genel olarak angaje bir eğilim görüldüğü söylenebilir.

Sonuç

Sonuç olarak Beş Hececilerin Anadolu köylerine doğru yönelme düşüncelerinde, kendilerinden önce ve yaşadıkları zamanda var olan düşünsel bir geleneğin etkisi olduğu söylenebilir. Beş Hececileri söz konusu geleneğin dışında değerlendirmek doğru olmayacaktır. Öte yandan Beş Hececiler, düşünsel geleneğin de etkisiyle Anadolu köylüsüne belli sınırlar içerisinde bakarlar. İlk olarak onlar, Anadolu köylüsünün acısını, hüznünü ve garipliğini estetize ederek okura sunarlar. İkinci olarak, Beş Hececilerin gözünde Anadolu köylüsü asker olduğunda ise kahraman ve yiğit bir niteliğe sahip olur. Bu özelliklerin dışında Beş Hececilerin Anadolu köylüsünün maddî ve manevî sorunlarıyla ilgilendikleri söylenemez.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

KAYNAKLAR

- AKINCI, Gündüz (1961). **Türk Romanında Köye Doğru**, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- AZADOVSKİ, Mark (1992). **Sibirya'dan Bir Masal Anası**, çev. İlhan Başgöz, Ankara: Kültür Bakanlığı Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları.
- BEHRAMOĞLU, Ataol (1997). **Büyük Türk Şiiri Antolojisi**, İstanbul: Sosyal Yayınları.
- BEYATLI, Yahya Kemal (2007). "Bir Başka Tepeden", **Kendi Gök Kubbemiz**, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- ÇIKLA Selçuk (2007), "1932-1950 Yılları Arasında Yazılan Köyü ve Köylüyü Konu Edinen Piyesler", **Millî Eğitim**, S. 175, 98-115.
- GÖKALP, Ziya (1972). "Halka Doğru", (Haz. Mehmet Kaplan), **Türkçülüğün Esasları**, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı. 47-68.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent (2002). "Oryantalizm ve Kemalizm", **Doğu Batı**, S. 20. 153-181.
- KALKAN, İnci (2002). **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Köy Gerçeği**, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir.
- KAPLAN, Mehmet (1995), "Yeni Türk Şiirinde Köy ve Köylü", **Türk Yurdu**, S. 247, 86-91
- KAPLAN; Ramazan (1997). **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- KAVCAR, Cahit (1994). "Türk Roman ve Hikâyesinde Köye İlk Açılma", **Edebiyat ve Eğitim**, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, 32-38.
- MACİT, Muhsin (1997). **Nedim Divanı**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

-
- ÖZTÜRKMEN, Arzu (1998). **Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- PELVANOĞLU, Emrah (2007). "Ossianizm ve Beş Hececiler", **Millî Folklor**, 75, 5-11.
- TUNCER, Hüseyin (2004). **Beş Hececiler**, İzmir: Akademi Kitapevi.
- TUNÇ, Gökhan (2004). "Tek Parti Dönemi, Milliyetçi Halkbilimi Anlayışı ve Çorumlu Halk Evi Dergisi", **Millî Folklor**, S. 63, 30-37.
- ZİYA PAŞA (2001). "Şiir ve İnşa". (Haz. Önder Göçgün), **Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Bütün Şiirleri ve Eserlerinden, Açıklamalı Seçmeler**, Ankara: Kültür Bakanlığı.

ALEV ALATLI VE GOGOL'UN İZİNDE -Rusya Örneğiyle Türkiye'ye Bakış-

*Kubilay ÜNSAL **

ÖZET

Alev Alatl, felsefe, politika, ekonomi, ilahiyat, fizik, psikoloji, sosyoloji gibi bilimlere de ilgi duyan, bu ilgiyi romanlarına yansıtabilen, insan ve evreni *bütüncül* (holistic) şekilde düşünerek eserlerini oluşturan bir romancıdır.

Yazarın *Gogol'un İzinde* adlı kitabında Rus insanının *yaşayakalma* mücadelesi, tarihten güncel pek çok yönüyle ele alınmış; bir roman kurgusu içinde sanatsal bir dille anlatılmıştır. Eserde, Türkiye'ye dair serbest çağrışımlar yaptırabilecek pek çok olay ve düşüncelerin yer alması da Türk okuru için ayrı bir önem ve işlev taşımaktadır. Alatl, Rusya ve Rus insanını anlatılırken adeta Türk halkına Rusya örneği ile bir mesaj vermek istemiştir. Türkiye'nin ve çağın problemleri evrensel bir bakış açısıyla tartışılmaya çalışılan eserde, yazar Rus aydınlarının fikir dünyalarını eserinde kaynak olarak kullanabilmeyi, Rus yazarlarının pek çoğunu aynı fikir bütünlüğü içinde bir araya getirebilmeyi başarmıştır.

Gogol'un İzinde, gerçek kaynaklarla beslenen, Türk romanında alışık olmadığımız bir yaklaşımla, başka bir toplum üzerinden Türkiye'ye ve Türk insanına eleştiriler yönelten, önemli bir eserdir.

Anahtar Kelimeler: Alev Alatl, Nikolay Vasilyeviç Gogol, Rus aydınları, roman, bütüncül (holistic) yaklaşım

* Arş. Gör., Muğla Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, kubikubikubi@hotmail.com

ALEV ALATLI AND TRACKING DOWN GOGOL**-Looking at Turkey With Russia Sample-****ABSTRACT**

Alev Alatlı is a novalist who gives importance to sciences like philosophy, politics, economy, theology, physics, psychology, sociology and who can reflect these attentions to her novels while thinking about human being and universe in a totaliter (holistic) shape.

In the book named *Gogol'un İzinde* of the author, it has been considered in many different ways of survival struggles of Russian people from history to present in a novel fiction and described an artistic narration. There are a lot of events and thoughts appears in the book which can make free association of ideas about Turkey which is also important and functional for Turkish readers. While Alatlı is telling about Russia and Russian people, she wanted to give a message with patterning Russia to Turkish people. In the novel which Turkish and era's problems tried to be discuss with an universal viewpoint, the author succeed in using thought worlds of Russian intellectuals as source and aggregate a great deal of Russian autors in same thought entireness.

Gogol'un İzinde is an important work which is fed with real sources and an approach we do not used to, steers into Türkiye and Türkish people reviews above an another society.

Key Words: Alev Alatlı, Nikolay Vasilyeviç Gogol, Russian intellectuals, novel, totaliter (holistic) approach

Alev Alatlı, felsefe, politika, ekonomi, ilahiyat, fizik, psikoloji, sosyoloji gibi bilimlere de ilgi duyan, bu ilgiyi romanlarına yansıtabilen, insan ve evreni *bütüncül* (holistic) şekilde düşünerek eserlerini oluşturan bir romancıdır. Beğenilerek okunan yazarın okurlarını özellikle toplum meseleleri üzerine bütüncül düşünmeye davet eden bir duruşu/tavrı olduğu söylenebilir. Şüphesiz

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

onun bu tercih ve tavrında akademisyence bakışının, bilgiyi okuyabilme ve değerlendirebilme becerisinin rolü vardır.

Alev Alatlı, yukarıda altı çizilen hassasiyetlerini başta Türkiye'nin ve çağın problemleri üzerine yoğunlaştırır; romanlarında bu problemleri evrensel bir bakış açısıyla ve belli bazı karakterler üzerinden irdelemeye/tartışmaya çalışır. Bir aydın olarak sanatçının toplumuna ve insanlığa karşı sorumluluğu olduğunu düşünen ve bu düşüncesini eserlerine de yansıtan Alatlı'nın romanları, en kaba tarifle, topluma bir bilinç sağlamak için yazılmış metinlerdir. *"Biçimden çok konuya, içeriğe ağırlık"* ¹ vermesinin altındaki en önemli neden de bu olmalıdır.

Bugünün Türkiye'sinin önemli meselelerini eserlerinde sıklıkla işleyen Alatlı, güncel sorunların gelecek zamanda ne gibi sonuçlar doğurabileceğine dair öngörülerini eserlerinde ortaya koymaya çalışırken ve çözüm önerilerini tartışmaya sunarken bir yandan da Türkiye'nin toplumsal yapısının Türk aydınları tarafından tam olarak anlaşılamadığından şikâyetçidir. Bu yüzdendir ki Türk aydınları onun eleştirilerinin merkezinde yer alır. Aydınların, toplumun yaşadığı süreci içselleştirememeleri ve onların içinde yaşadıkları toplumdan kendilerini soyutlayan, yabancılaşan tavırlarıyla Alatlı'nın eleştirilerinin en büyük hedeflerinden biri haline gelmelerini yadsımamak gerekir. Zira yeterli donanıma sahip olmayan, bulundukları konumu ve tecrübelerini toplumun yararına kullanmayan, toplumun refahı için hiç bir fedakârlığa katlanmayan, mevcut otoriteye karşı cesur tavırlar sergileyemeyen aydınların topluma olumlu katkılar sağlaması beklenemez.

Alev Alatlı'ya göre bu konuda örnek alınması gereken Rus aydınlarıdır. Rusya'da, toplum meseleleri karşısında bir çıkış yolu bulamadıklarında, kendi hayatlarına son vermeyi bile göze alacak derecede cesur tavırlarıyla topluma karşı sorumluluklarının gereğini kanıtlamış, ait oldukları toplumun meselelerini içselleştirmiş; sadakat, özen ve özveriyle kendilerini topluma adanmış aydınların oldukça fazla sayıda olduğu bilinmektedir. Ancak Rusya'da büyük bir toplumsal çöküş yaşanmasıyla son bulan olaylar zinciri sonu-

¹ Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1999, s.366.

cunda, bu aydınların onca çabalarına karşın, ülkenin sürüklendiği macerayı önleyememeleri, Alev Alatlının dikkatini Rusya ve Rus aydınlarına yönlendirmesine neden olmuştur. *“Artık Rusya için söylenen hemen her şey bizim için de geçerli.”*² diyen Alatl, Türkiye’yi anlamak için Rusya’yı iyi ‘okumak’ gerektiğini savunur ve Rus aydınların serüvenlerinin bize örnek teşkil edebileceğini belirtir. Rus halkının *yaşayakalma* mücadelesinin, tarihten güncele pek çok yönüyle ele alınıp roman kurgusu içinde sanatsal bir dille anlatıldığı *Gogol’un İzinde*³, Rusya’ya ışık tutar gibi görünmekle beraber aslında bizim ülkemize ve toplumumuza ilişkin imalar içeren bir romandır. Benzerlikleri ve farklılıklarıyla Rusya, Türkiye için dikkatle gözlenmesi gereken bir ülkedir. *“Öyle görünüyor ki, Rusya’ya olanlar, bizim kendi ülkemiz açısından da çok ders verici nitelikte olabilir. Bu nedenle bir gözümüzün orada tutulması gerektiği kanısındayım.”*⁴ sözleriyle yazar bu düşüncesini dikkatlere sunmaktadır.

Alev Alatl, eserinde çarpıcı yönleriyle Rusya’yı ve Rus insanını anlatırken adeta Türk halkına Rusya örneği ile mesaj vermek istemiştir. Eserde, Türkiye’ye dair serbest çağrışımlar yaptırabilecek pek çok olay ve düşüncelerin de yer alması da, Türk okuru için ayrı bir önem ve işlev taşımaktadır. Nitekim, Prof. Dr. S. Seyfi Ögdün *Gogol’un İzinde* ile ilgili yorumunda *“Rus ruhunun söylediği şeyler ve kendisiyle yaptığı hesaplaşmalar Türk ruhunda yankılanıyor.”*⁵ sözleriyle, romanın Türkiye ve Türk toplumunun kendisini daha iyi tanıması bakımından önemini belirtmektedir.

Bir röportajında; *“Beni oraya çılgınlık itti. Rusların ayakkabısını giyerek onları anlamaya çalışıyorum.”*⁶ diyen yazar, Rusya’ya yö-

² Alev Alatl, **‘Hayır!’ Diye Bilmeli İnsan**, Zaman Kitap, İstanbul 2006, s. 173.

³ I. Kitap: Alev Alatl, **Aydınlanma Değil, Merhamet**, Everest Yayınları, İstanbul 2004.

II. Kitap: Alev Alatl, **Dünya Nöbeti**, Everest Yayınları, İstanbul 2005.

III. Kitap: Alev Alatl, **Eyy Uhnem! Eyy Uhnem!**, Everest Yayınları, İstanbul 2008.

⁴

<http://www.alevalatli.com/menu.asp?sayfa=detay&makale=31&v=RUSYA&kat=28>

⁵ Alev Alatl, **Aydınlanma Değil, Merhamet!**, Everest Yayınları, İstanbul 2005, s. V.

⁶ Hüseyin Sorgun, **“Eyy Uhnem! Eyy Uhnem!”**, Zaman Gazetesi, 18 Şubat 2008.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

nelme nedenini yine aynı röportajda “*Ne zaman ki Lalelide fizik mezunu kadınların fuhuş yaptıklarını gördüm, bu nasıl bir gereksinimdir ki böyle yaptırır dedim.*”⁷ sözleriyle açıklıyor. Alev Alatlı’nın bu söyleşide belirttiği gibi, onda Rusya’yı yazma dürtüsüne yönelten duygunun, bizim ülkemize kadar sıçramış olan bu insanlık dramı olduğunu ve yazarın eserinin yaşanan gerçek olaylardan ve kişilerden ilham alarak beslendiğini söylemek yanlış bir değerlendirme olmayacaktır.

Romanda, Gogol başta olmak üzere pek çok Rus yazar ve aydınının hayatlarından kesitlere, dünya görüşlerine ve ait oldukları topluma karşı duydukları sorumluluklar neticesinde yaptıkları eylemlere yer verilmektedir. Romana adını veren Gogol, ‘hakikat’ın peşinde kendi ölüm yolculuğuna çıkan Rus aydınlarının en önemli örneklerinden birisidir ve romanın merkezinde yer alan kişilerden Prens Aleksî Kristovoviç Zelenskî de yine ‘hakikat’ peşinde intihar eden çağdaş bir Rus aydını olarak Gogol ile özdeşleştirilir. Gogol, topluma faydalı olamadığı düşüncesiyle kendisini bir nevi cezalandırarak yemek yemeyi reddetmesi sonucu, Aleksi ise Rus *staroverî* mezhebi geleneğine bağlı olarak kendisini ateşe atarak intihar ederler. Toplumlarına karşı sorumluluklarını yerine getirememenin, toplumlarının içinde bulunduğu sürecin onları felakete götüreceğinin öngörüsüne sahip olan bu kişilerin, çaresizliklerinin ve bir şey yapamamanın acısıyla kendi yaşamlarına son vermeleri yadırganmamalıdır. Çünkü Rus geleneğinde “*İnsan tanrısallığa ancak kendi varlığını doğrulayan bir eylemle ulaşır, o eylem de intihardır.*”⁸ anlayışı hâkimdir. Kendi hayatına son vermek, Rus aydınlarında çokça görülen bir eylem olduğu için, intihar bir olumsuzluk değil, aydın sorumluluğunu en sert şekilde ifade edildiği bir eylem olarak romanda yansıtılır.

Gogol’un İzinde romanının kahramanları Güloya ve Aleksi, köklü bir tarihi geçmişe sahip farklı toplumlardan gelen, benzer dramları yaşamış kişilerdir. Güloya Osmanlı’yı, Aleksi ise

⁷ Agy.

⁸

<http://www.alevalatli.com/menu.asp?sayfa=detay&makale=213&v=MEKTUPLAR&kat=25>

Rusya'yı temsil eder. Bu iki dost, Rusya serüvenleri boyunca, tarihin kaderci bir bakış açısıyla değerlendirilmesini, toplumlarında ahlâki ve ekonomik düzelmenin mümkün olmadığı duygusunun, "kader" in bir oyunu olduğunu kabul eden bir yaklaşımı reddederler. Güloya bilgelik ve hiçlikle uzlaşmanın yolunu ararken, Aleksi, Rus aydınlarının peşine düşer. Aleksi ve Güloya, Rusların *pravda* olarak adlandırdıkları *hakikat* in peşinden Rusya'nın dört bir yanına yolculuk yaparlar. Gittikleri bölgelerin hemen hepsi, Güloya'nın hayranlık duyduğu, düşüncelerini benimsediği, ünlü Rus yazar Gogol'un bir şekilde hayatının belirli dönemlerini geçirdiği ve eserlerine ilham olan şehirlerdir. Bu açıdan bakıldığında *Gogol'un İzinde* romanın kaynağının, kitabın adından da anlaşılacağı gibi Gogol'un hayatı, eserleri ve fikirleri çerçevesinde oluştuğu açıkça görülmektedir. Gogol'un yanı sıra, Tolstoy, Dostoyevski, Nabokov, Soljenitsin gibi Rus aydın ve yazarlarının eserlerine ve düşüncelerine romanda yer verilmesi, Alatlının, Rus aydınlarının fikir dünyalarını kaynak olarak kullanabildiğinin ve Rus yazarlarının pek çoğunu aynı fikir bütünlüğü içinde eserinde bir araya getirebilmeyi başardığının göstergesi niteliğindedir.

Türk yazarlarından ise Şevket Süreyya Aydemir, romanda kaynak olarak kullanılan en önemli isimdir. *Suyu Arayan Adam*, romanın başkişisi Güloya ile özdeşleştirilebilir. Güloya da Rusya coğrafyasında, içindeki suyu arayan, kendisini bulmaya çalışan bir karakter olarak, Şevket Süreyya'nın eserindekine benzer serüvenler geçirir ve onun "Tanrı bize hayatı, bütün tezatlarıyla beraber vermiştir. Nasibimiz, bu tezatları çözmekten ziyade, onlarla beraber yaşamak olsa gerektir."⁹ hükmüne yaklaşır. "Mevla'm görelim neyler, neylerse güzel eyler."¹⁰ düsturu, Güloya'nın Rusya'da edindiği tecrübelerin yansıması olarak kabul görür. Yazar, çocukluğunun geçtiği Sarıkamış'ta edindiği Rusya'ya dair bilgilerini, Şevket Süreyya'nın anlatımlarıyla ve çocukluk anılarıyla birlikte Güloya karakterinde birleştirir. "Burada ben ciddiye alınacak bir tane adam gördüm; Şevket Süreyya Aydemir. Çünkü gördüğünü anlatıyor. Bizde gördüğünü anlatan adam pek olmadı. Biz aldıklarımızı ideallerimizle değil olduğu gibi al-

⁹ Şevket Süreyya Aydemir, *Suyu Arayan Adam*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2008, s. 486.

¹⁰ www.haber 7.com, söyleşi, 6 Şubat 2005.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

dık ¹¹. Eserde, Güloya da, gördüğü Rus köylerini ve insanlarını Şevket Süreyya'dan okuduklarıyla karşılaştırır, kıyaslamalar ve hafızasında yeniden canlandırmalar yaparak idealleri ve kendi iç dünyasına dair yargılara ulaşır.

Romanda Ortodoksluk inancının, Rus ruhaniliğinin, Slav Şamanizminin ve insanı, geleneği, tarihi, ekonomisi, siyasetiyle Rusya'nın bütününe kaynak olarak kullanıldığı görülmektedir. Alev Alatlı Rusya'yı iyi okumuş, özümsemeye ve vardığı sonuçları değerlendirmeye çalışmıştır. Ancak yaptığı işin zorluğunun farkındadır. Ne kadar çabalarsa çabalasın uzun bir geçmişi ve buna bağlı olarak köklü bir birikimi olan Rus toplumunu, o toplumun karakteristik özelliklerini oluşturan kültürünü ve coğrafyasını anlayabilme çabaları karşısında yetersiz kalışını "*Rusya, Rusya! Çıkıp atmak istediğim ağır bir miğfer gibisin başımda!*"¹² çılgınlıklarıyla itiraf eder. Rus düşünür, Fyodor Tyutçev'in "*Rusya, anlaşılamaz, hesaba kitaba da gelmez. Kendisine has bir kimliği vardır. Rusya'ya sadece iman edilir,*"¹³ sözleri, Alatlı'nın yaptığı işin zorluğunu ortaya koymasından dikkate değerdir.

Her yazarın hayatı boyunca edindiği tecrübeleri, entelektüel birikimi, dünya görüşü ve insanlığa ait tasavvurları eserlerini besleyen kaynaklar olarak karşımıza çıkar. Türkiye'nin ve dünyanın çeşitli coğrafyalarında, farklı toplumlar ve düşünce yapıları arasında yetiştiğini hayat hikâyesinden öğrendiğimiz Alev Alatlı, insanlığın evrensel meselelerini idrak edebilmiş ve Türkiye'nin var olan sıkıntılarıyla nerelere sürüklenebileceğine dair öngörüler ve endişeleri olan bir yazardır. Alev Alatlı eserinde, Türkiye'nin fazla uzak olmayan bir gelecekte karşılaşabileceği sorunları, yanı başımızda meydana gelen toplumsal trajediyi ele alarak, Rusya örneğiyle ortaya koyar. *Gogol'un İzinde*, gerçek kaynaklarla beslenen, okuru düşünmeye sevk ettiren, Türk romanında alışık olmadığımız bir yaklaşımla, başka bir toplum üzerinden Türkiye'ye ve

¹¹ www.haber 7.com, söyleşi, 6 Şubat 2005.

¹² Hüseyin Sorgun, "**Eyy Uhnem! Eyy Uhnem!**", Zaman Gazetesi, 18 Şubat 2008.

¹³

<http://www.alevalatli.com/menu.asp?sayfa=detay&makale=210&v=RUSYA&kat=2>

Türk insanına eleştiriler yönelten, ciddiye alınması gereken önemli bir eserdir.

KAYNAKÇA

- ALATLI Alev '**Hayır!**' **Diye**bilmeli **İnsan**, Zaman Kitap, İstanbul 2006.
- ALATLI Alev, **Alev Alatl**, <http://www.alevalatli.com/menu.asp?sayfa=detay&makale=213&v=MEKTUPLAR&kat=25>
- ALATLI Alev, **Alev Alatl**, <http://www.alevalatli.com/menu.asp?sayfa=detay&makale=210&v=RUSYA&kat=28>
- ALATLI Alev, **Alev Alatl**, <http://www.alevalatli.com/menu.asp?sayfa=detay&makale=31&v=RUSYA&kat=28>
- ALATLI Alev, **Aydınlanma Değil, Merhamet!**, Everest Yayınları, İstanbul 2004.
- ALATLI Alev, **Dünya Nöbeti**, Everest Yayınları, İstanbul 2005.
- ALATLI Alev, **Eyy Uhnem! Eyy Uhnem!**, Everest Yayınları, İstanbul 2008.
- AYDEMİR Şevket Süreyya, **Suyu Arayan Adam**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2008.
- AYTAÇ Gürsel, **Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler**, Gündoğan Yayınları, Ankara 1999.
- Haber7**, Kültür Sanat, www.haber7.com, söyleşi, 6 Şubat 2005.
- SORGUN Hüseyin, **"Eyy Uhnem! Eyy Uhnem!"**, Zaman Gazetesi, 18 Şubat 2008.

TÜRK ŞİİRİNDE ZAMAN TEMİNİN DEĞİŞİMİ

Hümeysra YUVA *

ÖZET

Bilindiği gibi bütün medeniyetler, Doğu ve Batı olmak üzere iki medeniyete bağlı olarak ele alınmaktadır. Doğu medeniyetinin içe dönük ve metafiziğe dayalı; Batı medeniyetinin ise dışa dönük ve maddeye bağlı olduğu genel kabul görmüş kanaatlerdir. Her iki medeniyetteki zaman anlayışının da bu temel özelliklerle ilgili olması gerekir. Türk şiirinde zaman temisi, Tanzimat dönemi edebiyatının başladığı 1850'li yıllardan, İkinci Yeni akımının doğup geliştiği 1950'li yıllara kadar, yaklaşık yüz yıl içinde büyük bir değişimden geçmiştir. Bu değişim, şiirin bütünündeki değişimin bir kısmını oluşturmaktadır ve ondan bağımsız değildir.

Anahtar Kelimeler: Zaman, Türk Şiiri, değişim, medeniyet

THE ALTERATION IN THE THEME OF TIME IN TURKISH POETRY

ABSTRACT

As is known, all civilizations are examined depending on two civilizations such as East and West. The idea that East civilization is introverted and metaphysical and West civilization is extraverted and materialist has a general acceptance in the world. The time conception of East and West civilizations should have connections with these qualifications. The time conception of Turkish poetry had altered significantly in

* Arş. Gör., Fatih Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, hyuva@fatih.edu.tr

ten decades from the beginning of Tanzimat reforms in 1850s to the Second New Movement which occurred and developed during the 1950s. This alteration built up a part of the alteration on the whole of Turkish poetry and also it is not independent of.

Key Words: Time, Turkish Poetry, Alteration, Civilization.

Giriş

1) Zaman Nedir?

Zaman, varoluşla ilgili temel bir unsur olduğu için, bugüne kadar üzerinde çok düşünülmüş, hakkında çok söz söylenmiştir. Felsefe, edebiyat ve bilim kapsamında zaman kavramı ile ilgili olarak öne sürülen düşüncelerin, ortaya konulan bilgilerin ortak özellikleri arasında en dikkat çekici olanı muğlaklıktır. Ansiklopedi ve sözlüklerde, zamanın ne olduğu sorusuna verilen cevaplardaki belirsizlik, bu muğlaklığın günümüzde de sürdüğünü göstermektedir. Zaman, bir ansiklopedide, “ölçülen ya da ölçülebilen süre, uzaysal boyutları olmayan sürem.”¹ olarak tanımlanmaktadır. Bedia Akarsu’nun Felsefe Terimleri Sözlüğü’ndeki açıklama ise şöyledir: “Felsefe kavramı olarak oluş, gelip geçiş, değişme ve süreklilik biçimi; dönüşü olmayan bir doğrultuda birbiri ardından gitme, zaman, sürüp giden doğru bir çizgi olarak düşünülebilir; geriye doğru sonsuza değin uzanır (geçmiş), aynı zamanda ileriye doğru olup gider (gelecek).’ Zamanı ikiye ayırdığımız anda karşımıza nesnel (objektif zaman): Ölçülebilen zaman, ama kendi içinde değil, cisimlerin devinimiyle ölçülebilir. Uzaydaki devinimlerin sıralanması, zamanın da kesimlerine bölünmesini sağlar. Modern fizik nesnel zamanın olmadığını ileri sürer. Bununla birlikte öznel zaman: Zaman bilincine dayanır, yaşantılara bağlıdır; nesnel olarak ölçülemez; duruma göre, yaşanan zaman kısa ya da uzun görülebilir.”²

¹ Ana Britanica, Ana Yayıncılık, C.22, İstanbul 1990, s. 527.

² Bedia Akarsu, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İnkılap Kitabevi, İstanbul Tarihsiz, s. 203.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Tanım ve açıklamalardaki muğlâklığın, zaman kavramının kendisiyle ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Augustinus'un, zamanla ilgili eserlerin, açıklamaların birçoğunda epigraf olarak kullanılan ve Spengler'in "eski felsefede zamanın en derin açıklaması"³ olarak nitelendirdiği tanımını bu itibarla biz de söz konusu edebiliriz: "Öyleyse zaman ne? Eğer hiç kimse benden bunu sormasa biliyorum; ama soran kişiye açıklamak istesem bilmiyorum. Gene de kesinlikle şunu söyleyebilirim: Hiçbir şey olmamış olsaydı, geçmiş zaman olmazdı; hiçbir şey olacak olmasaydı gelecek zaman olmazdı; hiçbir şey olmasa şimdiki zaman olmazdı. O halde şu iki zaman, -geçmiş ve gelecek- geçmiş artık olmadığına göre, gelecek de henüz olmadığına göre, ne biçimde vardır?"⁴

Bütün bu açıklamalardan hareketle, zamanın, kâinatla ilgili bir nitelik olarak her şeyin dışında bir o kadar da her şeyle ilgili soyut bir kavram olduğunu söyleyebiliriz. Kâinatın yaratılışı ve bu yaratılış içindeki değişim, zamanla ilgilidir. Burada söz konusu olan, nesnel zaman veya başka bir ifadeyle mutlak zamandır. Öznel zaman, başka bir ifadeyle şahsi zaman kavramı ise zamanın insan tarafından algılanışını ifade etmektedir. Bu kavramlara bir de zaman ile toplum arasındaki ilişkiyi ifade edecek şekilde toplumsal veya sosyolojik zaman kavramını eklemek gerekir.

Mutlak zaman kavramının felsefe ve bilimin konusunu teşkil etmesine karşılık, şahsi ve toplumsal zamanın ise genel olarak sanat, özel olarak da edebiyat kapsamında yer aldığı anlaşılmaktadır. Bu ayrımın mutlak olmadığı açıktır. Ayrıca, felsefe bilim ve sanat arasındaki ilişkiye benzer şekilde, söz konusu kavramlar arasında da bir ilişkinin var olduğunu belirtmek gerekir.

Bu çalışmanın konusunu, Türk şiirinde zaman kavramının, nasıl bir değişime uğradığı sorusu oluşturmaktadır. Bu soruya cevap verebilmek için her şeyden önce zaman kavramının farklı medeniyetlere bağlı olarak nasıl anlaşıldığının ve geleneksel kültür ve

³ Spengler, *Batı'nın Çöküşü*, Çev. Giovanni Scognamiglio- Nuray Sengelli, Derghâh Yayınları, İstanbul 1997, s. 114.

⁴ Aristoteles, Augustinus, Hiedegger, *Zaman Kavramı*, Çev. Saffet Babür, İmge Kitabevi, İstanbul 1996, s. 47.

edebiyatımızda nasıl yer aldığıının ana hatlarıyla da olsa ortaya konulması gerekmektedir.

2) Doğuda ve Batıda Zaman

İnsanın zaman kavramıyla ilişkisi ve bunun sonuçları her medeniyette; o medeniyete özgü bir şekilde gelişmiştir. İlkel toplumlarda mitler dolayısıyla bir kutsal zaman anlayışının var olduğu ve zamanın önemli bazı olayları esas alarak ölçüldüğü bilinmektedir. Medeniyetin ortaya çıkışıyla birlikte zaman, din kapsamında yine kutsal bir nitelik olarak anlaşılmakla birlikte ölçülmesi ile ilgili teknikler gelişmiş ve takvimler, saatler icat edilmiştir. Böylece şahsi zaman algısı da daha karmaşık bir içerik kazanmıştır.

Bilindiği gibi bütün medeniyetler, Doğu ve Batı medeniyetlerinden birine bağlı olarak ele alınmaktadır. Doğu medeniyetinin içe dönük ve metafiziğe dayalı; Batı medeniyetinin ise dışa dönük ve maddeye bağlı olduğu genel kabul görmüş kanaatlerdir. Her iki medeniyetteki zaman anlayışının da bu temel özelliklerle ilgili olması gerekir. Doğu medeniyetiyle Batı medeniyeti arasında zaman anlayışıyla ilgili temel fark, ilkinde zamanın döngüsel, ikincisinde ise çizgisel bir nitelik taşımasıdır. Hint ve Çin medeniyetlerinde döngüsel zaman Avrupa medeniyetinde ise çizgisel zaman anlayışı hâkimdir. Döngüsel zaman anlayışına göre zaman sürekli tekrarlanarak, tekrar başa dönerek hareket eder. Çizgisel zaman anlayışında ise tekrar söz konusu değildir, zaman sonsuza doğru akar, gider.

İslam medeniyetinde zaman anlayışının Batı medeniyetiyle de Doğu medeniyetiyle de hem benzeşen hem de onlardan ayrılan yönleri vardır. Bazı düşünürlere göre İslam medeniyetindeki zaman anlayışı sarmal bir nitelik taşır; yani bu zaman anlayışı içinde, döngüsellikle çizgisellik birlikte yer almaktadır.

Türk kültür ve edebiyat geleneği, temelde İslam medeniyeti çerçevesinde teşekkül ederek geliştiği için, İslam medeniyetindeki zaman anlayışının kendine özgü bir biçimini yansıtmaktadır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

İslam kültür geleneğinde zaman anlayışı, ilkçağ felsefesiyle, özellikle Eflatun ve Aristo'nun zaman telakkileriyle ilgilidir. Hem bu ilgi sebebiyle hem de Türk edebiyatında ve buna bağlı olarak, Türk şiirinde zaman kavramının bir tem olarak değişimi, temelde Batı düşüncesiyle alakalı olduğu için Batı düşüncesinde zaman kavramının nasıl yer aldığının hatırlanması gerekir.

3) Batı Düşüncesinde Zaman

Eski Yunan medeniyetinde başlangıçta zaman, bir tanrı olarak düşünülüyordu. Zaman anlamına gelen Khronos, Yunan mitolojisinde Gaia(yer) ile Uranus(gök)'un çocuğudur ve Zeus'un da babasıdır.

Zamanın, kâinata hükmeden bir güç olarak tasavvur edilmesi, felsefenin gelişmesiyle birlikte değişmiş ve zaman kavramı etrafında birtakım düşünceler ortaya konmuştur. Eflatun ve Aristo'ya göre zaman, hareketle sıkı sıkıya ilişkili bir kavramdır.⁵ Aristo bu hususla ilgili olarak şunları söylemektedir: " (...) Mâdem ki zaman bir hareket, bir değişme diye düşünülüyor, bunun üzerinde durmak gerekir. İmdi her bir nesnenin değişmesi ve hareketi sadece o değişen nesnenin içindedir ya da hareket eden, değişen nesnenin bulunduğu yerdedir. Oysa zaman hem her yerde hem de her nesnede ayrı biçimde.(..) Bir değişme ve hareketten bağımsız zaman yok, bu açık. Öyleyse yine açık ki zaman hem bir hareket değil, hem de hareketten bağımsız değil."⁶

Aristo'nun zamanla ilgili düşünceleri ilkçağ felsefesindeki genel kanaati yansıtmaktadır. Augustinus'un düşünceleri ise ortaçağ düşüncesinin bir örneği olarak söz konusu edilebilir. St Augustinus'a göre zamanın ne olduğunu bilmek, kâinat ve zamanın ilişkisini çözmek için sonsuzluk hakkında düşünmek gerekir. Bir şeyi anlamak o şeyin zıttı ile olan bağlantısını çözmekle mümkün ise sonsuzluğu, yaratılış düşüncesini, yaratan ile yaratılan arasındaki farklılıkları anlamak, zamanı anlamak için önemlidir:

⁵ Francis E. Peters, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, Çev. Hakkı Hünler, Paradigma Yayınları, İstanbul 2004, s. 190.

⁶ Aristoteles, "Fizik", *Zaman Üzerine*, a.g.e., s. 13-15.

“Gök ile yerden önce hiçbir zaman yok idiyse, o zaman ne yaptığın nasıl sorulabilir? Çünkü zamanın olmadığı yerde o zaman diye bir şey de yoktu.(...)Bütün zamanları sen yaptın ve bütün zamanlardan önce sen varsan; zaman var olmadan önce de bir zamandan söz edilemez.”⁷

St Augustinus’a göre üç ayrı zaman içinde aslında sadece an vardır. Geçmiş ve geleceği insan sadece o an içinde hatırlar ve tasavvur eder:

“Demek ki her nerede olurlarsa olsunlar, her ne olurlarsa olsunlar, ancak şimdiki zaman olarak varlar. Gerçek şeyler anlatıldığında geçmişte olan bütün şeylerin kendileri değil bellekten çekip çıkarılan, ama zihinde duyular aracılığı ile işlenmiş olan anıların imgelerinden oluşan sözcükler. Artık var olmayan benim çocukluğum bu şekilde artık var olmayan geçmiş zaman içindedir.(...) O halde şu açık: Ne gelecek var ne geçmiş; ne de geçmiş, şimdiki, gelecek zaman diye üç zaman var, demek yerinde. Belki şöyle demek yerinde olur: Geçmişliklere ilişkin şimdiki zaman, şimdikiyle ilişkin şimdiki zaman ve gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman. Çünkü bu üç zaman zihinde vardır ve onları başka yerde görmem.”⁸

Rönesans sonrası Batı felsefe ve biliminde zaman, kâinatın bağımsız nesnel bir nitelik olarak ele alınır. Metafiziğin felsefe ve bilimin dışına itilmesi, zamanın da metafizikle ilgili bir kavram olma özelliğini yitirmesi sonucunu doğurmuştur. 19. yüzyılın sonlarına kadar bu durum devam etmiş, Bergson’un sezgici felsefesi ve varoluşçuluğun yanı sıra fizik biliminde izafiyet ve kuantum teorilerinin ortaya çıkmasıyla birlikte, bu mekanik zaman anlayışı, büyük ölçüde değişmiştir. Bu değişimi, zamanı metafizikle ilgili bir kavram ve varlığın ondan ayrı düşünülemez bir boyutu şeklinde algılamak olarak özetlemek mümkündür. Yirminci yüzyılın başlarında Batıda modern sanatın doğuşuyla zaman anlayışındaki değişimin eş zamanlı olarak gerçekleştiğini de belirtmek gerekir.

⁷ Augustinus, “Confessiones (İtirafılar)”, *Zaman Üzerine*, a.g.e., s. 45-47.

⁸ Augustinus, a.g.e., s. 63.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

4) Türk Kültür ve Edebiyat Geleneğinde Zaman

Türk kültür ve edebiyat geleneğinde zaman anlayışı, bu geleneğin diğer bütün unsurları gibi İslâma ve İslâm medeniyetine bağlı olarak teşekkül etmiştir. Türkçede zamanı ifade etmek için kullanılan kelimelerin hemen hepsinin Arapçadan alınmış olmasını bu durumun açık bir göstergesi olarak kabul edebiliriz: Zaman, dehr, vakit, devir, asr, şehir, yevm, nehar, leyl, fecr, duha, zuhr, mağrib, ışâ. Zaman, dehr ve vakit kelimelerinin Türkçede, Türkçe kökenli karşılıkları bulunmamaktadır. Diğer kelimeler ise Türkçede eş anlamlı başka kelimelerle birlikte yüzyıllarca kullanılmıştır. Bu kelimelerden dehr, asr, leyl ve duha'nın aynı zamanda Kur'ân-ı Kerim'de birer surenin isimleri olduğunu hatırlatalım. Dehr ve zaman kelimeleri mutlak zaman kavramını, diğerleri ise zamanın bir kısmını veya ölçülebilen zamanı ifade etmektedir.

Mütercim Asım Efendi, Kamus tercümesinde Dehr kelimesini ayrıntılı olarak açıklamıştır. Türk kültüründe zaman kavramının genel olarak nasıl anlaşıldığını ortaya koyan bu açıklamada zamanın kutsiyeti ifade edilmektedir: "Ed-Dehr, dal'ın fethi ve ha'nın sükûnuyla kah olur ki esmâ-i hüsnâdan addolunur. Müellifin Basâir'de beyanına göre dehr zaman manasınadır. Ve Ezhezî kavli üzere dehr, inde'l-Arab bazı zaman-ı atvele ıtlak olunur. Kezâlik bi'l-küllîye müddet-i dünyaya ıtlak olunur. Ind'l-ba'z ibtidâyı âferînişden encâmına kadar ıtlak olunur. Ve alâ kavli, her kavm ve ümmetin dehri, zamanlarından ibarettir. Kaldı ki "lâ tesubbu'd-dehre fe inne'd-dehre hüvallah" ve fî rivayetihî, "fe innallâhe hüve'd-dehr" hadisinde vaki dehr, inde'l ba'z esmâi hüsnâdandır. Zamâhşeri kavli üzere murâd, zaman-ı tavîldir. Bazı kimseler nevâzil-i havâdisi dehre azm ve muzâf eylemekle dehrden şekva ve zemm ü nefrîn eylemeleriyle Resûl-i Ekrem sallallâhu aleyhi vesellem hazretleri dehre sebbeylemek hâlik ve fâiline sebbeylemek olduğuna mebni nehyeylemişlerdir. (...) Mütercim der ki Şeyh-i Ekber kuddise sırruhu Futûhât'ın yetmiş üçüncü bâbında bâhs-i mezbûru serdeylemiştir."⁹

⁹ Asım Efendi, *Kâmus*, Cild-i Sâni, İstanbul 1305, s. 326.

Zamanın, Allâh'ın isimlerinden biri olduğunun belirtilmesi, kutsallığının derecesini göstermektedir. Kültürel geleneğimizde, zamanın bu kutsal niteliği dolayısıyla birçok önemli tezâhürünün varlığı bilinmektedir.

İnsanın kendini idraki fani bir varlık olduğu gerçeğiyle, Tanrı'yı idraki ise ezeliyet ve ebediyetle yüz yüze gelmesi ve bu kavramların önem kazanması sonucunu doğurmuştur. İnsan ve dünya fanidir; Baki olan ise sadece Allah'tır. İnsanın yaratılış sebebi Allah'a inanmak ve kulluk etmek, dolayısıyla ezeli ve ebedi olana yönelmektir. Bu itibarla, İslâmın iki önemli boyutu olan iman ve ibadetin yine zamanla ilgili olduğu görülmektedir. Herkese, "Ne zamandan beri müslümansın?" sorusuna "kâlû beladan beri" cevabının verilmesi gerektiğinin daha çocukken öğretilmesi, imanın zamanla, daha doğrusu aşkın, kutsal olan zamanla münasebetini ortaya koyan yerleşmiş bir kültürel gelenektir.

İbadetlerin zamanla olan ilgisi daha somuttur. Çünkü İslâm'da ibadetlerin belli bir zaman dilimine tahsis edilmesi, zamana bağlı olarak gerçekleştirilmesi zorunludur. Namaz bir gün içinde beş vaktin, oruç bir yıl içinde bir ayın kutsal zamanlar olarak yaşanmasını zorunlu kılar. Ayrıca Ramazan ve Kurban bayramlarını, kandil gecelerini de hatırlamamız gerekir.

Bütün bunların, geleneksel Türk şiirinde yansımalarıyla karşılaşmak mümkündür. Türk şiirinde, Allah ve ilâhi âlem dolayısıyla ezeliyet ve ebediyet kavramlarının; insan ve âlem dolayısıyla da fanilik kavramının ve fanilik duygusunun yoğun bir şekilde dile getirildiği görülmektedir:

Ezelden şâh-ı aşkın bende-i fermanıyız, cânâ
Muhabbet mülkünün sultan-ı âlî şânıyız cânâ
Bakî

Ey bezm-i ezel fetile sûzu
Bezm-i ebed encümen fûrûzu
Fuzûlî

O rind-i pâk dil kim dâmen-i dünyadan el çekmiş
Fenâ-yı dehri duymuş hâhiş-i bîcâdan el çekmiş
Fenâsın duysa bezm-i âlemin hurşîd için derdim
Humâr-ı şâhid-i nüh sâgar-ı mînâdan el çekmiş

Neşâtî

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Şair, zamanın geçiciliği karşısında aldanmaması için insanı uyarır:

Ey Fuzûlî dehr-i zâlin sen firîbinden sakın
Olma gâfil er gibi depren özün merdâne tut

Fuzûli

Geleneksel şiirimizde zamânedен şikayet, zamanla kavramı dolayısıyla önemli ve çokça işlenen bir konu olarak yer almıştır:

Müslümanlar zamâne yatlu oldu
Halal yinmez harâm kıymetli oldu
Yunus Emre
Asrda zındık-simâ şeyhler
Müstecâbu'd-dâvelikle laf atar

Gaybdan mansıb verip taliplere
Aldatup halkı velâyetler satar
Nabi

Zamânedен şikayetin arka planında içinde bulunulan zamanın ahir zaman olduğu kanaati yatmaktadır. Asr-ı saadet sonrasında zamanın akışı içinde her şeyin daha kötü olacağı şeklinde özetlenebilecek ve meşruiyetini yine dinin kaynaklarından alan bir anlayışın varlığı söz konusudur.

Geleneksel Türk şiirinde zaman, doğrudan tasavvufa ait ebu'l-vakt, ibnu'l-vakt gibi bazı kavramlar dolayısıyla da yer alır:

Harabat ehline düzâh azabın anma ey zâhid
Ki bunlar ibn-i vakt olmuş gam-ı ferdâyı bilmezler.

Hayali

Sufi, bulunduğu ân içinde yapması gerekeni, kendinden isteneni yaptığı için ibn-i vaktır, yani zamanın oğludur.¹⁰

Geleneksel Türk şiirinde şahsi zaman geri planda ve belirsiz bir şekilde yer alır. Zamanın kısımları, mevsim, gün, gece hep şiirin konusunu teşkil eden mazmunlar, çoğunlukla da aşkla ilgili

¹⁰ Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1997, Marifet Yayınları, s. 257.

mazmunlar etrafında kendine yer bulur. Şairlerin şiirde dile getirdikleri yaşantının birbirine benzer olması, zamana hep aynı özelliklerle yer vermeleri sonucunu doğurmuştur. Ortak hayallere dayalı sembolik bir edebiyat olan ve realitenin değil, aşkınlığın önem taşıdığı divan şiirinde şahsi zamanın yokluğu veya belirsizliği, şahsi psikolojinin yokluğuyla birlikte düşünülmelidir. Zamânenen şikâyet, toplumsal manada bir şahsi zamanın ifadesi olsa da bunun yine dinî, metafizik bir gerekçeye dayandığı görülmektedir. Zamanın algılanmasının geleneksel Türk şiirinde, genel olarak ibadet ve aşk dolayısıyla söz konusu edildiğini söyleyebiliriz.

I- Tanzimat Dönemi Türk Şiirinde Zaman

Medeniyet değişiminin başlangıcını teşkil eden Tanzimat döneminde medeniyete ait bütün her şey gibi zaman anlayışında da farklılaşma başlamış ve bu Türk edebiyatının bütününe olduğu gibi Türk şiirine de yansımıştır.

Değişimin, her bakımdan zaman kavramıyla ilişkisi vardır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü isimli romanı bu ilişki üzerine kuruludur. Tanpınar'ın, Tanzimat'tan itibaren gerçekleşen medeniyet değişiminin bütün safhalarını anlattığı romanında, romanın isminden başlayarak zamana, zamanla ilgili kelimelere, birer sembol olarak yer vermesi son derece anlamlıdır. Böylece değişimin bütününe zaman kavramı esas alınarak ifade edilebileceği ortaya konmuş olmaktadır. Romanın başkışisi olan Hayri İrdal'ın çocukluğunun geçtiği evde iki saat vardır. Bunlardan Mübarek, eskiyi temsil eder; diğer saat ise bir "Avrupa Saati"dir. Bu iki saatin karşı karşıya gelmesi sonunda ortaya başka bir saat daha çıkar. Bu Hayri İrdal'ın babasının koynunda taşıdığı cep saatidir. Cep saatini de kol saati takip edecektir.

Gelenekten kopuşun, medeniyet değişiminin zamana ait yönü; Ahmet Haşim'in, belki Tanpınar'a da ilham vermiş olan 'Müslüman Saati' adlı yazısında etkileyici bir şekilde dile getirilmiştir. Haşim, bu ünlü yazısında, eskiden çok önemli olan vakitlerin başka vakitler ile yer değiştirmesi ve önemini yitirmesi sonunda, çölde yolunu şaşırانlar gibi zaman içinde kaybolmuş kişiler hâline geldiğimizi anlatır:

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

“İstanbul’u yenileştiren ve yerlisini şaşırtan istilaların en gizlisi ve en tesirlisi yabancı saatlerin hayatımıza girişi oldu. Saat-ten kasdımız, zamanı ölçen alet değil, fakat bizzat zamandır. Eski-den kendimize göre yaşayışımız, düşünüşümüz, giyinişimiz ve kendimize göre, dinden, ırktan ve ananeden hayat alan bir zevki-miz olduğu gibi bu üslub-ı hayata göre de ‘saat’lerimiz ve ‘gün’lerimiz vardı. Müslüman gününün başlangıcını şafağın parıl-tıları ve akşamın ziyaları tayin ederdi (...) Ecnebi saati iptilasından evvel bu iklimde iki ucu gecelerin karanlığıyla simsiyâh olan ve sırtı, muhtelif evkatın kırmızı, sarı ve lacivert ateşleriyle yol yol boyalı, azim bir canavar halinde, bir gece yarısından diğer bir gece yarısına kadar uzanan yirmi dört saatlik ‘gün’ tanınmazdı. Ziyada başlayıp ziyada biten, on iki saatlik, kısa hafif, yaşanması kolay bir günümüz vardı.(...) Artık geç uyanıyoruz. Çünkü hayatımıza so-kulan yeni ve fena günün eşliğinde çömelmiş, kin, arzu, hırs ve ha-set sürülerinin bizi ateş saçan gözlerle beklediğini biliyoruz. (...) Şimdi müslüman evindeki saat, başka bir âlemin vakitlerini göste-rir gibi, bizim için gece olan saatleri gündüz ve gündüz olan saat-leri gece renginde gösteriyor. Çölde yolunu şaşıranlar gibi biz şimdi zaman içinde kaybolmuş kimseleriz”¹¹

Tanzimat sonrasında Batı etkisiyle gelenekten koparak vuku bulan değişim, hayatın bütününe kuşatır ve zaman idraki de buna bağlı olarak değişir. Bu değişimin nasıl gerçekleştiğini, Türk şiirinin Tanzimat’tan sonraki dönemlerini esas alarak göstermeye çalışacağız. Fakat bunu, konunun genişliği ve örneklerin çokluğu sebebiyle, her dönem içinde, o dönemin karakteristik özelliğini ve-ren, önemli bazı şairlerin, zaman teminin özellikle yer aldığı bazı şiirleriyle sınırlandırılmış bir çerçeve içinde kalarak gerçekleştirmek zorundayız. Seçim yaparken, hem şairlerin hem de yer verdi-ğimiz şiirlerin, zaman temi ile ilgili farklı veya kendine özgü bir yaklaşımı sergiliyor olması, belirleyici olmuştur. Bir dönem içinde, aynı tutuma sahip şairlerin hepsini söz konusu etmek yerine birine veya birkaçına yer vermenin yeterli olduğunu düşündük. Bununla birlikte, edebiyat tarihimize mal olmuş ve zamanın da bir tem ola-rak şiirlerinde özellikle önemli olduğu şairleri dışarda bırakma-

¹¹ Ahmet Haşim, *Gurabâhâne-i Laklakan*, Diğer Yazıları, İstanbul 1991, Dergâh Yayınları, s. 15.

maya özen gösterdik. Bazı şairlere yer verilmemiş olmasının, bu şairlerin önemsiz olmasıyla değil, yukarda belirttiğimiz üzere, şiirlerinin zaman temi açısından kendine özgü farklı bir nitelik taşımamasıyla ilgili olduğunu belirtelim.

Örnekler söz konusu edilirken, zaman kavramının hangi yönüyle ve nasıl anlatıldığı tespit edilmeye çalışılacaktır.

Tanzimat dönemi şiiri içinde yer almamakla birlikte, bir bakıma yeni şiirin habercisi olan Akif Paşa'nın Adem Kasidesi, Türk şiirinde zaman teminin nasıl değişmeye başladığını gösteren bir şiir olarak da önemlidir.

Adem Kasidesi, içeriği itibariyle tamamen eskiye ait bir metindir. Şairin genel olarak tasavvufi anlayışa bağlı olduğu kullanıldığı kavramlardan ve bu kavramları kullanım biçiminden anlaşılmaktadır. Şiirin bütününde ademe yapılan bir övgü söz konusudur. Adem, tasavvufi bir kavramdır. Bu yüzden, Adem Kasidesi'ni doğru bir yaklaşımla değerlendirebilmek için, şiirin merkezini teşkil eden adem kavramının tasavvuftaki anlamının göz önünde bulundurulması gerekir.

Tasavvufta, Vücudun, mutlak ve mümkün olarak ikiye ayrılması gibi adem de mutlak ve mümkün olarak ikiye ayrılır. Mutlak adem, aslında yoktur ve olması da imkansızdır; "halis şer ve sırf karanlık"tır. İzafi adem ise "olmayan ama olması mümkün olan adem" dir; "Hakk'ın kendisinde tecelli ettiği bir ayna"dır.¹²Akif Paşa'nın söz konusu ettiği ademin bu "mümkün adem" olduğu anlaşılmaktadır.

Şiirde, adem övülürken, zaman kavramının da kullanıldığını görürüz:

Mâder-i dehr mevâlidî ki durmaz doğurur
Der-kenar etmek içindir anı baba-yı adem¹³

Bir anne olarak tasavvur edilen dehr, evlatlarını yokluk babası kucağına alsın diye sürekli doğurmakta ve şair dehri anne ile özdeşleştirirken baba, ademi temsil etmektedir. Bitkiler, hay-

¹² Süleyman Uludağ, a.g.e., s. 19.

¹³ Akif Paşa, "Adem Kasidesi", *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I*, Haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, İst. 1988, Marmara Üniversitesi Yayınları, s. 321.

vanlar, insanlar sonradan var olan her şey yok olmaya mahkûmdur, her şey bir gün yok olmak için yaratılıp durmaktadır.

Çarhın evladını baştan çıkarır daye-i dehr
Etmese terbiye sık sık anı lala-yı adem¹⁴

Adem lalası eğer insanı sık sık terbiye etmese idi dehr dadısı onu baştan çıkarırdı. Bu mısralarda dişil özellikteki dadı dehr iken eril özellikteki lala ademi temsil eder.

Görüldüğü gibi zaman kavramı, Adem Kasidesi'nde geleneksel kültürdeki anlamı ve şekliyle yer almaktadır. O hâlde bu şiirde yeni olan, yeniyi haber veren nedir? Akif Paşa'nın, sadece zaman kavramını ele alışı bakımından değil, şiirin bütün içeriğinde eskiye, geleneksel kültüre bağlı kaldığı görülür. Fakat bununla birlikte, eski şiirimizde pek söz konusu olmayan şahsi bir tavır sergilemektedir. İşte bu tavrın yeni olduğunu söyleyebiliriz:

Ber-murâd olmayacak ben yere geçsin âlem
Necm ü mihrü mehi olsun eser-i pâ-yı adem¹⁵

Muradına ermediği takdirde âlemin yere geçmesini; yıldızının, güneşinin, ayının; yani bu âleme ait bütün parlak güzel şeylerin, ademin ayağı altında kalmasını, yok olmasını isteyen şair; içinde bulunduğu ruh halini, öfkeyi, hiç saklamadan, bütün şiddetiyle yansıtır. Adem övgüsüne girişmesinin sebebinin, şahsi hayatındaki isteklerin gerçekleşmemesi olduğu da böylece anlaşılır hâle gelmektedir. Bu tür bir şahsiliğe eski şiirimizde ancak istisna kabilinden rastlanabilir. Adem Kasidesi'nin yazıldığı dönem itibarıyla, istisnai olanın yaygınlaşmasının yolunu açtığını ve bu bakımdan ayrı bir önem taşıdığını ifade etmek mümkündür. Türk şiirinde zaman kavramının değişmeye başlamasıyla bu durum arasında, doğrudan olmasa bile dolaylı bir ilişki olduğu anlaşılmaktadır.

Şiirin sonunda şair, söz konusu şahsiliğten sıyrılmaya çalışarak, Mevlana'nın "Men hâk-i reh-i Muhammed-i Muhtârem" mısraındaki benzeyen bir mahviyet ve teslimiyet örneği sergiler:

Mahv-ı hak-ı reh-i şahenşeh-i kevneynim ben

¹⁴ Akif Paşa, a.g.e.s. 321.

¹⁵ Akif Paşa, a.g.e., s. 322.

Ne tevellâ-yı vücûd ne teberrâ-yı adem¹⁶

Şairin, ne vücûdun, yani varlığın dostu, yakını ne de ademin uzağında bulunan bir kişi olduğunu ifade etmesi, bu iki kavramın kendisi için önemli olmadığı anlamına gelir. O kendini “iki âlemin (dünya ve âhiretin) şehinşâhının, yani Hz. Peygamber’in, yolunun tozunda mahvolmuş bir kişi olarak tanımlamaktadır. Kevneyn kelimesi ile vücud ve adem kelimeleri arasında bir tenasüp vardır. Vücûd dünyaya, adem ahirete tekabül etmektedir. Dolayısıyla şairin, kurtuluşu varlığın da yokluğun da padişahı olan, Hz. Peygamberin yolunda kendini feda etmekte bulunduğu anlaşılmaktadır.

Akif Paşa’nın Adem Kasidesi’nde, mutlak zamanın; yok oluşla ilgisini söz konu etmesi, sonra, şahsi emellerinin gerçekleşmemesi sebebiyle bütün âlemin yok olmasını arzu ettiğini dile getirerek şahsi bir tavır sergilemesi, Türk şiir geleneğinin değişiminin arifesinde, değişimin zaman kavramı ile ilgili yönünü adeta haber vermektedir.

Bilindiği gibi Türk şiir geleneği, Tanzimat döneminden itibaren köklü bir şekilde değişmeye başlamıştır. Değişimin öncelikle içerik bakımından gerçekleştiği görülmektedir. İçerikteki değişim, dil ve şekli de içine alarak zamanla Türk şiirinin bütününü etkilemiş ve Divan şiiri geleneğine son veren yeni bir Türk şiiri ortaya çıkmıştır.

Türk edebiyatının bütününde olduğu gibi şiir türünde de değişimin öncüsü Şinasi’dir. Batılı kavramları, diğer eserlerinde olduğu gibi şiirlerinde de söz konusu eden Şinasi’nin, medeniyet ve akıl kavramlarını ön plana çıkarması, zaman anlayışının da Batılı bir içerikle şekillendiğini düşündürür. Fakat, Şinasi’nin şiirlerinde zaman kavramının, birkaç istisnai örnek dışında yer almadığı görülür. Bu örnekler de şairin, geleneksel zaman anlayışına bağlı kaldığı izlenimini vermektedir. Bu durumu, Şinasi’nin az sayıda şiir yazmış olmasının yanı sıra, kültürel zemindeki değişimin bir anda değil, tedricen gerçekleşmesine bağlamak gerekir.

Şinasi’nin, müfred beyitlerinde Akif Paşa’nın Adem Kasidesi’nin zayıf bir yankısıyla karşılaşırız:

¹⁶ Akif Paşa, a.g.e., s. 324.

Münkazi cevr-i cihân ile hayât-ı âdem
Muktazi devr-i zaman ile memât-ı âlem¹⁷

Bu beyitte, birbirine bağlı olarak iki düşüncenin dile getirildiğini görüyoruz: 1) insanın hayatı, dünyanın verdiği çevre, ıstı-
raba, sıkıntıya bağlıdır; yani insan hayatı sıkıntı ile doludur. 2)
Zamanın devri, akışı; âlemin ölümünü, yok oluşunu gerektirir.
Zaman her şeyi yok eder.

Bir buluttur bu sevâd-ı imkân
Kim geçer gölgesidir sanki zaman¹⁸

Burada da, varlıklar ile zaman arasındaki ilişki üzerinde durulmaktadır. Sevâd-ı imkân terkibi kâinatı, yaratılmış bütün varlıkları ifade etmektedir. Allah'ın varlığı dışındaki varlıkların varlığı geleneksel anlayış içinde mümkün olarak, tanımlanmıştır. Şair kâinatın varlığını imkânın geniş, büyük yolu olarak nitelendirilmekte ve onu buluta benzetmektedir. Sevâd kelimesinin karanlık anlamı de bu bulut benzetmesiyle ilgili olarak düşünülebilir. Çünkü yağmur yüklü bulutlar, siyahtır. Dolayısıyla varlık âlemi, şair tarafından karanlık ve büyük bir buluta benzetilmiş oluyor. Zaman ise bu bulutun gölgesidir. Böylece, şairin kâinat ile zamanı birbirine bağlı ve birbiriyle özdeş olarak düşündüğü ortaya çıkmaktadır. Bu düşüncenin sonucu, önceki beyittekiyle aynıdır: Bulut geçerken, zaman da geçer; veya zaman geçerken bulut da geçer gider. Kâinatta sürekli bir takım olaylar, yeni varlıklar meydana gelir, fakat bunlar zamanla birlikte yok olup gider.

Yüzyıllar boyunca devam eden geleneksel bir düşünce tarzına göre yetişmiş olan Türk aydınının, Batı bilim ve düşüncesi ve bunların sonuçları ile karşılaşması; zihin dünyasında bir çelişkinin, bu çelişkiye bağlı birçok meselenin ortaya çıkmasına sebep olur. Şinasi'nin şiirlerinde genel olarak, Batılı düşüncelerin Türk aydınına nüfûz etmeye başladığını gösteren bir içerik yer almakla birlikte, söz konusu çelişki ve meselelerin detaylı olarak dile getirilmediği görülmektedir. Bu belki de Şinasi'nin bu çelişkinin yeterince farkına varamamış olmasıyla ilgilidir; fakat söz konusu çe-

¹⁷ Şinasi, *Bütün Şiirleri*, Haz. İsmail Parlatır, İstanbul 2007, Akçağ Yayınları, s. 215.

¹⁸ Şinasi, a.g.e., s. 215.

lişki, Ziya Paşa'nın şiirlerinde oldukça etkileyici bir şekilde dile getirilmiştir.

Ziya Paşa'nın ünlü şiirleri olan, Tercî-i Bend ile Terkîb-i Bend'i; içerik bakımından geleneksel kültürün Batı bilim ve düşüncesiyle karşılaşmasından doğmuş meselelerin yer aldığı şiirler olarak tanımlamak mümkündür. Zaman kavramı da bu şiirlerde böyle bir çerçeve içinde yer almaktadır.

Tercî-i Bend'de şair; âlemden, âlemin düzeninden, dünyanın niteliğinden Batı biliminin verilerini de kullanarak bahseder. Şiirde, birçok farklı âlemin varlığını, bu âlemlerdeki farklılıkları ve zıtlıkları dile getiren şairin verdiği örneklerden biri de zamandır. Aşağıda, Tercî-i Bend'den alınmış mısralarda, şair, zamanın "her zeminde başka bir hisâb üzere" olduğu üzerinde durmaktadır:

Her âlemin sinin ü tevârihi muhtelif

Her bir zeminde başka hisab üzredir zaman¹⁹

Burada söz konusu edilen âlemler, gökyüzündeki çeşitli yıldız ve gezegenlerdir. Kâinatın büyüklüğünü ve içindeki âlemlerin sonsuzluğunu dile getiren şair, büyük bir hayret içindedir. Anlatım içinde Batı biliminin verilerini kullanması dikkat çekicidir. Kâinatın büyüklüğü içinde ve dünyada görülen zıtlıkların yanı sıra insanlar arasında da çeşitli zıtlıklar, farklılıklar görülmektedir. Büyüklük, çeşitlilik, zıtlık ve farklılıklar, şairi huzursuz etmektedir. Kâinata Batı düşüncesinin etkisi altında yeni bir bakış açısıyla yaklaşan şair, geleneksel kültürün içerdiği birlik düşüncesinden uzaklaşarak, her şeyin izafi olduğunu düşünmeye başlamıştır. Nitekim, şiir boyunca dile getirdiği çeşitlikler ve zıtlılar etrafında bir takım sorular sorar. Bunlar cevabı olmayan sorulardır.

Ziya Paşa, düşüncelerini çeşitli örneklerle ve sorularla genişletip geleneksel anlayışın sınırlarını zorlamakla birlikte her bendin sonunda, "subhane men tahayyere fî sun'ihî'l-ukûl/ Subhâne men bi kudretihî ya'cizi'l- fuhûl" beytiyle, yaratıcıya olan hayranlığını anlatır ve kendi aczini itiraf eder. Bu, onun bağlı olduğu geleneksel anlayıştan kopmadığı, tekrar ona döndüğü anlamına gelmektedir.

¹⁹ Ziya Paşa, "Tercî-i Bend", Kenan Akyüz, *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*, İnkılâp Yayınları, İstanbul 1986, s. 42.

Ziya Paşa, Tercî-i Bend'le arasında uzun yıllar olan Terkib-i Bend'de bir terkibe ulaşmış gibidir. Bu onun zihnini meşgul eden meselelerin tam olarak çözüldüğü anlamına gelmez. Şair bir arayış içindedir ve arayışını geleneksel kültürle olan bağını koruyarak sürdürmektedir.

Şair, mutlak zaman kavramı ile ilgili düşüncelerini Terkîb-i Bend'de şöyle dile getirir:

Ben anladığım çerh ise bu çerh-i çep-endâz
Yahşi görünür sûreti ammâ ki yamandır

Benzer felek ol çember-i fânûs-ı hayâle
Kim nakş-ı temâsili serû'l-cereyendir²⁰

Bu beyitlerin ilkinde zamanı ifade eden kelime çerh'tir. Bilindiği gibi çerh, kelime olarak geleneksel kozmolojide gök katlarının her birini ifade eder. Burada ise felek kelimesiyle de anlatılan, sonuncu gök tabakasını karşılamaktadır. Gök tabakasının dönüşü ile zaman bu anlayışa göre özdeştir. Şair, kendi anladığı, bildiği çerhin ekseninin eğri olduğunu, sûretinin güzel görüldüğünü, fakat aslında çirkin ve kötü olduğunu anlatmaktadır. Çerhin, yani zamanın bu olumsuz niteliği, çerh içinde olup bitenlerden hareketle belirlenmiştir.

İkinci beyitte, zamandan, çerhin eşanamlısı olan felek kelimesi kullanılarak bahsedilir. İlk beyitte dile getirilen düşünceyle de bağlantılı olarak burada, zamanın **başka** bir özelliği, bir benzetme yolu ile dile getirilmiştir: Felek, hayal fânûsunun çemberine benzemektedir. Üzerindeki suretlerin nakşı hızlı bir şekilde akıp gitmekte, yok olmaktadır. Hayal, geleneksel kültürde, tasavvuf dolayısıyla sık sık kullanılan, önemli bir kavramdır. Âlem-i misâlin karşılığı olan terkiplerden biri de âlem-i hayaldir. Ziya Paşa, feleği hayal fânûsunun çemberine benzetmek suretiyle, aslında âlemin gelip geçiciliğini anlatmış oluyor. Bu çember üzerindeki "nakş-ı temâsil", hızlı bir şekilde akıp gitmektedir. Dolayısıyla zamanın her şeyi yok edici bir niteliği vardır. Bu düşünceyi ilk beyitteki düşünceyle birleştirmek mümkündür: Bu takdirde feleğin görüldüğü gibi güzel değil de kötü olması; sadece içinde olup bi-

²⁰ Ziya Paşa, "Terkîb-i Bend", Kenan Akyüz, a.g.e., s. 45

tenlerle değil, aynı zamanda onun yok edici niteliğiyle açıklanmış olur. Feleğin çemberinin üzerindeki nakışlar, yani zaman içinde yaratılan varlıklar, sanki hep devam edeceklermiş gibi görünürler, fakat hızla kaybolup giderler. Aslında söz konusu edilen şey, âlemin fânî olduğu gerçeğidir. Geleneksel kültürde bu gerçeğin dile getirilmesinin önemli olduğunu biliyoruz. Bundan hareketle Ziya Paşa'nın bu beyitlerle aslında daha önce sıkça dile getirilen, dile getirilmesine önem verilen bir düşünceyi tekrarladığı tespitinde bulunabiliriz. Fakat bu tespitle yetinmek, çok önemli bir hususu göz ardı etmek anlamına gelecektir. Ziya Paşa'nın, âlemin fânî olduğu düşüncesini ifade etmesi, bunu yaparken kullandığı kelime ve kavramlar, onun geleneksel kültürle olan irtibatının bir sonucudur; fakat geleneksel kültürde âlemin faniliği dile getirilirken, aşkın ve mutlak hakikatin varlığı ve ebedi oluşu, özellikle vurgulanır. Böylece olumsuz düşünce ile olumlu düşünce birbirini dengeler. Âlemde bulunan her şeyin yok olmaya mahkûm olduğunu düşünen kişi, Allah'ın ezeli ve ebedi varlığını düşünerek teselli bulur. Üzerinde durduğumuz beyitlerde ise sadece gelip geçicilik vurgulanmakta ve bu da kötümser bir bakış açısına yol açmaktadır. Bununla birlikte, tıpkı Tercî-i Bend'de olduğu gibi bu şiirde de şairin kötümserliği, iman ve teslimiyetini dile getirdiği beyitlerle telafi etmek istediği görülmektedir.

Terkibi-i Bend'de, toplumsal meseleler Tercî-i Bend'e göre daha fazla söz konusu edilmiştir. Şairin kâinatın bütününe yönelik kötümser bakış açısı, insana ve topluma dönük olarak genişlemiştir. Bu çerçevede sonuç olarak, kötülerin galip; iyilerin ise mağlup ve mutsuz oldukları düşüncesinin örneklerle anlatıldığı görülmektedir. Şairin kendisi de mutsuzdur, fakat bir gün, kötülerin perişan olacağına ve iyilerin huzura kavuşacağına dair, imanından kaynaklanan bir umudu vardır:

Allah'a tevekkül edenin yaveri Hak'tır
Na-şad gönül bir gün olur şad olacaktır.²¹

Paşa'nın şiirinde sosyolojik zamanın, geleneksel şiirdeki zamânedenden şikâyet benzer bir nitelikte yer aldığını görüyoruz. Bu noktada, Batılılaşmayı eleştirdiği beyitler, şairin düşünce yapısının genel niteliğini ortaya koyması, Batı karşısında teslimiyetçi bir tu-

²¹ Ziya Paşa, "Terkîb-i Bend", Kenan Akyüz, a.g.e., s. 47.

tum içinde olmadığını, kendi değerleriyle olan bağını koruduğunu göstermesi bakımından ayrı bir önem taşımaktadır.

Müfred beyitlerinden birini örnek olmak üzere zikrelelim:

Yar-ı müşfiktir çalar saat beni agâh eder
Ömrümün her saati geçtikçe bir kez âh eder ²²

Şair, çalar saati şefkatli bir sevgili olarak görmektedir. Çünkü şairin ömründen geçen her saatin sonunda o, kendisine acıdığı için âh etmektedir. Çalar saatin her saat başındaki çınlayışını “âh” sesine benzeten ve bu yüzden onu şefkatli bir sevgili gibi hayal eden şairin, böyle düşünmesinin sebebi, geçen her saatin onu ölüme biraz daha yaklaştırmasıdır. Bundan, şairin, şahsi zaman anlayışı bakımından da kötümser olduğu sonucu çıkmaktadır.

Şinasi ve Ziya Paşa ile birlikte Tanzimat dönemi Türk şiirinin önemli şairleri arasında yer alan Namık Kemal’in “yeni” olarak nitelendirilebilecek olan Vâveyla, Hürriyet Kasidesi gibi şiirlerinde zaman kavramı yer almamaktadır. Ziya Paşa’nın felsefi meseleleri şiirine konu edinmesine ve bu yüzden zaman kavramıyla da ilgilenmesine karşılık; Namık Kemal’in yeni şiirlerinde zaman kavramına; Batı etkisi altında ön plana çıkardığı vatan, hürriyet gibi kavramların, zamanı aşan veya başka bir deyişle, geniş zamanı içine alan nitelikleri sebebiyle yer vermediği anlaşılmaktadır. Şiirlerinin bütünü göz önünde bulundurulduğunda büyük bir yekûn tutan ve bir divan teşkil eden eski tarzda şiirlerinde ise geleneksel zaman anlayışını aynen sürdürdüğü görülür:

Ağladım hüzn ile hûn oldu dil-i sengîn-i çerh
Bezm-i dehre şöyle mazlûmâne kıldım el-vedâ ²³

Sadullah Paşa, On Dokuzuncu Asır başlıklı tek bir manzûme ile Tanzimat dönemi şiiri içinde yer almayı başarmış bir şairdir. Bu başarıda, söz konusu manzumenin içerik bakımından Türk aydınının zihin dünyasındaki değişimin geldiği noktayı gösterecek nitelikte bir şiir olmasının büyük payı vardır. On Do-

²² Ziya Paşa, “Müfredler”, Kenan Akyüz, a.g.e., s. 51.

²³ Önder Göçgün, *Namık Kemal’in Şairliği ve Bütün Şiirleri*, İstanbul 1999, A.T.M.Yayınları, s. 82.

kuzuncu Asır manzûmesi içerdği ideolojik mesaj dolayısıyla dikkat çekmektedir ve taşıdığı başlıktan da anlaşılacağı üzere zaman kavramı ile doğrudan alakalıdır.

Batı medeniyetine özgü çizgisel zaman anlayışını benimseyen, dolayısıyla; mutlak olarak zamanın düz bir çizgi halinde akıp gittiği düşüncesinde olan Sadullah Paşa, yine Batılı bir kavram olan terakki düşüncesine bağlı olarak, içinde yaşadığı yüzyılı, terakkinin gerçekleştiği bir yüzyıl olduğu için övmektedir. Bu bakımdan, Sadullah Paşa'nın üzerinde durduğu zamanı sosyolojik zaman olarak nitelendirmek mümkündür.

Zamanın akışı içinde insanın mutlaka ilerlemesi gerektiği fikri, şiirin başından sonuna kadar işlenen bir temdir. Şiirin son beyti ise şöyledir:

Zaman zamân-ı terakkî cihân cihân-ı ulûm
Olur mu cehl le kâbil bekâ-yı cemiyyât²⁴

Zaman ilerleme zamanıdır. Dünya ise bilimlerin dünyasıdır. Bundan dolayı, ilerlemek ve bilim sahibi olmak gerekir. Toplumların bilgisizlik ile devam etmesi mümkün değildir. Sadullah Paşa'nın düşüncelerini bu şekilde dile getirmesi, Batılı düşünme biçiminin, aydınlar arasında artık kayıtsız şartsız kabul edilir hâle geldiğini göstermektedir.

Recâizâde Mahmut Ekrem'in şiirlerinde, şahsi duyguların ve meselelerin anlatılması önem kazandığı için, mutlak zaman kavramı üzerinde durulmamıştır. Divan şiirindeki ortak dünya görüşünün ve buna bağlı ortak hayallerin yerini şairin şahsi hayatına ve şahsi duygularına bağlı hayaller almaya başlamıştır. Bunun sonucu olarak şahsi zaman algısının da şiirde önem kazandığı görülmektedir.

Recâizâde'nin şiirinde şahsi zaman; gün, gece, bahar, an gibi alt temlerle birlikte sıkça işlenmiştir. Şiirlerde kullanılan dil eski olmakla birlikte; içeriğin yeni olduğu; aşk, gençliğe özlem gibi şahsi duyguların, divan şiirinden farklı olarak realiteden ve kendi şahsından hareketle anlatıldığı görülmektedir.

²⁴ Sadullâh Paşa, "On Dokuzuncu Asır", Kenan Akyüz, a.g.e., s. 79.

Yadigar-ı Şebab'ta, **şairin** gençlik günlerine, yani kendi şahsi geçmişine duyduğu özlem anlatılır:

Ne güzeldir hele eyyam-ı şebâb
Ömr-i insandan odur belki nisâb²⁵

Şair, sevgilinin kendine hazan mevsiminde; ayrılığı, yani ölümü düşündüğü vakitte geldiğini anlatırken, gençliğinin gittiğini ve yaşlılık zamanının geldiğini vurgular. Sonbahar mevsimi yaşlılık zamanını temsil ederken şaire, bu dünyadan ayrılma vakti olan ölümü de hatırlatır. Yaprak başlıklı şiirinde bu şöyle anlatılır:

Baktıkça safâ bulur revânım
Kim mihr ü vefâ baharısın sen!
Geldin bana mevsim-i hazanda
Hicramı düşündüğüm zamanda!²⁶

Şiire, tabiattaki her şeyin konu olabileceği görüşünde olan Recâizâde'nin, zaman temini de tabiata ait hayallerle birlikte kullandığı görülmektedir.

Abdülhak Hamit Tarhan'ın şiirinde zaman kavramı, bu şiirin kendi içindeki çeşitliliğine ve zenginliğine paralel olarak bütün boyutlarıyla ele alınır.

Hamit'in şiirinde mutlak zaman kavramı, metafizik ürperinin, endişenin bir unsuru olarak yer alır. Şairin ilk şiirlerinden itibaren üzerinde durduğu temel mesele; ölümdür. Ölüm, zamanla, zamanın akışıyla ilgili olduğundan, ölüm karşısında duyulan korkunun şiirlerde söz konusu edilmesi aynı zamanda zaman kavramının da ele alınmasını gerektirmiştir. Hamit'in ilk şiir kitabı olan Sahra'dan itibaren zaman kavramını metafizik endişeyle bağlantılı olarak işlediğini görüyoruz:

Bu devran ne dehşetli dulab imiş
Kıyamet dahi kopsa etmez karar!
Vukuat ise ayn-ı seylâb imiş,
Ki umman-ı mahva atar rûzigâr! ²⁷

²⁵ Recâî-zade M. Ekrem, *Bütün Eserleri II*, Haz. İsmail Parlatır, Nurullâh Çetin, Hakan Sazyek, MEB Yayınları, İstanbul 1997, s. 143

²⁶ Recâî-zade M. Ekrem, a.g.e., s. 314.

Tahattur başlıklı şiirde yer alan bu bölümde şair, “devrân”ı kıyamet kopsa bile durmayacak olan dehşetli bir dolaba benzetmektedir. Günler, bu dolabın içinde bir sel gibi akıp giden vukûâtı, yani olayları, varlıkları; ummân-ı mahva, yani yokluk denizine atmaktadır. Devrân, mutlak zaman kavramını ifade etmek üzere kullanılmıştır. Zamanın dehşetli bir dolaba benzetilmesi, zaman dolayısıyla her şeyin yok olmasından ileri gelmektedir. Yokluk ile zaman bir bakıma özdeştir. Şairin yokluk karşısında kapıldığı dehşetin zamanla ilgili olarak ifade edilmesi bunu göstermektedir. Zamanı ifade eden ikinci kelime olan rûzigar, geçip gitmeleri bakımından sel gibi olan, selle özdeş olan varlıkları yokluk denizine atmaktadır. Dolap mutlak zamanı ifade ettiği gibi, buradaki karşılığı günler olan, fakat aynı zamanda rûzgarı da çağrıştıran, rûzigar, ölçülebilen zamanı karşılar. Şairin, varlık ile yokluk arasındaki münasebeti, ırmak ve deniz arasındaki münasebete bağlayarak somutlaştırması son derece dikkat çekicidir. Irmak yerine sel kelimesinin kullanılması, varlıkların geçip gidişinin çok hızlı olduğunun vurgulanması ihtiyacından kaynaklanmış olmalıdır.

Şiirde dile getirilen düşünce çok basit olarak şöyle özetlenebilir: Zaman hızlı bir şekilde geçer ve bütün varlıkları yok eder. Bu düşünce geleneksel kültür içinde de dile getiriliyordu. O hâlde burada farklı veya yeni olan nedir? Bu soruya şairin zamanı dehşetli bir dolaba benzetmesi hususunu hatırlatarak cevap verebiliriz. Yeni olan, şairin, her şeyin zamanla yok olmasından dolayı duyduğu dehşetin ifade edilmesidir. Divan şiirinde her şeyin gelip geçiciliği, dehrin vefasızlığı, insana korku veren bir şey olarak anlatılmamıştır. Bununla dile getirilen aslında, dünyayı önemsemenin, yanlış olduğudur. Hamit ise şiirinde gittikçe derinleşecek olan bir korkuyu dile getirmektedir.

Tahattur’un dördüncü bölümünde, ilk bölümde anlatılan düşünce, insan hayatıyla özelleştirilerek tekrar edilir:

O şelaledir ki hayât-ı beşer
Nihayette umman-ı mahva düşer²⁸

²⁷ Abdülhak Hamit Tarhan, Bütün Şiirleri 1, İstanbul 1991, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, s. 79

²⁸ Abdülhak Hâmid Tarhan, a.g.e., s. 80

Daha önce olayların, varlıkların bir sel gibi yokluk denizine atıldığını söyleyen şair, bu defa, insan ömrünün bir şelale gibi yokluk denizine düştüğünü ifade ederek, düşüncesini genişletmiş oluyor.

Hamit'in eserleri arasında ayrı bir önemi olan ve bu yüzden üzerinde çokça durulmuş olan Makber, ölüm etrafındaki duygu ve düşüncelerin son derece yoğun olduğu bir eserdir. Ölümün hissettirdiği dehşet ve üzüntü içinde kalan şair, onu kabullenmek istemez. Hayatın bir sonunun olması, karısı Fatma Hanımın vefatı dolayısıyla yüz yüze gelinen bu kesin gerçek, şairi sadece üzüntü ve dehşet içinde bırakmaz; aynı zamanda isyana kadar götürür. Bağlı olduğu inançlar onu teselli edememektedir:

Olmazsa vücûd ile beraber
Ben neyleyeyim bekâ-yı rûhu²⁹

Vücûd, varlık anlamına gelmekle birlikte burada, beden anlamında kullanılmıştır. Beden olmadıkça, ruhun bekâsını ben ne yapayım? Bu itiraz, şairin bedeni, maddi varlığı esas alan bir anlayışa sahip olduğunu göstermektedir. Bedeni olmayan bir ruh ona anlamlı ve anlaşılır gelmemektedir.

Makber'in bütününde fâni olmayı kabullenemeyen insanın huzursuzluğu anlatılır. Tanrıya serbest bir üslupla seslenen; isyan ile teslimiyet, keder ile öfke, şüphe ile iman arasında gidip gelen şair, böylece ölümü metafizik bir sorgu haline getirir.

Zaman ile ölüm arasındaki ilişkinin de söz konusu edildiği aşğıdaki mısralarda şair, önceki ruh durumuna göre biraz daha kadere teslim olmuşa benzer; fakat bunu tam olarak hiçbir zaman yapamayacaktır:

Karşımda döner durur bu devran,
Olmuş gibi mest-i hun-ı canân.
Allah'ı kılınca mu'teked mest,
Senden neye beklesin meded mest?
Ma'zûr gör ey şuur maz'zûr
Söylerse acep mi bî-saded mest³⁰

²⁹ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün Şiirleri 2*, s. 58

³⁰ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün Şiirleri 2*, s. 82.

Devrân, sevgilinin kanını içmiş ve bu yüzden sarhoş olmuş bir katil gibi hayal edilmektedir. Zamanın ölümle olan ilişkisi, ölümün başlıca sebebi olması, böyle bir hayalle anlatılır. Şair ise Allah'a inanmanın verdiği bir sarhoşluk içinde akıldan yardım istemekten vazgeçmiştir. Şairin sarhoşluğu ile zamanı ifade eden devranın sarhoşluğu nitelik bakımından birbirinden farklıdır. Şairinkini, üzüntüyle birlikte de olsa teslimiyet; devraninkini ise kurbanını alt etmiş olmanın verdiği bir coşku olarak anlamak gerekir. Fakat şairin teslimiyeti geçicidir. Çok geçmeden ölüme olan itiraz ve isyanını yeniden dile getirir:

Râzı değildim bu hâle
Mânâ veremem bu irtihâle
Her şey oluyor cihanda zâil
Sen ermemeli idin zevâle³¹

Şiirde zaman, ölümle olan ilişkisi sebebiyle yer almakta ve şair; zaman etrafındaki düşüncelerini, bu ilişki dolayısıyla geliştirmektedir. Aşağıdaki bölümde; zaman kavramının mazi, ati ve ölüm etrafında daha geniş şekilde ele alındığı ve yine ölüme bağlandığı görülmektedir:

Mâzi olur mu hiç ferâmuş
Mâzisiz olur bu hal mağşûş
Mâziyi anış ne hoş teselli
Bir katrede nur eder tecelli
Atide bütün zalâm eder cûş
Hüşyârı kılar bu leyl bî-hûş
Bir saniyenin sonu bilinmez
Mahşer dahi olsa bizce hâmuş³²

Şair, geçmişin varlığı hatırlatması sebebiyle aydınlığından; geleceğin ise ölümü hatırlatması sebebiyle karanlığından bahsetmektedir: Geçmiş anış hoş bir tesellidir; çünkü bu, bir katrede nurun tecelli etmesidir. Fakat gelecekte; karanlıkların coştığı, akıllıyı, ayık kişiyi sarhoş eden bir gece vardır. Geçmiş aydınlığıyla insanı teselli ederken; gelecek, karanlığıyla korkutur. İnsan bu aydınlık ile karanlık, teselli ile korku arasında kalmıştır. Şiirdeki anlatımdan, geleceğin karanlığının daha etkili olduğu; geçmişin te-

³¹ Abdülhak Hâmid Tarhan, a.g.e., s. 93.

³² Abdülhak Hâmid Tarhan, a.g.e., s. 116.

sellisinin, geleceğin tehdidi karşısında yetersiz kaldığı anlaşılmaktadır. Bir saniyenin sonu; mahşer dahi olsa, insan için gizlidir; bilinmezdir; bu yüzden de korkutucudur. Metafizik endişenin kaynağı da bu olsa gerektir.

Ölü'de zaman kavramına metafizikle ilgili bir mesele olarak daha açık ve daha geniş bir şekilde yer verilir:

Nedir luzûm-ı zuhûrum bu hâk-ı esfelde.
Garîk olup gideceksem muhît-i nisyana?
Hayır giden ebedîdir zalâm-ı mâziye;
Evet gelen ezelîdir fezâ-yı devrâna.
Benim fakat bu buluş kendi aklımın buluşu...
Uyar mı fikr ü hisâbım hisâb-ı Rahmân'a?³³

Hamit, Makber'de ölüme bir mana veremediğini ifade etmişti. Burada ise varlığının ölüm karşısındaki anlamsızlığını şu soruyu sorarak vurguluyor: Eğer unutulmuşluğa boğulup gideceksem, bu aşağılık toprakta ortaya çıkışımın gereği nedir? Ölüm, var olmayı anlamsız kılmaktadır; tıpkı var olmanın ölümü anlamsız kılması gibi. Şair, bu anlamsızlığı ortadan kaldıracak bir düşünce ileri sürer: "Devranın fezasına gelen ezeli; geçmişin karanlığına giden ise ebedidir". Şairin kendi aklının buluşu olan bu düşünce, varlık-yokluk ikilemindeki anlamsızlığı, başlangıcı ve sonu olmayan bir var oluşun varlığı dolayısıyla ortadan kaldırmakla birlikte, şairi rahatlatmaktan uzaktır. Çünkü şair, bu düşüncenin, Rahman'ın hesabına uyup uymadığını bilmemektedir; şüphe içindedir. Ölüm düşüncesi, işte bu şüphe sebebiyle onu huzursuz etmektedir.

Hamit'in şüphesinin, Ziya Paşa'nınkinden daha ileri bir seviyede olduğunu söyleyebiliriz. Bununla birlikte Hamit'in bütünüyle şüpheyi teslim olduğunu öne sürmek mümkün değildir. Ziya Paşa gibi o da şiirinde yer yer, din aracılığıyla geleneksel anlayışa döner. Fakat şair ile geleneksel kültür arasındaki bağın artık iyice zayıfladığı anlaşılmaktadır. Nitekim şahsi ve sosyolojik zamanın Hamit'in şiirinde yer alış tarzı da bu kanaati doğrular niteliktedir.

³³ Abdülhak Hâmid Tarhan, a.g.e., s. 139.

Belde’de şairin Avrupa’da yaşadığı zamanı, gün ve gecelerin anlattığı manzumelerde, son derece iyimserdir:

İşte geçti şimendifer de hele!
İki dağ ortasında seyr et anı
Harekâtındaki sadâlar ile,
Şimdi bir nehre benziyor dumanı³⁴

Mekân karşısında duyulan sevinç ve hayranlığın, orada geçirilen zamanın anlatımında da aynı şekilde etkili olduğunu görüyoruz.

Hamit’in “Mazi Yolcusuna Âti Yolu” başlıklı şiirinde zaman sosyolojik yönü ile yer alır. Şair okuyucusuna, temeddün yoluna, terakki yoluna girmesini tavsiye eder. Avrupa’yı, Rusya gibi taklit etmeyi “muteber yol” olarak gösterir. Delili ise “zaman”dır:

Söylediğim hayrın içindir hemân
Bunda delilim benim zaman³⁵

Delilin zaman olmasının sebebi, zamanın akışı içinde ilerlemenin gerçekleşmiş olmasındandır. Bu ise içinde bulunulan zamandan hareketle anlaşılabilir.

Görüldüğü gibi, Hamit’in şiirlerinde mutlak zaman, metafizik endişenin bir unsuru olarak ve kötümser diyebileceğimiz bir bakış açısıyla anlatılırken; şahsi zaman ve sosyolojik zaman Batı medeniyeti ile bağlantılı olarak, iyimser bir bakış açısıyla anlatılmıştır. Hamit, sosyal zaman anlayışı bakımından Ziya Paşa’ dan ayrılırken, Sadullah Paşa ile birleşmektedir.

Hamit’in şiirinde zaman kavramının, üzerinde durduğumuz örneklerden hareketle, batılı bir tarzda felsefi bir mesele olarak ve bütün boyutlarıyla yer aldığını söyleyebiliriz. Bu, gelenekten ve geleneksel zaman anlayışından kopmanın, uzaklaşmanın Hamit’le birlikte, daha ileri bir seviyeye ulaştığı anlamına gelir. Şairin zamanı ifade etmek için kullandığı kelimeler eski olmakla birlikte, şiirinin içeriği eskiden çok farklı ve yeni bir anlayışın söz konusu olduğunu gösterir niteliktedir. Bu farklı ve yeni anlayış ise Batı medeniyetinin etkisi ile oluşmuştur.

³⁴ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün Şiirleri 1*, s. 133.

³⁵ Abdülhak Hamid Tarhan, *Bütün Şiirleri 3*, s. 39.

II- Servet-i Fünûn Şiirinde Zaman

Bilindiği gibi, Türk şiirinin Avrupâi bir nitelik kazanmasında, genel olarak Tanzimat dönemi şiirinden sonra Servet-i Fünûn şiiri, özel olarak da Hâmit'ten sonra Cenâb'ın şiiri önemli bir merhale teşkil etmektedir. Bu zaman teminin kullanılması açısından da geçerli olan bir hükümdür.

Avrupa'da bulunduğu yıllarda, Fransız şiirini, sembolizm ve parnasizm akımları içinde yer alan şairlerin şiirlerini yakından tanıma fırsatı bulan ve yurda döndükten sonra bu tecrübenin etkisiyle, hem biçim hem de içerik bakımından, o zamana kadar Türk şiirinde benzeri görülmemiş yeni şiirler yazan Cenâb'ın şiirinde zamanla ilgili imgelerin de yeni olduğunu ifade etmek gerekir. Bu yeniliğin temel özelliği imgenin, şairin şahsi hayatına ve hayal dünyasına bağlı olarak teşekkül etmesi ve daha önce denenmemiş söz sanatlarıyla biçimlendirilmesidir. Cenab'ın, Dekadanlık tartışması sırasında Servet-i Fünûncuları suçlamak için kullanılan Terâne-i Mehtap başlıklı şiirini, içeriğinde zaman kavramının da yer alması dolayısıyla konumuza uygun bir örnek olarak hatırlayabiliriz:

Artık uyan ey mah
Ey mah-ı dil-ârâm,
Zira geçiyor ah!
Sâ'ât-i semen-fâm³⁶

Şiirin bu bölümünde özellikle dikkat çeken ve tartışma konusu olan "saat-i semen-fâm" terkididir. Şair geçiyor olmasından dolayı acı duyduğu saati, yasemin renkli bir saat olarak nitelendirmektedir. Soyut olan saatin, somut olan renkle somutlaştırılarak anlatılması bütünüyle şaire özgüdür ve yenidir. Sadece duyuş tarzının değil, duyulanı ifade ediş tarzının da yeni olduğunu belirtmeliyiz. Şair şahsi zaman algısını, Türk şiirinde daha önce tecrübe edilmemiş bir ifade biçimiyle ortaya koymaktadır. Şiirin sonraki bölümlerinde de son mısralar saat-i pür-elhan, saat-i tahayyül,

³⁶ Cenap Şâhabeddin, *Evrâk-ı Leyâl*, , Haz. Gaye Barlas- İnci Engünün, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001, s. 226.

saat-i muhabbet olarak yer alır. Dikkat edilirse; her birinde saat kelimesinin, tamlanan olarak tekrarlandığı tamlamaların sadece ilkinde, sözünü ettiğimiz yenilik vardır. Fakat diğerlerinin de ifade biçimi olarak olmasa da, şaire özgü bir durumun anlatılmasını sağlamaları bakımından yine yeni olarak nitelendirilmesi gerekir. Bu mısralarda hayalin şahsileşmesi ve bunun şahsi zaman algısını da içermesi açık bir şekilde görülmektedir.

Temâşa-yı Leyâl şiirinde Cenâb, gece içinde, gölgelikler ve karanlıkların ortasında sevgilisi ile beraberdir. Şiirde, “her şeyin tanınmaz olduğu, eşyanın bilinmezlik örtüsü ile örtüldüğü bir gecenin içinde”, gecenin ağırlığının nasıl hissedildiği anlatılır. Şair, bu ağırlık altında ezildiğini düşünmektedir. Okuduğumuz, sonsuz bir kâinat içinde, kendini küçük ve aciz hisseden bir şairin mısralarıdır:

Gel bu akşam da ser-be –ser güzelim
 Levha-i kâinâtı seyredelim
 ...
 Bütün eşya der: sükût, sükût
 ...
 Ah bak sevgilim bu zulmette
 Ne kadar cüssesiz kalır insan
 Bizi gûyâ ezer bu ley-i girân
 ...
 Bu karanlık leyâl-i kasvette
 Öyle hisseyleriz ki gûyâ biz
 Ebediyetle rû-be-rû geliriz.³⁷

Şiirin bütününe hâkim olan gece imgesinin işaret ettiği anlam alanı, şiirin sonuna doğru, sonsuzluk olarak açıklanır. Şair, şahsi zaman algısının gerçekleştiği bir zaman parçası olan geceyi, sonsuzluğun bir sembolü haline getirir. Her şeyi içine alan karanlık içinde kendi varlığını hisseden şair; karanlığın, kendisinin ve sevgilisinin varlığını da içine almaya başladığını düşünür. Varlık, karanlık tarafından kuşatılmıştır. Sonsuzluğun, kâinatın büyüklüğünün yanı sıra hiçliği de ifade ettiği anlaşılmaktadır. Böylece şair kendini, sonsuz bir kâinat içinde, varlığını kaybetme korkusuna

³⁷ Cenab Şâhabeddin, a.g.e., s. 53.

kapılan, kendini küçük ve âciz hisseden bir insan olarak şiirin merkezine yerleştirir.

Cenab Şahabeddin'in Temâşâ-yı Leyâl'de ortaya koyduğu anlayış, Türk şairinin geleneksel kültürden ne kadar uzaklaşmış olduğunu göstermektedir. Geleneksel kültürde insan; Allah'ın halifesidir; bu yüzden, kâinatın merkezinde yer alır. Küçük, aciz bir varlık olarak değil, küçük bir kâinat olarak tasavvur edilir. Cenab'ın söz konusu ettiği insan ise bu anlayışın verdiği emniyet ve huzurdan uzaktır, kendini hem küçük hem de tehdit altında görmektedir. Gece vakti kâinatın tablosunu seyrederken, karanlığın ağırlığı altında ezilir. Bu insan artık sadece var olmak ve varlığını devam ettirmek istemekte, fakat varlığına bir anlam verememektedir.

Cenâb Şahabeddin'in şiirinde zaman kavramı, şahsi zaman algısı, mutlak zamana dolaylı olarak bağlanmak suretiyle yer alır. Sosyolojik anlamıyla zaman kavramına şiirlerinde tesadüf edilmez. Şairin ortaya koyduğu anlatım, gelenekten bütünüyle koptuğunu göstermektedir. Bu yüzden onun şiirlerinde, Ziya Paşa veya Hamit'in şiirlerinde olduğu gibi geleneksel anlayışa din aracılığıyla döndüğünü gösteren mısralar yoktur. Hamit'teki gibi bir metafizik ürpertiden de bahsedemeyiz. Onun yaklaşımını belki metafizik kötümserlik olarak nitelendirmek daha doğru olur. Servet-i Fünûn şiirinin diğer önemli ismi olan Tevfik Fikret de şiirlerinde zaman temine yer verir; fakat onun zaman kavramına yaklaşımı, Cenab Şahabeddin'in yaklaşımından daha farklı bir nitelik taşımaktadır; fakat bu içeriğe değil, biçime dayalı bir farklılıktır.

Tevfik Fikret'in şiirinde, duygudan, duyuş tarzından ziyade, düşüncenin düşünüş tarzının belirleyici olması, zaman kavramı ile ilgili düşüncelerinin şiirde dolaylı olarak değil, doğrudan dile getirilmesini sağlamıştır. Bu yüzden, Cenab Şahabeddin'in şiirinde belirsiz olarak yer alan düşüncelerin, Tevfik Fikret'in şiirinde açık bir şekilde yer aldığı görülmektedir.

Tevfik Fikret'in zaman kavramına şiirinde nasıl yer verdiğini belirlemek amacıyla iki şiiri üzerinde duracağız: Zaman kavramıyla ilgili düşüncelerinin yer aldığı ilk şiir olan Kocaman Saate ile Gayyâ-yı Vücûd.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Kocaman Saate şiirinde şair, saatin akrep ve yelkovanını iki sert parmağa benzetir. Dolayısıyla saat de bir insan gibidir ve iki parmağı ile sırların çukuru olarak tanımlanan gelecekte, yok oluş girdabına düşen seli, dünyanın bütün ömürlerini ima etmekte, göstermektedir:

Eyler iki engüşt-i dürüştün bize ima
Atide, o gayyâ-yı serâirde müheyyâ
Girdâb-ı tebahiye düşen seyl-i revânı
Bütün âmâr-ı cihanı ³⁸

Şiirin bu bölümünde zaman ile yok oluş arasındaki ilişki dile getirilir. Zaman içinde, her şey yok olacaktır. Bu kesin bir gerçektir. Tevfik Fikret'in, bu gerçeği dile getirirken kullandığı sel imgesi, Hâmit'in daha önce üzerinde durduğumuz Tahattur şiirindeki mısraları hatırlatır. Hamit, varlıkları, olayları sele benzetiyor ve bu selin ummân-ı mahva, yani yokluk denizine düştüğünü söylüyordu. Tevfik Fikret ise varlıkları, âmâr-ı cihan terkibiyle ifade etmekte ve bir seyl-i revân halinde girdâb-ı tebahiye, yokluk girdabına düştüğünü söylemektedir. Tahatturdaki ummân-ı mahv'ın karşılığı bu şiirde girdâb-ı tebahi, vukûâtın karşılığı ise âmâr-ı cihândır. Temel düşünce her iki şairde de aynıdır. Bu benzerliğe; sadece şiirin değişiminde değil, şiirde bir temin değişiminde de etkiye bağlı bir sürekliliğin önemli olduğunu belirtmek için dikkat çekiyoruz.

Tevfik Fikret, saat kendisine zamanın geçişini, dolayısıyla gelecekteki yok oluşu hatırlattığı ve kendisini ona biraz daha yaklaştırdığı için huzursuzdur ve acı çekmektedir. Bunu şöyle anlatır:

Her çınlayışın bir acı, bir sadme-i meş'ûm
Yalnız biri son darbe teselli o da ma'dûm
Bin mateme bir sûr, o da peyveste memâta³⁹

Saatin her çınlayışı, bir acı ve uğursuz bir darbe olarak nitelendirilmektedir. Bu darbelerden ancak sonuncusu, yani ölüm, şair için bir teselli olacaktır; fakat ölümü haber veren darbenin tesellisi, o kadar acıyı karşılamak, telafi etmek için yeterli değildir: Bin mâteme karşılık, ölüme bitişik olan bir düğün!

³⁸ Tevfik Fikret, *Rûbâb-ı Şikeste*, Haz. Abdullâh Uçman, Çağrı Yayınları, İstanbul 2005, s. 271.

³⁹ Tevfik Fikret, a.g.e., s. 271.

Anlaşılabileceği üzere şiirin bütününe kötümserlik hakimdir. Şair bütün hayatı, ancak ölümle son bulan bir acı ve mutsuzluk olarak görmektedir. Ölümün, her ne kadar çekilen acıları karşılamasa da bir teselli olarak kabul edilmesi, acıdan ölümle kurtulmanın mümkün olmasıyla ilgilidir. Hayatın böyle olumsuz bir bakış açısıyla tanımlanmasının sebebi nedir? Şair, saat imgesinden hareketle böyle bir sonuca vardığına göre, hayatın kötümser bir bakış açısıyla tanımlanmasının arka planında, zamana bağlı olarak her şey gibi şairin de yokluk girdabına düşecek olması yatmaktadır. Her şey yok olacaksa var olmanın anlamı nedir? Bu soruya geleneksel kültürün din dolayısıyla verdiği cevap, önemini yitirdiği ölçüde, yerini kötümserliğe bırakmaktadır.

Gayyâ-yı Vücûd şiirinde Tefik Fikret, Kocaman Saate şiirinde varlık-yokluk meselesi ile ilgili olarak ortaya koyduğu kötümser düşünceyi daha da geliştirir ve açıklar. Bu açıklama şiirin ilk bölümünde etkileyici bir tasvirle anlatılan bir hayalden hareketle gerçekleştirilir: Kirlarda gezerken tesadüf edilen, üzeri haşaratla kaplanmış, içinde yılanların çıyanların kaynaştığı, kirli bir su birikintisi. Şair imgeyi bu şekilde ortaya koyduktan sonra, insanın böyle bir su birikintisiyle karşılaştığı zaman, ondan gözünü ayıramamasının, bir cazibenin pençesine düşmüş gibi bakmaya devam etmesinin sebebini açıklar:

İşte gayyâ-yı vücûd, işte o zulmet, o bataklık;
Beşerin işte pür ümmîd ü heves müstağrak,
Ka'r-ı târında şinah ettiği girdâb-ı ufûl!⁴⁰

Kirli su birikintisi, gayyâ-yı vücûdun, yani varlığın cehen-nem çukurunun bir örneğidir. İnsan işte bu yüzden, hâlinin bir örneğini karşısında bulduğu için gördüğü çirkin manzaradan gözünü ayıramamaktadır. İmgenin, çirkinliği ve iğrençliği özellikle ifade edecek şekilde şekillendirilmesinin yanı sıra, imgenin tekabül ettiği vücut (varlık) kavramının söz konusu edilen nitelikleri de aynı oranda olumsuzdur: Zulmet, bataklık, girdâb-ı ufûl, yani yok oluş girdabı! Girdap imgesinin Kocaman Saate şiirini Gayyâ-yı Vücûd'a bağladığını belirtelim.

⁴⁰ Tefik Fikret, a.g.e., s. 99.

Şiirin son bölümünde şair, insanın bu yok oluş girdabındaki macerasını anlatır:

Rûh-ı sâfî şeb-i âmâkına ettikçe nüzûl
Çırpınır gayz u teneffürle fakat bî-ârâm
Edecektir bu nüzûlünde ebedlerle devam.⁴¹

İnsanın ümit ve hevesle içinde bulunduğu varlık bir baktan ve bir karanlıktan ibarettir. İnsanın saf ruhu, bu batağın gecesine indikçe, öfke ve nefretle hiç durmadan çırpınır, fakat bu çırpınış faydasızdır; o, sonsuza kadar bu cehennem çukurunda in-meye devam edecektir.

Şiirde zaman kavramı ile ilgili olarak yer alan “ebedler”; inişin, buradaki anlamıyla çürüyüşün, yok oluşun zarfı konumundadır. Şaire göre, bütün olarak varlık, bunun içinde insanın varlığı aslında sonsuza kadar devam eden bir çürümeden ibarettir.

Varlık hakkındaki kötümser bakışın bu şiirde çok daha ileri bir düzeye ulaştığı görülmektedir. Bunun sebebinin geleneksel anlayıştan uzaklaşmak olduğu üzerinde daha önce durmuştuk. Burada özellikle dikkat çekmek istediğimiz husus, Tevfik Fikret’in varlık ve zaman karşısındaki kötümserliğini dile getiriş biçiminin, geleneksel anlayışın artık bütününü dışında ve karşısında bulundugunu göstermesidir. Gayyâ-yı Vücûd şiirinde şairin düşüncelerini ifade ederken, geleneksel kültürde tasavvuf dolayısıyla önemli bir yeri olan vücûd ve nüzûl kelimelerini, içinde yer aldıkları bağlamın tam tersi bir bağlamda kullanmış olması bu kanaati ayrıca desteklemektedir. Tasavvuftaki anlamıyla vücud, aslında tektir ve Allah’a aittir. Nüzul ise yaratılışı ifade etmektedir. Nüzulün mukabili olarak bir de huruc, yani çıkış, yükseliş vardır. Her şey Allah’tan gelmiştir ve yine ona dönecektir. Tevfik Fikret’in vücud ve nüzul kelimelerini, bu kelimelerin geleneksel anlayıştaki yerini ve anlamını bilmeden veya göz önünde bulundurmada kullandığı düşünülemez. Bu durumda şairin, geleneksel anlayışı reddettiği ve bambaşka bir anlayışı benimsediği kesindir. Nitekim şair, bunu başka şiirlerinde, hiçbir yorumu gerektirmeyecek bir şekilde dile getirmekten çekinmemiştir.

⁴¹ Tevfik Fikret, a.g.e., s. 99.

Tevfik Fikret'in sosyolojik zaman kavramı ile ilgili şiirlerinde, Batılı anlamda ilerlemeci zaman anlayışını savunduğu görülür. Gelenek ve din karşıtlığı da buna bağlı olarak açıkça ifade edilmiştir. Tarih-i Kadim şiirinde tarih, sayfaları bir gün yırtılacak olan köhne bir kitap olarak nitelenir. Tarihi ve tarih içinde yer alan bütün değerleri, başta din olmak üzere reddeden şairin, geçmiş zamana bakışındaki bu olumsuzluğa mukabil, geleceğe bakışı son derece olumludur. Ferda'da ve benzeri şiirlerinde gelecekle ilgili umutlarını dile getirir. Haluk'un Amentüsü, Tevfik Fikret'in sahip olduğu yeni anlayışın ilkelerini içermektedir.

Tevfik Fikret'in mutlak zaman kavramını söz konusu ederken gelecekle ilgili olarak kapıldığı kötümserliğe karşılık, sosyal zaman kavramını iyimser bir anlayışla dile getirmesi ilginç bir sonuca varmamızı sağlamaktadır. Şair, metafizik açısından kötümserdir; çünkü dinî inançlarını kaybetmiştir. Sosyolojik olarak ise iyimserdir; Batılı bir düşünce yapısına sahip olduğu için, gelecekte her şeyin daha iyi olacağını düşünmektedir.

III- Meşrutiyet Dönemi Türk Şiirinde Zaman

Servet-i Fünûn şiiriyle birlikte, Türk şiirinde, Divan şiiri geleneğinden kopuşun artık tam olarak gerçekleşmiş ve buna bağlı olarak zaman temi de bütün unsurlarıyla birlikte değişime uğramıştır. Birçok tem gibi zaman teminin de şiirdeki yeri asıl bundan sonra, yeni içeriği ile gelişmiştir.

Servet-i Fünûn topluluğunun 1901'deki dağılmasının ardından, Meşrutiyetin ilan edildiği 1908 kadar devam eden kısa bir durgunluktan sonra Türk edebiyatında birdenbire büyük bir hareketlilik baş gösterir. Servet-i Fünûn topluluğunun bir bakıma devamı olan Fecr-i Âti'nin teşekkül etmesi ve birkaç yıl içinde dağılması, Milli Edebiyat akımının doğuşu ve gelişmesi bu dönemin edebiyatının karakteristik özelliklerini belirleyen temel oluşumlardır.

Fecr-i Âti şiiri, başka birçok hususun yanı sıra, zaman teminin kullanılışı bakımından da Servet-i Fünûn şiirinin bir devamı niteliğini taşır. Fecr-i Âti şairlerinin, Cenab Şahabeddin ve Tev-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

fik Fikret'in şiirlerinde ortaya koyduğu anlayışa, zaman kavramı dolayısıyla da bağlı kaldığı görülmektedir. Fecr-i Ati şiirinde, şahsi zamanın daha da önemli hâle geldiğini ve daha fazla yer işgal ettiğini ayrıca belirtelim.

Fecr-i Ati akımının mensupları arasında yer alan, fakat şiiri hiçbir şekilde bu akımla sınırlı kalmayan Ahmet Haşim'in şiirinin yanı sıra, zaman temini ele alışı da kendine özgü nitelikler taşımaktadır. Onun, diğer Fecr-i Âti şairleri gibi Servet-i Fünun şiirinin belirlediği bir çerçeve dâhilinde kaldığını düşünmek yanlış olur.

Türk şiirinde zaman teminin değişimini incelerken, Ahmet Haşim'in şiirine; hem Fecr-i Âti şiirini temsil etmesi hem de kendine özgü nitelikler taşıması sebebiyle ayrıca yer vermek istiyoruz.

Meşrutiyet döneminin ikinci önemli edebiyat akımı olan Millî Edebiyat Akımı, bilindiği gibi ideolojik olarak Türkçülükten beslenmiştir. Zaman temi, bu akıma bizzat katılmış şairlerin şiirlerinde yine Türkçü anlayışa bağlı olarak işlenmiştir. Mehmet Emin Yurdakul ve Ziya Gökalp'in şiirlerinde bu itibarla, Türk tarihinin önemli oluşunu görüyoruz. Fakat dikkat çekici olan, bu şiirlerde Türk tarihinin İslam öncesi döneminin ve destan unsurları aracılığıyla da mitolojik döneminin söz konusu edilmesidir.

Millî Edebiyat Akımı, Türk şiirinde, geçmiş zamanın yüceltildiği şiirlerin ideolojik içeriğinden ziyade, dil anlayışına getirdiği yenilik sebebiyle etkili olmuştur. Milli edebiyat akımına sadece bu etki dolayısıyla bağlayabileceğimiz Mehmet Akif ve Yahya Kemal'in şiirlerinin, Türk şiirindeki yeri ve etkisi, Milli Edebiyat akımına bizzat mensup olan şairlerin şiirlerinin etkisinden çok daha büyüktür. Dolayısıyla Türk şiirinde zaman teminin Meşrutiyet dönemindeki seyrini tespit etmeye çalışırken, Milli edebiyat akımı dolayısıyla müstakil olarak bu iki şairin şiirlerini göz önünde bulundurmamak bize daha doğru görünmektedir. Fakat Mehmet Akif'in şiirinde zaman temi, elbette kendine özgü bir takım nitelikler taşımakla birlikte yeni ve farklı olmaktan uzaktır. Mehmet Akif, mutlak zaman kavramını Ziya Paşa'ninkine benzer şekilde ele alır; farklı yönü, İslami anlayışa yaptığı vurgunun çok daha güçlü olmasıdır. Şahsi zaman kavramı, kendi şahsi yaşantısından ve duygularından ziyade; milletin toplum olarak yaşantı-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

sını ve bu yaşantıdaki meseleleri söz konusu ederken ortaya çıkar. Türkçülerin, İslâm öncesi geçmişi yüceltmesine karşılık, Mehmet Akif, İslami geçmişin büyüklünü anlatmayı tercih eder. Bütün bunlardan hareketle, zaman teminin Mehmet Akif'in şiirlerinde içerik bakımından kendine özgülük ve farklılık içermekle birlikte, yapı olarak, değişimin genel seyri içinde yer aldığı sonucuna varmak mümkündür. Fecr-i Âti dolayısıyla ön plan çıkan Ahmet Haşim ve Millî Edebiyat Akımı dolayısıyla ön olana çıkan Yahya Kemal'in şiirlerinde ise zaman teminin, Servet-i Fünûn şiiriyle tamamlanan değişiminin ardından iki farklı mecra hâlinde daha ileri bir noktaya taşındığını görüyoruz. Haşim'in şiiri Cenab'ın; Yahya Kemal'in şiiri ise Tefik Fikret'in şiiriyle bağlantılı olarak bu iki mecrayı meydana getirmiştir. Bu yüzden, bu iki şairin şiirlerinde zaman teminin nasıl yer aldığına ortaya konulması son derece önemlidir. Buna geçmeden önce, her iki şairin de hem şiirlerinin genel yapısında hem de zaman temini ele alış biçimlerinde Fransız sembolistlerinden ve Bergson felsefisinden etkilenme konusunda birleştiklerini belirtelim.

Ahmet Haşim'in şiirlerinde zaman kavramı, öncelikle, geçmişe özlem ve içinde bulunulan zamandan bir kaçış şeklinde görülür. Şair mutsuz olduğu şimdiki zamanda, mutlu olduğu geçmiş zamanı yeniden var eder. Şiiri Kamerler'in bütününde bu böyledir. Şairin geçmiş zamanı şiirinde yeniden var etmesi, Bergson'un zaman anlayışından etkilenmiş olan Proust'un Geçmiş Zamanın Peşinde isimli roman külliyatını ister istemez hatıra getirmektedir.

Ahmet Haşim'in yüzünü ve yüreğini maziye döndüğü anları anlatan şiirlerine örnek olarak, 'Hazan' şiirini söz konusu edebiliriz. Mazide annesi ile birlikte olduğu zamanların sonunu, annesini kaybettiği zamanı anlattığı bu şiirde mevsim hazan, an da güneşin ufukta kanlı ziyalarını bıraktığı akşam vaktidir. Sonbahar mevsimi ile güneşin batışı, annenin ölümü etrafında birleştirilir:

Ey eski kamer sen bizi elbette bilirsin
Annemdi o nurunda gezen zıll-i mehâsin
...
Bir gün ki hazan ufka kızıl dalgalı bir nûr,
Bir kanlı ziyâ haşrediyorken onu bir yed

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Bir bâd-ı haşin aldı o rü'yayı müebbed
On beş sene evvelki hakikat hep o gündür
Ruhumda bugün zulmet-i pür-girye onundur.⁴²

Ahmet Haşim'in geçmiş zamanı anlattığı şiirlerinde de şimdiki zamanı anlattığı şiirlerinde de zaman; akşam ve gecedir. Eğer ölüm söz konusu ediliyorsa; akşama, mevsim olarak akşamın mukabili olan sonbahar eşlik eder. Ölmek' şiirinde şimdiki zaman, ân olarak akşam içinde yer alır:

Kanlı bir gömlek
Gibi hârâ-yı şemsi arkamdan
Alıp sürükleyerek
O dem ki refref-i hestîye samt olur kâim
Ve bir günün dem-i âlâyiş-i zevâlinde
Sürüklenir sular âfâka şule halinde
O dem ki kollar açar cism-i nâ-ümîde adem
Bir derin sesle haydi der uçurum
O dem
Firâz-ı Zirve-i Sina-yı kahra yükselerek
Oradan
Savt-ı ümmid-i kalbi dinlemeden
Cevf-i ye's-i âşina-yı hüsrâna düşmek istiyorum⁴³

Kendini mutsuz ve yenilmiş hisseden şair ölmek istemekte ve bu isteği, akşamın manzarası içinde yer alan, adeta ölümü ve ölmeyi güzel gösteren bir hayalle ifade etmektedir. Şair, güneşin batışı sırasında, güneşin örtüsünü kanlı bir gömlek gibi arkasına alıp sürüklediği ve varlık refrefinin sustuğu anda; yani bütün bir günün, gösteriş içindeki son anında, ümitsiz olan varlığa yokluğun kollarını açtığını söyler. Şairin 'o dem' diye bahsettiği vakit, yokluk ile yüz yüze geldiği vakittir. Uçurum haydi der ve güneşin batışı, yani yok oluşu ile beraber şair de kahr Sina'sının en yüksek zirvesinden, kalbinin ümit sesini dinlemeden, hüsrân boşluğuna kendini bırakıp, yok olmayı hayal eder. Güneşin batışı ve şairin ölümü yani iki yok oluş imgesi bu şiirde böylece birleşir.

⁴² Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 1987, s. 114.

⁴³ Ahmet Haşim, a.g.e., s. 89.

Haşim, realiteden kaçarak hayali bir zaman içinde kendini bulmak ister. Bu isteğin belki de en somut örneği olan “O Belde” bir ütopyanın ve bir kaçma hayalinin şiiridir. “O Belde”de zaman adeta durmuştur; vakit hep akşamdır mâi gölgeli o beldede olmak isteyen Haşim, aynı zamanda, içinde bulunduğu yerde, ebedi olarak o yerden ayrı kalmaya mahkûm olduğunun bilinci ve üzüntüsü içindedir:

Ve mâi gölgeli bir beldeden cüdâ kalarak,
Bu nefy-ü hicre müebbed bu yerde mahkumuz.⁴⁴

İçinde bulunduğu zamandan ve mekândan memnun olmayan bir insanın şiiri olan O Belde’de ve genel olarak Haşim’in bütün şiirlerinde, mutlak zaman kavramı hiçbir şekilde görülmez. Anlatılan hep akşam ve geceyle sınırlandırılmış bir şahsi zamandır. Şahsi zaman, şimdiki zamanı ifade ettiğinde şairin kötümser olduğu görülür. Şair, kurtuluşu, şimdiki zamandan kaçmakta, çocukluğuna ait şahsi geçmiş zamanı şimdiki zamanda yeniden var etmekte veya hayali bir beldede zamanı durdurmakta bulur.

Ahmet Haşim’in şiirlerinde olduğu gibi Yahya Kemal’in şiirlerinde de ağırlıklı olarak şahsi zamanın mazi ile bağlantılı olarak yer aldığı görülmektedir. Fakat Yahya Kemal’in şiirinde söz konusu olan, şahsi mazi değil, millî mazidir.

Yahya Kemal, şiirlerinde millî maziyi şimdiki zamanda yeniden canlandırır veya şimdiki zamandan millî maziye gider. Bunun arka planında şairin düşünce dünyasının, Bergson’un zaman telakkisinin yanı sıra; Albert Sorel, Camille Julien gibi Batılı tarihçi ve filozofların görüşlerinin de etkisiyle teşekkül etmiş olması yatmaktadır. Yahya Kemal’in şiirinin sadece içeriğinde değil biçiminde de benzer bir durum, yani şimdiki zaman ile mazi arasında kurulan ilişki önem taşımaktadır. Eski Şiirin Rüzgarıyla başlığı altında toplanan şiirlerin bütününde, biçim eski, yani maziye aittir; içerik ise yeni ve şimdiki zamana aittir.

‘Süleymaniye’de Bayram Sabahı’ Yahya Kemal’in, şimdiki zaman içinde geçmiş zamanı canlandırdığı şiirlerin en yetkin örneğidir. Bayram namazı sırasında Süleymaniye Camii, millî mazi-

⁴⁴ Ahmet Haşim, a.g.e., s. 157.

nin bütün ihtişamıyla hayat bulduğu bir yapı haline gelir. Böylece aynı mekân içinde geçmiş zaman ve an birleşir ve bölünmez bir bütünlük içinde, güçlü ve yüce bir ahenk oluşturur.

(...)

Kendi gök kubbemiz altında bu bayram saati,
Dokuz asrında bütün halkı, bütün memleketi
Yer yer aksettiriyor mâvileşen manzaradan,
Kalkıyor tozlu zaman perdesi her ân aradan.
Gecenin bitmeğe yüz tuttuğu andan beridir,
Duyulan gökte kanad, yerde ayak sesleridir

(...)

Tanrının mâbedi her bir tarafından doluyor,
Bu saatlerde Süleymâniye târih oluyor.

(...)

Ulu mâbedde karışım vatanın birliğine.
Çok şükür Tanrıya, gördüm, bu saatlerde yine
Yaşayanlarla berâber bulunan ervahı. ⁴⁵

‘İtri’ şiirinde mazinin, şimdiki zamanda yeniden var olması, musiki eseri etrafında gerçekleşir. Bayram tekbiri okunurken sadece yaşayanlar değil, Türk milletinin bütünü, irtihal etmiş olanlarla birlikte, elli milyon ruh olarak bir aradadır:

Yola düşmüş birer birer geceden
Yürüyor fecre elli milyon ruh⁴⁶

Akıncı şiirinde ise geçmişten şimdiki zamana gidiş vardır. Şair, sanki yüzyıllar öncesinde yaşayan bir akıncı olur ve ânın içinde konuşur:

Bin atlı akınlarda çocuklar gibi şendik
Bin atlı o gün dev gibi bir orduyu yendik⁴⁷

Yahya Kemal’in şiirinde millî mazinin yer aldığı mısralardaki coşku, şahsi zamanın anlatıldığı mısralarda pek yoktur. Bu da dikkat çekici bir özelliktir. Onun kendi şahsi zamanından bahsettiği mısralarda kederli, hüznünlü bir söyleyiş görürüz. ‘Sonbahar’ şiiri buna güzel bir örnektir:

⁴⁵ Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbemiz*, YKY., İstanbul 2003, s. 11-14.

⁴⁶ Yahya Kemal Beyatlı, a.g.e., s. 18.

⁴⁷ Yahya Kemal Beyatlı, a.g.e., s. 21.

Fani ömür biter, bir uzun sonbahar olur
Yaprak, çiçek ve kuş dağılır, tarumâr olur⁴⁸

Şairin bazı mısralarında ise yaşanan zamandan duyduğu bedbinlik iyice belirgindir. Düşünce başlıklı şiirinde olduğu gibi:

Ülfet belalı şey fakat uzlet sıkıntılı
Bilmem nasıl geçirmeliyim son beş on yılı?⁴⁹

Kötümserlik ve keder, Yahya Kemal'in şahsi mazisinden bahsettiği şiirlerde de kendini gösterir. Ufuklar başlıklı şiirinde annesinin ölümünü ve bundan duyduğu acıyı anlatır:

Aradan elli dokuz yıl geçti
Ah o sabit bakış el'an yaradır kalbimde.⁵⁰

IV- Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Zaman

Mehmet Akif, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'in yanı sıra, bu şairlerin kuşağına, hatta bir önceki kuşağa mensup şairler, Cumhuriyet döneminde şiir yazmaya devam ederler. Fakat Cumhuriyet döneminin karakteristik özelliğini veren şiir, genel olarak on dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın başlarında doğmuş olan şairler tarafından meydana getirilmiştir. Bu şairler arasında ilk kuşağı, Balkan Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı yıllarında şiire başlayan ve Millî Edebiyat akımının etkisi altında hece vezniyle yazdıkları şiirlerle tanınan Beş Hececiler oluşturmaktadır. Beş Hececiler ve onları takip eden genç şairler, Cumhuriyetin ilk yıllarında memleket realitesinin, Anadolu'nun anlatıldığı şiirleriyle Memleketçi diye nitelendirilen bir şiir ortaya koyarlar.

Memleketçi şiir dolayısıyla zaman teminin ele alınışında önemli bir değişimin meydana geldiği söylenemez. Esasen bu şairlerin hemen hepsi üzerinde Haşim ve Yahya Kemal'in etkisi olduğu bilinen bir şeydir. Dolayısıyla, bu iki şairin zaman temini kullanış biçiminin Memleketçi şiirde de sürdüğünü söyleyebiliriz. Farklı olarak, sadece şahsi zamanın Anadolu'da idrak edilmesi söz

⁴⁸ Yâhya Kemal Beyatlı, a.g.e., s. 57.

⁴⁹ Yâhya Kemal Beyatlı, a.g.e., s. 58.

⁵⁰ Yâhya Kemal Beyatlı, a.g.e., s. 63.

konusu olmuştur. Aşk, ölüm gibi şahsi duyguların anlatıldığı şiirlerde ise herhangi bir faklılık göze çarpmamaktadır. Örnek olmak üzere, bu şairler arasında şiirinin hem niteliği hem de niceliği ile daha fazla dikkat çekmiş olan Faruk Nafiz'in zaman teminin özelliğiyle yer aldığı bazı şiirleri üzerinde durmak mümkündür.

'Senden Dönüş' şiirinde Faruk Nafiz, geçmişte sevgiliyle yaşadığı zamanların kendisi için güzel olan her şeyi ifade ettiğini anlatır. Böylece şiirde, geçmişte sevgili ile birlikte mutlu olunan zaman, hayallerle bugüne taşınmış olur.

Bir zaman lale de sendin bize peyman de sen
Bağda ırmaktan akan bahçede rüzgardan esen
O zaman sende bulurken biz ömür menbaini
Ansızın sardı adem rengi o cennet bağı⁵¹

"Suda Halkalar"da şair, havuz başında suyu seyrederken hayatını, bütün geçmişini hatırlar. Zaman; bu hatırlama içinde ölüm ve yokluk ile özdeş hale gelir. Su ile zamanın akışının birleştirilmesi, bundan sonra modern şiirde de sıkça göreceğimiz bir unsur olarak dikkat çekmektedir:

Dağlar, dereler, bahçeli göller sırasıyle
Canlandı geçen günlerimin hatırasıyle
Bir samyeli esmiş gibi ruhumda zehirden
Duydum yine binbir kadının derdini birden
...
Ruhum ki bir engindir ufuklarda kararmış
Etrafını yalnız ademin gölgesi sarmış
Kalbim başım asabım o ilk uykularda
Bir halka da yok ruhumun engin sularında
...
Ömrün geçecek, böyle en avâre yaşında
Maziye tahassürle akan bir su başında!⁵²

Cumhuriyet dönemi şiiri içinde Beş Hececilerin de dahil olduğu Memleketçi şairlerin yanı sıra herhangi bir akıma bağlı olmayan, kendi şiir biçimlerini geliştirmek isteyen şairlerin de önemli bir yeri vardır. Şiir sanatı açısından, memleketçi şairlere

⁵¹ Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları*, İst. 1981, Atlas Kitabevi, s. 166.

⁵² Faruk Nafiz Çamlıbel, a.g.e., s. 192

göre çok daha önemli ve etkili eserler vermeyi başarmış olan bu şairlerin başında da Necip Fazıl yer almaktadır.

Necip Fazıl'ın şiirlerinde zaman, metafizik ürpertiyle bağlantılı bir kavram olarak sıkça yer alır ve ölümü **hatırlatan**, düşündürülen niteliğiyle işlenir. Necip Fazıl'ın şiirine özgü ifade gücü, zaman teminin ele alınışını, biçim ve içerik bakımından daha ileri bir noktaya taşır..

Şair, 'Ayrılık Vakti' şiirinde şahsi duyguları, zaman unsuru ile birleştirerek anlatır:

Ümidim yılların seline düştü
Saçının en titrek teline düştü
Kuru yaprak gibi eline düştü
İstersen rüzgara salıver gitsin!⁵³

Ümidin yılların seline düşmesi, yılların ne kadar hızlı geçtiğini ve bu geçişle birlikte şairin içinde tahrip edici etkisini sürdürdüğünü göstermektedir. Yıllar çabucak geçmiş, fakat şairin ümidi gerçekleşmemiştir. Yılların seline düşen ve gerçekleşmeyen ümit, artık kuru bir yaprak gibidir. Şair sevgilisine isterse onu rüzgara salıvermesini söylemektedir. Çünkü ümidin artık bir önemi kalmamıştır. Rüzgâr kelimesinin aynı zamanda, yine zamanla ilgili olduğunu hatırlamamız gerekir.

'Heykel' şiirinde ise şair, soyut bir kavram olan yılları gözyaşı imgesiyle somutlaştırır:

Yıllar bir gözyaşı olup da kaymış
Bu eski heykelin yanaklarında
Yapraktan saçını yerlere yaymış
Sonbahar ağlıyor ayaklarında

Süzüyor ufukta bir kızıl yeri
İçi karanlıkla dolu gözleri
Altında akşamın ince kederi
Sessizliğin sırrı dudaklarında⁵⁴

⁵³ Necip Fazıl Kısakürek, *Örümcek Ağı*, İst. 1925, s. 22.

⁵⁴ Necip Fazıl Kısakürek, *Kaldırımlar*, İstanbul 1928, s. 46-47.

Cansız bir varlık olan heykelin yıpranmış şekli, üstünde gözyaşı olan bir sûret olarak hayal edilmiş ve yılların akıp geçmesi ile gözyaşının akması arasında bir benzerlik kurulmuştur. Mevsim sonbahardır. Heykelin ayaklarına dökülmüş yapraklarla sonbahar ağlamaktadır. Vakit akşamdır. Heykelin gözlerinin altında akşamın ince kederi vardır. Heykel imgesinin, ömrünün sonuna yaklaşmış yaşlı bir insanı temsil ettiği anlaşılmaktadır.

Necip Fazıl, ünlü şiirleri arasında yer alan “Bu Yağmur”da, yağmuru zamanı temsil eden bir imge olarak kullanır. Şairin iç dünyasının değişime uğradığı dönemde Çile’den hemen önce yazılan bu şiir, Çile’yi fikir olarak hazırlayan bir içeriğe sahiptir:

Bu yağmur, bu yağmur bu kıldan ince,
Nefesten yumuşak yağın bir yağmur.
Bu yağmur, bu yağmur bir gün dinince,
Aynalar yüzümü tanımaz olur.

Bu yağmur kanımı boğan bir iplik,
Tenimde acısız yatan bir bıçak.
Bu yağmur yerde taş ve bende kemik,
Dayandıkça çisil çisil yağacak.⁵⁵

Yağmurun sürekli yağması, şairin içinde büyük bir sıkıntı oluştururken, insana temasının kıldan ince –bu ifade kılıçtan keskin tabirini de hatırlatıyor- olması, ona acı verdiğini göstermektedir. Bu yağmur dinince, şairin yüzü aynaların tanıyamayacağı şekilde değişecektir. Yağmurun zamanı ifade etmesi, bu noktada kendini göstermektedir. Şairin yüzü; yağmur dinince, yani zaman geçince, tanınmayacak derecede değişmiş olacaktır. Böylece şair, zamanın bozucu, yıpratıcı etkisini vurgulamış olmaktadır. Devam eden mısralarda yağmurun yani zamanın diğer özellikleri ile karşılaşırız. Zaman, şairin kanını boğan bir iplik ve teninde acısız yatan bir bıçaktır. Zamanın somutlaştırıldığı bu bıçak ve ip imgelerinin her ikisi de, geçişle zamanın şaire ne kadar büyük bir acı verdiğini ifade eder. Şair büyük bir buhran içindedir. Bu buhranın, metafizik endişe ile ilgili olduğu anlaşılmaktadır.

⁵⁵Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu Y, İstanbul 1991, s. 298.

Necip Fazıl, tasavvuf dolayısıyla yaşadığı iç değişimi anlattığı büyük şiirlerinden Çile’de, zaman kavramını, artık metafizik endişeden kurtulmuş olarak, tasavvufi bir bakış açısıyla söz konusu eder. Dört ana bölümden oluşan şiirin birinci bölümünde büyük bir hareketlilik içinde, kıyamet imgesiyle yaşanan bir iç değişim anlatılır. İkinci bölümde söz konusu değişimle birlikte ortaya çıkan sorular vardır. İkinci bölümün ilk dördüğündeki sorular, mekân ve zaman ile ilgilidir:

Niçin küçülüyor eşya uzakta?
Gözsüz görüyorum rüyada nasıl?
Zamanın raksı ne bir yuvarlakta?
Sonum varmış onu öğrensem asıl⁵⁶

Şair, akrep ve yelkovanın saat üzerindeki hareketini zamanın raksı olarak nitelemekte ve bunun ne anlama geldiğini sormaktadır. Fakat daha önemli olan kendi sonunun ne anlama geldiğini öğrenmesidir. Zaman ile ilgili sorudan sonra kendi sonunu söz konusu etmesi; zaman ile son arasındaki ilişkiyi gösterir. Burada dikkat çekici olan; şairin, bu son sebebiyle korkmak ve acı çekmek yerine, bunun anlamını öğrenmeye çalışmasıdır. Böylece şairin metafizik endişeden, metafizik bir anlam alanına geçmiş olduğunu görüyoruz.

Şiirin son bölümünde şair, hakikat bilgisine erişmiş olmanın verdiği büyük bir coşku içindedir. Zaman ile su arasında “ezel fikrini” ve “ebed duygusunu” hatırlatması bakımından bir bağ kurar. Med vaktinde deniz, şairin bütün varlığını içine almıştır:

Nizam köpürüyor med vakti deniz
Nizam köpürüyor ta çenemde su
Suda bir gizli yol, pırıltılı iz
Suda ezel fikri ebed duygusu⁵⁷

Sudaki gizli yol, pırıltılı iz, realitede yakamoza karşılık gelirken manevi anlamda kesretteki birliği, görünenin ötesinde görünmeyen, Allah’a götüren gizli yolu temsil etmektedir.

⁵⁶ Necip Fazıl Kısakürek, a.g.e., s. 17.

⁵⁷ Necip Fazıl Kısakürek, a.g.e s. 20.

Şair, var oluşunun sırrına ermiş olarak, kendinde bütün mesafeleri aşmasını sağlayacak bir kudretin var olduğunu hissederek. Öteler, gayesinin malı; mesafe, ekini; zaman ise madeni, yani varlığının özü, cevheridir:

Öteler öteler gayemin malı
Mesafe ekinim, zaman madenim
Gökte samanyolu benim olmalı
Dipsizlik gölünde inciler benim⁵⁸

Şairin gayesi mutlak hakikate ermektir. Bunun için bütün mesafeleri aşması gerekmektedir. Hakikatle arasındaki mesafeyi aşmak, hayatının amacıdır. Mesafe, yaşanan hayatın karşılığıdır. Hayatı boyunca insanın hakikatle arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmak için çalışması gerekir. Bu onun ekinidir. Ekin imgesi, “Dünya ahiretin tarlasıdır” hadis-i şerifini hatırlatmaktadır. Zaman ise insanın var oluşunun cevherini oluşturmaktadır. Buna göre insan, zaman içinde var olur ve yaşar. Samanyolu; yukarıya doğru aşkınlığı ifade ederken, dipsizlik aşağıya doğru aşkınlığı ifade etmektedir. Şair, üstte ve altta, bütün mesafeleri aşmalı ve “dipsizlik gölündeki inciler” kendisinin olmalıdır. Dipsizlik gölünün, şairin yöneldiği mutlak hakikati, incilerin ise bu gölde mesafeleri kat ettikçe erişilen hikmetleri ifade ettiğini söyleyebiliriz.

Necip Fazıl’ın şiirinde zaman kavramı, tıpkı Hamit’in şiirinde olduğu gibi metafizik endişenin bir unsuru iken; orada kalmamış, metafizik bir öğretiye, tasavvufa bağlı bir kavram hâline gelmiştir. Bu, Türk şiirinde zaman teminin içerik bakımından geçirdiği değişim sonrasında kazandığı yeni biçimlerden birini oluşturur.

Ahmet Hamdi Tanpınar da Necip Fazıl gibi, memleketçi şiir anlayışının dışında kalarak, kendine özgü bir şiir meydana getirmek istemiştir. Tanpınar şiirlerinin çoğunda zaman kavramını, şahsi zaman algısını ifade edecek şekilde kullanmıştır. Tanpınar’ın bunu, biçim ve içerik bakımından, kendinden önceki şairlerin yanı sıra; sembolizmden ve Bergson felsefesinden gelen bir takım etkilerle gerçekleştirdiği bilinmektedir.

⁵⁸ Necip Fazıl Kısakürek, s. 20.

Tanpınar'ın şiirleri arasında zaman kavramının özellikle önemli olduğu iki şiir vardır: Ne İçindeyim Zamanın ve Bursa'da zaman. Diğer şiirlerinin yanı sıra bu iki şiirin varlığı zaman kavramının, Tanpınar'ın şiirinin yanı sıra bütün bir sanat anlayışında ne kadar önemli olduğunu ortaya koymaktadır.

Tanpınar, şiir anlayışını ifade eden bir şiir olduğu için şiir kitabının başına yerleştirdiği 'Ne İçindeyim Zamanın' hakkında şu açıklamayı yapmaktadır:

"Ne İçindeyim Zamanın" şiiri, şiir hâlini, kozmosla insanın birleşmesini nakleder ki bir çeşit murakabe(içine dalma) ve rüya halidir."⁵⁹

Şair, mutlak anlamda zaman ile olan münasebetini şiirin başında paradoksal bir söyleyişle, zamanın, ne içinde ne dışında değil, "yekpâre geniş bir anın parçalanmaz akışında" olduğunu açıklar.

Ne içindeyim zamanın
Ne büsbütün dışında
Yekpare geniş bir anın
Parçalanmaz akışında de ⁶⁰

An, şiirde, Bergson felsefesindeki duree kavramının karşılığı olarak kullanılmıştır. Şair anın içinde yer almakla, sonsuzlukla birleşme imkanına kavuşmaktadır. Nitekim bir sonraki bölümde, dünyanın kökü kendisinde olan bir sarmaşık olduğunu sezmesi bunun bir sonucudur. An içinde bulunarak, sonsuz hayatın kaynağıyla birleşmiş olmaktadır. Bunu, mutlak huzuru sembolize eden "mavi ışık" imgesi izler. Masmavi bir ışığın ortasında yüzdüğünü söyleyen şair, adeta mistik bir deneyimi tasvir etmektedir:

Kökü bende bir sarmaşık
Olmuş dünya sezmekteyim
Mavi, masmavi bir ışık
Ortasında yüzmekteyim⁶¹

⁵⁹ İnci Enginün- Zeynep Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, Der-gâh Yayınları, İstanbul 2007, s. 23.

⁶⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Şiirler*, Y.K.Y., İstanbul 1999, s. 13

⁶¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s. 13.

Şiirin bütününde hareketle özdeşleşen bu mistik deneyimin verdiği sevinç, kendini hissettirir. Tanpınar bir mistik değildir. Fakat bu şiirinde, Bergson'un duree kavramı aracılığı ile mistik deneyimi söz konusu eder. Şiirlerinin bütününde de şahsi zaman algısı, şahsi hayalleriyle birlikte, kendi iç yaşantısını dile getirirken ortaya çıkar. Tanpınar'ın şiirde izlediği yol, genel olarak Ahmet Haşim'inkine benzer. Fakat, zaman kavramının doğrudan söz konusu edildiği Bursa'da Zaman'da, istisnai olarak, Yahya Kemal'inkine benzer bir yaklaşımla karşılaşırız.

Tanpınar, Bursa'da Zaman'da, Süleymaniye'de Bayram Sabahı'nı hatırlatacak şekilde hareket eder. Şiirde önce Bursa'daki bir cami avlusu anlatılır. Maziye ait bu mekân bütün unsurlarıyla, devam eden geçmiş zamanı hissettirmektedir. Bu aslında bütün Bursa'nın mekân olarak yerine getirdiği bir işlevdir. Şair, Bursa'nın belli başlı semtlerini ve özelliklerini söz konusu eder. Anlatımın merkezinde hep devam fikri vardır. Bursa'da geçmiş zaman canlanmakta ve kendini hissettirmektedir:

Sanki tek bir anda gün saat mevsim
Yaşıyor sihrini geçmiş zamanın
Hala bu taşlarda gülen rüyanın
Güvercin bakışlı sessizlik bile
Çınlıyor bir sonsuz devam vehmiyle⁶²

Bursa'da zaman, bütün bu anlatılanlardan sonra şöyle tanımlanır:

...
Başındayım sanki bir mucizenin
Su sesi ve kanat şıkırtısından
Billur bir avize Bursa'da zaman⁶³

Bursa'da zaman'ın bir avizeye benzetilmesi, geçmiş zamanı bütün berraklığıyla naklediyor olmasıyla ilgilidir ve bu bir mucizedir. Şiirin son bölümünde şair, yeniden tek bir mekâna döner ve bu defa Yeşil Türbe'yi anlatır. Sevgilisi ile birlikte Yeşil türbeyi gezerken son uykusunu, orada onunla birlikte uyumayı hayal eder. Çünkü ölüm burada ancak "bir ilah uykusu" olabilir. Bursa'da

⁶² Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s. 73.

⁶³ Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e s. 73.

zaman, geçmişin şimdi içinde var oluşu sebebiyle, sonsuzdur ve sonsuz hayatı ifade etmektedir.

Millî mazinin şimdiki zamanda devam ediyor oluşunun anlatıldığı Bursa'da Zaman şiirinde dikkat çeken hususlardan biri de Tanpınar'ın, mazinin an içinde canlı bir şekilde nasıl hissedildiğini anlatmak için, suyun akışındaki süreklilik ile zamanın akışındaki süreklilik arasında ilişki kurmasıdır.

Üzerinde durduğumuz bu örneklerden hareketle, Tanpınar'ın şiirinde zaman teminin, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'den sonra, onların belirlediği bir çerçeve içinde, fakat aynı zamanda kendine özgü bir nitelikle yer aldığını söyleyebiliriz.

Tanpınar ve Necip Fazıl'dan hemen sonraki kuşaktan olup, Baudelaire etkisinin hemen fark edildiği şiirleriyle Cumhuriyet devri Türk şiiri içinde kendine özgü bir yer edinen Ahmet Muhip Dıranas'ın şiirlerinde zaman teminin önem arz ettiği görülmektedir. Şairin olgunluk döneminde yazdığı Ağrı şiirinde, Ağrı dağı varlığın ve kâinatın bir sembolü hâline gelir ve zaman temi de bu sembol etrafında işlenir:

Rüzgârlar başladı. Sonsuzluk gemisi
Önünde köpürüp şahlanmada engin;
Yolcusu olduğun nihayetsizliğin
Bir ucu Allah'ta ve sende bir ucu.
Başlıyor serüvenlerin en korkuncu:
Gökyüzüne doğru yürüyen yeryüzü,
Barıştıran sınır geceyle gündüzü;
Ey son uca doğru ilk uçtan gelen Dağ!
Göğü perde perde delip yükselen Dağ!

Ağrı dağı için kullanılan "sonsuzluk gemisi" tabiri, dağın göğe doğru yükselen dikey yapısı dolayısıyla, sonsuzluğu ve sonsuzluğa yönelişi ifade etmektedir. Dağ adeta sonsuzluğa doğru yol alan bir yolcudur. Bu yolculuğun "serüvenlerin en korkuncu" olarak nitelendirilmesi; çok açık olmamakla birlikte, ölümü, yokluğu içermesi ile ilgili olmalıdır. Şiirde mistik bir temayül olarak, maddi varlığı aşma arzusu dile getirilmektedir.

Dıranas zaman üzerine çok düşünmüş bir şairdir. Şiirlerinde zaman teminin sıkça karşımıza çıkması da bunu göstermek-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

tedir. ‘Saat Zaman ve Kişi’ şiirinde insanla zaman arasındaki ilişki şöyle anlatılır:

Saat çalar, zaman yürür,
Ben susarım, otururum;
Saat çalar, zaman yürür.
Geçen günler, aylar, yıllar
Ve yüzyıllar, ben dururum;
Geçer günler, aylar, yıllar...
Zaman kesin; bağışlamaz!
Bulur beni; ben ölürüm.
Zaman kesin; bağışlamaz.
Sarkaç gelir, sarkaç gider;
Yok m’olurum, var m’olurum?
Sarkaç gelir, sarkaç gider.
Tutsak, tutsak, tutsak, tutsak...
Her şey tutsak ve de ölüm;
Ve de ölüm, her şey tutsak.
Günler tutsak gecelere,
Ben de sana ey bir ömrüm,
Ben de sana ve boş yere.⁶⁴

Şair önce saatin vuruşuyla kendini gösteren zamanını geçişini ve bu geçiş sırasında kendisinin; günler, haftalar, yıllar ve yüzyıllar boyunca suskun ve hareketsiz kalışını anlatır. Zaman geçmekte ve o durmaktadır. Bu hareketsizliği, zaman karşısında bir tür direnme olarak kabul edebiliriz. Bu yüzden şair, zaman karşısında bir suçlu olmaktadır. Şiirde zamanın kesin ve bağışlamaz oluşu, tekrar edilerek özellikle vurgulanıyor. Bu noktada suçlu imgesine, tutsaklık imgesinin de eklendiğini görüyoruz. Zaman karşısında suçlu ve zaman içinde de tutsaktır. Bu tutsaklık günün geceye tutsaklığına benzemektedir. Böylece aslında zamanın ölümle olan ilişkisi anlatılmış olmaktadır. Şair, zamana olan tutsaklığını ömrüne olan tutsaklık olarak özelleştirir. Şairin ömrüne olan tutsaklığının boş yere olduğunu ifade etmesi, zamanın her şeyi yok ederek ilerlemesine, sonu ölümle bitecek olan hayata bir anlam veremediğini göstermektedir.

Dıranas, şiirlerinde mutlak zaman kavramının yanı sıra şahsi zamana da çok belirgin bir şekilde yer verir. Örnek olmak

⁶⁴ Ahmet Muhip Dıranas, a.g.e., s. 143.

üzere ünlü şiiri Olvido'yu hatırlayabiliriz. Şiirin ilk bölümü şöyledir:

Hoyrattı bu akşamüstüler daima
Gün saltanatıyla gitti mi bir defa
Yalnızlığımızla doldurup her yeri
Bir renk çılgılığı içinde bahçemizden
Bir el çıkarmaya başlar bohçamızdan
Lavanta çiçeği kokan kederleri
Hoyrattır bu akşamüstüler daima!

Bütün bir hayatını akşam vakti manzarası içinde tekrar hatırlayan bir insan anlatılır bu şiirde. Akşamın gelişi ile hayatın sonu birleştirilmiş, bu son düşüncesi içinde geçmişin lavanta kokan zamanına geçilmiştir. Geçmişinde mutsuzluklar, hüznler yaşayan ve bütün bunları akşam vaktinde hatırlayan şair, keder içindedir. Şiir boyunca bütün geçmiş hayatını dile getiren şair, şiirin son bölümünde umutsuzluk içinde ölmek ister:

Ey unutuş kapat artık penceremi
Çoktan derinliğine çekmiş deniz beni
Çıkamaz artık sulara altından o dünya
Bir duman yükselir gibidir kederden
Macerası çoktan bitmiş o şeylerden
Amansız gecenle yayıl dört yanıma
Ey unutuş kurtar bu gamlardan beni⁶⁵

Nazım Hikmet, Cumhuriyet devri Türk şiiri içinde, şiirinin genel yapısının yanı sıra, zaman temini ele alış biçimiyle de farklı bir çizgiyi temsil eder. Şiire memleketçi ve hececi bir şair olarak başlayan şair, Rusya'dan döndükten sonra, Marksist dünya görüşüne bağlı olarak yazdığı şiirlerle, Türk edebiyatında serbest şiirin öncüsü olur. Şiirlerinde zaman temi, yine Marksist ideolojiye uygun bir yaklaşımla şekillendirilmiştir. Marksizm, materyalist bir ideoloji olduğu için mutlak zaman kavramı da yine madde çerçevesinde ele alınır. Sosyolojik zaman anlayışında, geçmiş kötü ve karanlık, gelecek ise komünal bir toplum idealine dönük bir devrimin gerçekleşecek olması sebebiyle olumlu ve aydınlıktır. Dolayısıyla Batının ilerlemeci zaman anlayışının farklı bir şekli söz ko-

⁶⁵ Ahmet Muhip Dıranas, a.g.e., s. 65.

nusudur. Şahsi zaman algısında ise, hem sosyolojik olarak kötü görüldüğü için hem de materyalizme bağlı olarak şimdiki zaman öne çıkar. Bu özelliklerin Nazım Hikmet'in şiirlerinin bütününde, zaman içinde biraz yumuşamakla birlikte, tutarlı bir şekilde sürdürüldüğünü görüyoruz. Son Şiirler'i arasında yer alan Kocalmağa Alışıyorum'da materyalist dünya görüşü ve buna bağlı zaman anlayışının dışı vurumu hiçbir yorumu gerektirmeyecek kadar açıktır:

Dünyamda sabahleyin aç karnına içilen cıgaramın tadı.
Ölüm kendinden önce bana yalnızlığını yolladı.
Kıskanıyorum öylelerini kocaldıklarının farkında bile değil-
ler,
Öylesin başlarından aşkın işleri
(...)
Koro:
-Biz dünyayız
Yıldızlardan bir yıldız bir damlayız başsız ve sonsuz akıp
değişiriz.
Ve siz iki damlamızsınız bizim
Bizde başlayıp bizde sona ereceksiniz.⁶⁶

Nazım Hikmet'in şiirlerinde, şimdiki zaman ve gelecek zaman kiplerinin çok kullanılmış olmasını, şairin zaman kavramına nasıl yaklaştığının somut bir göstergesi olarak değerlendirmek mümkündür.

Nazım Hikmet, mazinin karşısında olduğunu ve onu reddettiğini, şiirlerinde, açıkça dile getirir. 'Jokond'un Hatıra Defterinden Parçalar'da, Paris'te Luvur müzesini gezerken hissettiği sıkıntıyı şöyle anlatmaktadır:

Ben bu maziye hapseden saraya
öyle ağır bir hükümle kondum ki
çatlarken sıkıntıdan yüzümde yağlı boya
mecburum durup dinlenmeden sırtmaya ⁶⁷

'Yirminci Asra Dair' başlıklı şiiri, Sadullah Paşa'nın On Dokuzuncu Asır manzumesini hatırlatır:

⁶⁶ Nazım Hikmet, *Son Şiirleri*, İstanbul. 1989, Adam Yayınları, s. 156.

⁶⁷ Nazım Hikmet, *835 Satır*, İstanbul.1989, Adam Yayınları, s. 41.

taya koymak suretiyle Nazım Hikmet'ten ayrılırlar da materyalist dünya görüşüne bağlı olmaları bakımından onunla aynı düzlemde yer alırlar.

Garip şiirinde, mutlak zaman kavramı söz konusu edilmez. Bu, Garipçilerin, şiiri yaşanan günlük hayatla, hayatın maddi niteliğiyle sınırlandırmalarının bir sonucudur. Bu şairlerin şiirlerinde zaman, günlük hayat içinde algılanan şahsi bir zamandır. Şairlerin maddeci bir anlayışla hayata sıkı sıkıya bağlı olmaları, şiirlerinde çoğunlukla, şimdiki zaman kipini ve yine şimdiki zamanı ifade edecek şekilde geniş zaman kipini kullanmaları sonucunu doğurmuştur. Orhan Veli'nin Bir İş Var başlıklı şiirini Garip şiirinde zaman kavramının nasıl yer aldığını gösteren bir örnek olarak okumak mümkündür:

Her gün bu kadar güzel mi bu deniz?
Böyle mi görünür gökyüzü her zaman
Her zaman güzel mi bu kadar
Bu eşya, bu pencere?
Değil
Vallahi değil
Bir iş var bu işin içinde.⁶⁹

Son olarak Garip şiirinde zaman teminin, diğer temler gibi son derece yalın bir anlatım ve içerikle yer aldığını belirtelim.

Garip şiiri ile eşzamanlı olarak, Türk edebiyatında toplumcu bir şiir de gelişmeye başlar. Bunda yine Nazım Hikmet'in belirgin bir etkisi olduğu anlaşılmaktadır. Toplumcu şiirin, ilk şiir kitabını yayımladığı 1946 yılından itibaren önemli bir temsilcisi olan Attila İlhan, diğer toplumcu veya sosyalist şairlerden; şahsi duygularına geniş yer vermesinin yanı sıra, şiirlerinde geçmiş, sadece şahsi geçmiş değil, daha çok toplumsal geçmiş söz konusu etmesiyle de ayrılır. 1950'li yıllarda, İkinci Yeni şiirine karşı çıkanların meydana getirdiği Mavi hareketinin de öncüsü olan bu şairin, geçmiş zamana yer vermesi, onu yücelttiği anlamına gelmemektedir. Attila İlhan, yaşadığı zamana bağlıdır ve çağdaşlığa büyük önem vermektedir. Geçmişe, çağdaş bir insan olarak bakmak taraftarıdır. Şiirlerinde daha çok yakın tarihe yer vermesi; Osmanlı dönemine ait artık kaybolmuş bir takım unsurlardan söz etmesi;

⁶⁹ Orhan Veli Kanık, *Bütün Şiirleri*, Can Yayınları, İstanbul. 1984, s. 38.

geçmişe dönmek, geçmişe canlandırmak gibi bir amaca yönelik değildir. Şair, şiirlerinde geçmişe yer verirken aslında toplumsal değişimi vurgulamak istemektedir. 'Emirgan'da Çay Saati'nde şair, geçmişe ait, yok olan şeyleri, Emirgan'da bir semaverden çay içeren hatırlar:

(...)
 yankılarıyla telaşlı geceleri bir bebek'ten
 motorların taşıyıp o kadar bitiremediği
 en yılgın sonbahar benim gözlerimdeki
 çok daha dumanlı mütâreke günlerinden
 alaturka saat kaçta ikinci tömbeki
 miralay sadık bey'in nargilesinden
 dem çekip kumrular gibi sebilleri şenlendiren
 osmanlı sehpâların gölgesindeki
 emirgân'da acılaştırmak koyu bir semâverden
 çaylar gibi kararıp kaç defalarca eski
 bir şiir üzüntüsüyle müseddes biçimindeki
 çoktan unutulmuş kilitli defterlerden⁷⁰

Bu şiirde, dikkat edilirse, Yahya Kemal'in şiirlerinde veya Tanpınar'ın Bursa'da Zaman'ında olduğu gibi; tarihi bir mekânda, maziye ait unsurların hissedilmesi ve buna millî hayatın devamlılığı gibi bir anlam yüklenmesi söz konusu değildir. Emirgan, eski bir semt olmakla birlikte tarihi dokudan ziyade, tabii güzelliğiyle dikkat çekmektedir. Şairin geçmişi hatırlarken kullandığı nesne de tarihi bir nitelik taşımaz. Semaver olsa olsa eski bir alettir, dolayısıyla bu şiirde geçmişe özel bir önem ve değer atfedilmiş değildir. Bir insanın kaybolan geçmiş veya geçmişe ait yaşantının unsurlarıyla birlikte yok oluşunu algılayışı, bu yüzden duygulanışı anlatılmaktadır.

Attila İlhan da diğer birçok şair gibi zamanın geçişi ve geçerken her şeyi yok edişi karşısında kötümserdir:

Kum saatlerinden sızan ne serin yazların serinliği
 O ürkek vanilya kokusu göçmen kuşların getirdiği
 Zamanın geçmesinden çok bizi böyle yıkan
 Mevsimlerin dönme dolabıyla belli etmesi geçtiğini⁷¹

⁷⁰ Attila İlhan, *Bela Çiçeği*, İstanbul, 1983, Bilgi Yayınları, s. 81.

Garip sonrası Türk şiiri içinde her hangi bir akıma bağlı kalmayan şairler arasında yer alan Behçet Necatigil, şiirlerinde zaman temine geniş yer veren bir şairdir olarak dikkat çeker. Şiirlerinin genel yapısı içinde, şehir insanın yalnızlığını, günlük yaşantısını, duygularını; şehirde tek başına hayat mücadelesi veren insanın sıkıntılarını anlatan Behçet Necatigil, zaman temini de bu çerçeve içinde söz konusu eder. Birçok şiirinin başlığı zaman ile ilgilidir.

Behçet Necatigil'in şiirlerinde şehirde yaşayan insanın şahsi zamanının anlatıldığını söyleyebiliriz. 'Çalar Saat' başlıklı şiirinde uykusundan, saatin sesi ile uyanan günümüz insanının yalnız hâlini görürüz:

Bir az bir şeydi gece ancak sabaha karşı;
Gördü, çaldı saat; benildeyip uyandınız, yataklar
Evde kimseniz yoksa yorgun dönüşlere kadar
Açık, perişan, kepaze.⁷²

'Saatler' başlıklı şiirinde geceleri, acı çektiği için uyuyamayan, saatleri sayan insanlar, biz zamiriyle ve divan şiirinin çok tekrarlanan, 'Şeb-i yeldayı müneccimle muvakkıt ne bilir/ Mübtelâ-yı gama sor kim geceler kaç saat' beytine telmihte bulunularak anlatılır:

Ne diye bulmuşlar
Dertliler biliyor
Geceler kaç saat
İşlerdi acılar katlanırdık
Ne sorsak ne baksak
Saat kaç⁷³

'İnsan Saat' şiirinde şair, insanı bir saate benzetir ve bu benzetme üzerinden insani özellikleri irdeler. İnsan ilişkilerinin birbirinden kopukluğunu, ironik bir dille anlatır:

Cep, kol, duvar saatleri, oturtma-asma saat
Bildiğimiz saatler yalnız zamanı gösterir.
İnsan saat der ki :

⁷¹ Atilla İlhan, *Tutuklunun Günlüğü*, İstanbul.1987, Bilgi Yayınları, s. 76.

⁷² Behçet Necatigil, *Bütün Şiirleri 1*, Cem Yayınları, İstanbul,1991, s. 113.

⁷³ Behçet Necatigil, *Bütün Şiirleri 3*, s. 224.

-Zaman nedir?
İnsan saatin sesi çokluk gece vakti
Boşluklara uzanır tok ve ağır
İnsan saatin sesi yayılırken havada
İnsanların kimisi en derin uykularda
İnsanların kimisi daha uyuyamamıştır
İnsan saat çalarken çokları sağır
Kayıtsız, bencil.
İnsan saat der ki:
-İnsanlık bu değil.⁷⁴

İnsan saat imgesi, geceleri keder içinde kendi başına acı çeken, sesini kimsenin duymadığı yalnız insanı anlatır. Diğer insanların o sırada uyuması ve onun acılı sesini duymaması, onların duyarsız olduklarının bir göstergesidir. İnsan saat çalmakta, fakat onlar; sağır, bencil ve kayıtsız oldukları için onun sesini işitmeyip uyumaya devam etmektedir.

Attila İlhan, Behçet Necatigil gibi şairlerin, Garip akımının dışında kalmakla birlikte, serbest şiirin yaygınlaşmasına önemli bir katkı sağladıkları bir gerçektir. Fakat, 1950'li yıllarda İkinci Yeni akımını başlatan şairler, Türk şiirinde Garip akımıyla yaygınlaşan köklü değişimi, Garip akımının şiirle ilgili sınırlamalarını kaldırarak daha ileri bir aşamaya ulaştırmıştır. Türk şiiri, İkinci Yeni şiiriyle birlikte dünya şiirine, modern şiire tamamen adepte olmuştur.

İkinci Yeni şiiri, Batı modern şiiriyle bağlantılı olarak, biçimin büyük önem taşıdığı, imgenin yoğun olduğu bir şiirdir. II. Dünya Savaşı sonrası dünyasındaki düşünce ve sanat ortamıyla doğrudan ilişkili olan, egzistansiyalizmin, T.S.Eliot ve Ezra Pound gibi modern şairlerin etkisine açık olan İkinci Yeni şairleri, yerel olanın sınırlarını her bakımdan aşmak isterler. Bu, kullandıkları şiir dilinde hemen fark edilen bir özelliktir. Cemal Süreya'nın ünlü şiiri Üvercinka'da geçen 'Laleli'den Dünya'ya doğru giden bir tramvaydayız' mısraı, ifade biçimindeki farklılığın yanı sıra içerik bakımından da dikkat çekicidir ve İkinci Yeni' şiirindeki duyuş ve ifade ediş tarzına iyi bir örnek teşkil eder.

⁷⁴ Behçet Necatigil, *Bütün Şiirleri*, 1, s. 238.

İkinci Yeni şiirinde zaman teminin de yukarda belirtilen özellikler kapsamında yer aldığı, şahsi zaman algısının modern şiir diliyle, alışılmışın dışında imgelerle anlatıldığı görülmektedir. Her şairin imge dünyasında zaman kavramı ile ilgili imgeler; hem birbirinden farklı, hem de yapı bakımından birbirine benzer şekilde yer almaktadır. Bu hususun daha iyi anlaşılması için, İkinci Yeni şairlerine ait bazı şiirlerden nakillerde bulunmak istiyoruz.

Zaman kavramı, ikinci Yeni şiirinden önce de şiirde, su imgesi ile bir arada yer almıştır. Faruk Nafiz'in Suda Halkalar'ını veya Yahya Kemal'in Sessiz Gemi'sini birer örnek olarak hatırlayabiliriz. Fakat İlhan Berk'in Su Zamanı başlıklı şiirinde zaman kavramı ile su imgesi arasındaki ilişki, bu şiirlerdekinden çok farklı bir şekilde karşımıza çıkar:

SU ZAMANI I

Su yoluyum
ben
aralık bırak
beni

SU ZAMANI II

Su
Kendinden
Sayar
Seni

SU ZAMANI III

Ölü otların
Orda
Taşlarla
Buluşan su
Adımı sorma diyor

SU ZAMANI IV

Nerdeyim
Diyor
Kulağımın dibinde bir akarsu

SU ZAMANI V

Bir akarsuyum

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

içinde
 dönüyorum/ dönüyorum⁷⁵

Şair zaman kavramı ile su imgesi arasındaki alakayı; kendine özgü, çağrışımlara açık ve bir anlam çeşitliliği içinde anlatır:Şiirin ilk iki bölümünde şair ile su arasındaki ilişki anlatılır. Şairin kendi varlığı, bir su yoludur. Su kendisini kendisinden saymaktadır. İlk iki bölümde içeriği bu şekilde dile getirilen ilişki, üçüncü ve dördüncü bölümlerde, şairin akan suyla karşılaşma biçimlerinin anlatılmasıyla sürer. Ölü otların orda taşlarla buluşan su ondan adını sormamasını ister. Burada suyun ölümle olan ilişkisi ortaya çıkmaktadır. Dördüncü bölümde kaybolmuş, kendini kaybetmiş bir akarsu vardır. Beşinci bölümde ise şair bir akarsu olduğunu söyleyerek, su ile kendisi arasında özdeşlik kurar. Başlıktan da anlaşılacağı üzere su imgesi ile zaman anlatılmaktadır. Şairin hareket hâlinde olmak gibi ortak bir özellik taşıdıkları için su ile zamanı birleştirdiğini düşünebiliriz. Su ile kendini ilişkili kılması ve bu ilişkiyi bir özdeşliğe götürmesini, zamanla olan ilişkisinin somutlaştırılması şeklinde anlamak mümkündür. Bu arada zaman ile ölüm arasındaki ilişkinin de dile getirilmiş olduğunu görüyoruz.

İlhan Berk'in Su Zamanı'na karşılık, Edip Cansever'in de 'Su Yılı Denebilirdi' başlıklı bir şiiri vardır. Mazide kalan ve hatırlanan yılı 'bir su yılı' olarak kabul eden şair, yalnızlık içindeki ruh durumunu anlatır:

Bir su yılı denebilirdi geldi geçti
 Üstünde durmuyorum
 Terledim bulanık baktım
 Ne varsa kendiliğindendi
 Hemen hemen evden çıkmadım
 ...
 Mavi bir araba kapımın önünde
 Bütün yıl
 Bir su yılı
 Kapısını kimse açmadı
 Açıp kapamadı hiç kimse⁷⁶

⁷⁵ İlhan Berk, *Toplu Şiirler*, İstanbul. 2003, Y.K.Y. s1129.

Turgut Uyar'ın Büyük Saat başlıklı şiirinde, zamanla ilgili yoğun bir anlatım vardır:

Tarihi bir olmaz akış gibi
Oh sanki evrenin son gecesini yaşadım
Sanki din zorlar ve ben en hızlısı öbürlerinin
Bir ilkel eşitlikte buluştuk (evrenin kendi kurduğu
gecesini)
(...)
Saat saat saat kaç hala
Bilmem Ben güneş saati kullanıyorum
(...)
Şimdi saat kaç ?
Yıldızlar evet diyor uzaklarda⁷⁷

Şair, zihinsel olarak, tarihin durdurulamayan akışını görür ve evrenin kendi kurduğu son gecesini yaşar. Bu bir tür kıyamettir. Bilinen dünyanın sonudur. Böylece başlangıçtaki "ilkel eşitlik" hâline dönmüş olur. Kendini dünyanın bir parçasıyla sınırlandırmayan, evrenle bütünleşen, kendini evrende hisseden şair, bu yüzden herhangi bir saat değil, güneş saati kullanmakta, zamanı güneşle, yıldızlarla ölçmektedir.

Cemal Süreya, zaman ile su arasında, yaşanan hayat dolaşısıyla bir ilgi kurar. Kederin, acının yaşandığı saatlerde su da bir yara gibidir:

İşte tam bu saatlerde bir yara gibidir su,
yenideşilmiş uçlarında sokakların küçük uçlarında
senin güneş sanıcı gözlerin
Ölüm yası içindeki bir evde
Olmaması gereken bir şey gibi kırılan bir ayna gibi
Bu saatlerde⁷⁸

İkinci Yeni şiirinde zaman kavramının dile getirilişinde biçimsel olarak büyük bir farklılık olmakla birlikte, içerik bakımından maddeci bir anlayışın varlığı hissedilmektedir.

⁷⁶ Edip Cansever, *Şairin Seyir Defteri, Toplu Şiirler 2*, Adam Yayınları, İstanbul 1990, s. 96.

⁷⁷ Turgut Uyar, *Büyük Saat*, Can Yayınları, İstanbul 1984, s. 214-216.

⁷⁸ Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, Can Yayınları, İstanbul 1984, s. 80.

Sezai Karakoç, başlangıçta İkinci Yeni şairleri arasında yer almakla birlikte, şiirinin gelişim süreci içinde İkinci Yeni ile sınırlandırılması, taşıdığı nitelik ve özellikler bakımından mümkün olmayan büyük bir şiir külliyatı meydana getirmiştir. Bu külliyat içinde zaman kavramının, bütün yönleriyle ve büyük bir çeşitlilik oluşturacak şekilde yer aldığı görülmektedir.

Sezai Karakoç'un şiirinde mutlak zaman, tasavvufi bir anlayış dolayısıyla yer alır. Şair bu anlayışa metafizik endişeden yola çıkarak varmış değildir. Metafizik Sezai Karakoç'un şiirinin temelini oluşturmaktadır. Bu itibarla, zaman kavramı kutsal ve aşkın olanla bağlantılı olarak dile getirilmiştir. Şair, Kur'ân-ı Kerim, Kur'ân-ı Kerim'deki peygamber kıssaları ve velilerin menkıbeleri etrafında oluşturduğu imgelerle, sembolik olarak, kutsal zamanı şiirlerine taşır. Bu, Sezai Karakoç'un şiirlerinin temel bir özelliğidir. Birçok örneği söz konusu etmek mümkün olmakla birlikte, Hızır'la Kırk Saat'in kırkinci bölümünden alınan aşağıdaki mısraları nakletmekle yetineceğiz:

Konuşacak Mehdi
Geldi derleniş günü
Derleniş toparlanış vakti
Artık her gün her gece
Bir kadir günü ve gecesi
Kuran iniyor dağlardan tepelerden⁷⁹

Sezai Karakoç'un Zamana Adanmış Sözler başlıklı büyük şiirinin ilk kısmını oluşturan Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine'de zaman kavramı ile ilgili birçok özelliği bir arada görmek mümkündür. Bu, şiirin birçok anlam katmanını eş zamanlı olarak içermesi ile ilgilidir: İnsanın dünyada bulunuşu dolayısıyla yaşadığı sürgün hayatı, Asr-ı Saadet'in, İslam medeniyetinin uzağında bulunmak ve sevgilinin kalbinden sürülmüş olmak şiirde iç içe yer alır. Şair, sevgilisinden ayrı olduğu için acı çeker ve sürekli onu hatırlayarak yaşar. Ona olan aşkı; medeniyetten, metafiziğe her şeyi içermektedir. Bu yüzden şiirin bütününde, mutlak zaman kavramının metafizik; sosyolojik zamanın medeniyet ve şahsi zamanın da şairin kendi varlığı ile alakalı olarak bir arada yer aldığı

⁷⁹ Sezai Karakoç, *Gün Doğmadan*, Diriliş Yayınları, İstanbul.2000, s. 293.

görülür. Dört bölümden oluşan şiirin, ilk bölümünde yer alan aşağıdaki mısralarda şairin içinde bulunduğu sürgün ülke anlatılmakta ve sevgiliye seslenilmektedir:

(...)
 Lambalar eğri
 Aynalar akrep meleği
 Zaman çarpılmış atın son hayali
 Ev miras değil mirasın hayaleti
 Ey gönlümün doğurduğu
 Büyüttüğü emzirdiği
 Kuş tüyünden
 Ve kuş sütünden
 Geceler ve gündüzlerde
 İnsanlığa anıt gibi yükselttiği
 Sevgili
 En sevgili
 Ey sevgili
 Uzatma dünya sürgünümü benim⁸⁰

Sezai Karakoç, mutlak zamanın ölümle olan ilişkisinden rahatsızlık duymaz. Hiçbir şiirinde böyle bir rahatsızlık dile getirilmemiştir. Bu, şairin İslâmi anlayışa bağlı olmasının bir sonucudur. Var etmek ve yok etmek Allah'ın fiilidir ve anlamsız değildir:

(...)
 Odur var olan var eden
 Biçim veren değiştiren
 Dağıtan toplayan
 Hiç olmamışa çeviren
 Bir çırpıda gelip
 Geçmişe döndüren zamanı⁸¹

Sezai Karakoç, sosyolojik olarak içinde bulunduğu zamandan memnun değildir. Ona göre medeniyet bakımından bir yozlaşma ve yıkım söz konusudur. Bunu birçok şiirinde hem kendi şahsi hayatı hem de daha geniş bir çerçevede tarihle ilgili olarak dile getirir. Fakat bu dile getiriş, kötümser bir bakış açısıyla değil, şairin özel bir önem atfettiği ve çok kullandığı “diriliş” idealine bağlı olarak gerçekleştirilir. Balkon şiirinin son iki bölümünde şair,

⁸⁰ Sezai Karakoç, a.g.e., s. 431-432.

⁸¹ Sezai Karakoç, a.g.e., s. 295.

modern dünya ve modern dünyanın gidişatı ile ilgili olumsuz kannaatini dile getirdikten hemen sonra, bu gidişatı değiştirmekle ilgili umut ve çabasını dile getirmektedir:

Gelecek zamanlarda
Ölüleri balkonlara gömecekler
İnsan rahat etmeyecek
Öldükten sonra da

Bana sormayın böyle nereye
Koşa koşa gidiyorum
Alnından öpmeye gidiyorum
Evleri balkonsuz yapan mimarların⁸²

Zaman temi dolayısıyla üzerinde durduğumuz bütün bu örnekler; Sezai Karakoç'un şiirinin İkinci Yeni'yle olan ilgisinin, biçimle sınırlı olduğunu, içerik bakımından ise İkinci Yeni şairlerinin maddeci anlayışının bütünüyle dışında kaldığını ve bunun tam tersi bir anlayışı temsil ettiğini göstermektedir.

Sezai Karakoç, şiirlerinde zaman kavramını ele alış tarzıyla, aslında sadece İkinci Yeni şairlerinden değil, Tanzimat sonrasında eser veren bütün şairlerden farklıdır.

Sezai Karakoç'un yaklaşımını, medeniyete olan ilgisi dolayısıyla Yahya Kemal'in, metafiziğe dönük yüzüyle de Necip Fazıl'ın yaklaşımlarıyla bir arada değerlendirmek mümkündür. Bununla birlikte, metafizik ve medeniyetin gelenekteki bütünlüğüne yeniden dönmeyi ilke edinen Sezai Karakoç'un, bu iki şairden de farklı bir noktada durduğunu belirtmek gerekir.

İkinci Yeni şiiriyle birlikte Türk şiirinin Batı tesiri altındaki değişiminin yanı sıra, zaman teminin değişimi de tamamlanmıştır. 1960'lı yıllardan itibaren eser veren şairlerin şiirlerinde zaman teminin ele alınışıyla ilgili olarak farklı bir açılıma rastlanmamaktadır. Çalışmamamızın kapsamı, Türk şiirinde zaman teminin nasıl değiştiğini göstermekle sınırlı olduğu için, 1960 sonrası Türk şiirine ait örnekler üzerinde durmayacağız. Zaman teminin ele alınışı ile ilgili olarak buraya kadar üzerinde durduğumuz yaklaşım bi-

⁸² Sezai Karakoç, a.g.e., s. 81.

çimleri, arandığı takdirde 1960 sonrası Türk şiirine ait örneklerde de rahatlıkla görülebilir.

Sonuç

Türk şiir geleneğinde zaman kavramı, İslam medeniyetine özgü bir nitelik taşımaktadır. Bu nitelik, zamanın mutlak anlamda kutsal kabul edilmesi esasına dayalıdır. Zamanın gelip geçiciliği, dünyanın faniliği ve zamânedenden şikayet; Türk şiir geleneğinde, zaman teminin tezahürlerini oluşturur. Şahsi zaman algısı ise ancak genel ve değişmeyen bir çerçeve içinde zamanın gece, gündüz gibi ölçülebilen kısımlarıyla ilgili olarak işlenmiştir.

Türk şiirinde zaman temı, içeriği itibariyle Tanzimat döneminden itibaren aşama aşama değişmeye başlar. Bu değişimin mutlak zaman kavramı ile ilgili kısmı, Akif Paşa'nın Adem Kaside'sinden itibaren, zaman ile yokluk kavramı arasındaki ilişkinin dile getirilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Batı bilim ve düşüncesinin etkisi ile ortaya çıkan felsefi meseleler, var olmanın ve yok olmanın anlamını yeniden düşünmeyi gerektirir ve bu durum, şiire zorunlu olarak yansır. Zamanın yok edici etkisi ve değişkenliği Ziya Paşa tarafından söz konusu edildikten sonra, Hâmit'in şiirinde metafizik endişenin, ürpertinin bir unsuru haline gelir. Servet-i Fünun şiirinin öncüleri olan Cenab Şahabeddin ve Tevfik Fikret ise aynı meseleyi, bütünüyle kötümser bir bakış açısına göre ele alırlar. Bu, artık geleneksel anlayıştan tam bir kopuşun gerçekleştiği anlamına gelmektedir. Bu arada Tanzimat döneminin ikinci kuşağına mensup Recâî-zade M. Ekrem, Hâmit gibi şairlerin şiirlerinde şahsi zaman algısı da Divan şiirinden farklı bir şekilde şiirlerde yer almaya başlamış ve Servet-i Fünûn şiirinde daha ileri bir seviyeye ulaşmıştır. Sadullah Paşa'nın On Dokuzuncu Asır manzumesiyle birlikte, zaman kavramının sosyolojik anlamda, Batı medeniyetine özgü ilerlemeci zaman anlayışına bağlı olarak ifade edilmeye başlandığı görülmektedir.

Meşrutiyet döneminde Türk şiirinde zaman teminin işlenişi, iki büyük şairin şiirlerinde yeni bir biçim ve içerik kazanır. Ahmet Haşim, şahsi maziye; Yahya Kemal ise millî maziye şimdiki zamanda yeniden canlandırmak şeklinde özetlenebilecek bir tutumu benimserler. Bu aslında, geleneksel anlayıştan uzaklaşmanın

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

sonucu olarak ortaya çıkan kötümserliği telafi etmeye yönelik bir çabadır.

Cumhuriyet devrinde ise yine ön plan çıkan iki şair, dünya görüşlerinin ve şiir anlayışlarının niteliği ile bağlantılı olarak şiirlerinde mutlak zaman kavramını ele alırlar. Necip Fazıl, metafizik endişeden başlayan ve tasavvufi anlayışla tamamlanan bir zaman anlayışını, Nazım Hikmet ise materyalist bir zaman anlayışını şiirlerinde dile getirir.

Garip ve İkinci Yeni akımlarıyla Türk şiiri Batıdaki modern şiir istikametinde hem biçim, hem de içerik bakımından büyük bir değişim geçirir. Fakat bu değişim, zaman teminin Türk şiirindeki mevcut yapısını içerikten ziyade biçim bakımından etkiler. Zaman kavramının dile getirilmesi artık modern şiire özgü bir anlatımla gerçekleştirilmektedir. İkinci Yeni şairlerinin zaman kavramına maddeci bir anlayışla yaklaşmasına karşılık; Sezai Karakoç, modern şiir dilini kullanmakla birlikte içerik bakımından geleneğe dayalı olan şiirinde zaman kavramına, geleneksel anlayışa bağlı olarak yer vermek suretiyle farklı bir uç oluşturur. Bu farklılık, zaman kavramının bütün şekillerini içermektedir.

Türk şiirinde zaman temi, Tanzimat dönemi edebiyatının başladığı 1850'li yıllardan, İkinci Yeni akımının doğup geliştiği 1950'li yıllara kadar, yaklaşık yüz yıl içinde büyük bir değişimden geçmiştir. Bu değişim, şiirin bütünündeki değişimin bir kısmını oluşturmaktadır ve ondan bağımsız değildir.

KAYNAKÇA

AHMET HAŞİM, Bütün Şiirleri, Haz. İnci Enginün, Dergah Y., İstanbul, 1987

AHMET HAŞİM, Gurabâhâne-i Laklakan, Diğer Yazıları, Derhah Y., İstanbul 1991

AKARSU Bedia, Felsefe Terimleri Sözlüğü, İnkılap Kitabevi, İstanbul, Tarihsiz

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- AKYÜZ Kenan Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi, İnkılâp Y., İstanbul 1986
- ANA BRİTANİCA, Ana Yayıncılık, C.22 İst. 1990
- ARİSTOTELES, Augustinus, Hiedegger, Zaman Kavramı, Çev. Saffet Babür, İmge Kitabevi, İstanbul 1996
- ÂSİM EFENDİ, Kâmus Tercümesi, Cild-i Sâni, İstanbul 1305
- ATTİLA İLHAN, Bela Çiçeği, Bilgi Y., İstanbul 1983
- ATTİLA İLHAN, Tutuklunun Günlüğü, Bilgi Y., İstanbul 1987
- BERK İlhan, Toplu Şiirler, Y.K.Y., İstanbul 2003
- BEYATLI Yahya Kemal, Kendi Gök Kubbemiz, YKY., İstanbul 2003
- CANSEVER Edip, Şairin Seyir Defteri, Toplu Şiirler 2, Adam Y., İst. 1990
- CEMAL SÜREYA, Sevda Sözleri, Can Y., İstanbul 1984
- CENAP ŞAHABEDDİN, Evrâk-ı Leyâl, Haz. Gaye Barlas- İnci Engünün, Dergah Y., İstanbul 2001
- ÇAMLİBEL Faruk Nafiz, Han Duvarları, Atlas Kitabevi, İstanbul 1981
- DIRANAS Ahmet Muhip, Şiirler, Kültür Bakanlığı Y.
- ENGİNÜN İnci, KERMAN Zeynep, Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş başa, Dergah Y. s.23, İst.2007
- GÖÇGÜN Önder, Namık Kemal'in Şairliği ve Bütün Şiirleri, İstanbul 1999, A.T.M.Y
- KANIK Orhan Veli , Bütün Şiirleri, Can Y., İstanbul, 1984
- KARAKOÇ Sezai, Gün Doğmadan, Diriliş Y., İstanbul 2000
- KISAKÜREK Necip Fazıl, Çile, Büyük Doğu Y, İstanbul 1991
- KISAKÜREK Necip Fazıl, Örümcek Ağı, İstanbul 1925
- NAZİM HİKMET, 835 Satır, Adam Y., İstanbul 1989
- NAZİM HİKMET, Kuvâyı Milliye, Adam Y., İstanbul 1989
- NAZİM HİKMET, Son Şiirleri, Adam Y., İstanbul 1989

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

-
- NECATİGİL Behçet, Bütün Şiirleri 1, Cem Y., İstanbul 1991
- PETERS Francis E., Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü, Çev. Hakkı Hünler, Paradigma Y., İstanbul 2004
- RECAÎ-ZADE M. Ekrem, Bütün Eserleri II, Haz. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin, Hakan Sazyek, MEB. Y., İstanbul 1997
- SPENGLER, Batı'nın Çöküşü, Çev. Giovanni Scognamillo-Nuray Sengelli, Dergah Y., İstanbul 1997
- ŞİNASİ, Bütün Şiirleri, Haz. İsmail Parlatır, Akçağ Y., İstanbul 2007
- TARHAN Abdülhak Hamit, Bütün Şiirleri 1, Haz. İnci Enginün, Dergah Y., İstanbul 1991
- TEVFİK FİKRET, Rübâb-ı Şikeste, Haz. Abdullah Uçman, Çağrı Y, İstanbul 2005
- ULUDAĞ Süleyman, Tasavvuf Terimleri Sözlüğü, Marifet Y, İstanbul 1997
- UYAR Turgut , Büyük Saat, Can Y., İstanbul 1984
- KAPLAN Mehmet, ENGİNÜN İnci, EMİL Birol, Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I, Marmara Üniversitesi Y., İstanbul 1988.

- II -

YENİ TÜRK EDEBİYATI VE TARİH

EDİTÖRLER

Doç. Dr. Ramazan GÜLENDAM

Yrd. Doç. Dr. Ömer ÇAKIR

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic*

Volume 4 / 1-II Winter 2009

SERVET-İ FÜNUN TOPLULUĞU ŞAİR ve YAZARLARINDA TARİH KONUSU

Nurullah ÇETİN *

ÖZET

Servet-i Fünuncular, tarih konusuna pek az yer vermişlerdir. Onlar Servet-i Fünun döneminde II. Abdülhamid iktidarına muhalif olduklarından ve Realizm akımına bağlı kaldıklarından tarih konusuna yer vermemişlerdir. Ancak Servet-i Fünun sonrası dönemde değişik şekillerde tarihe eğildiklerini görüyoruz.

Anahtar Kavramlar: Servet-i Fünun Edebiyatı, tarih, II. Abdülhamid, Realizm

HISTORY AS A SUBJECT IN THE WORKS OF SERVET-İ FÜNUN'S WRITERS AND POETS

ABSTRACT

There is no literature which deals with historical topics during the Servet-i Fünun period. Because writers who had gathered around "Servet-i Fünun" journal were opposite religious and historical topics. in addition they were joined Realism movement. But when the Servet-i Fünun period was over, they started to mention historical topics

Key Words: Servet-i Fünun literatürü, history, II. Abdülhamid, Realism

* Prof. Dr., Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı,
ncetin@humanity.ankara.edu.tr

Servet-i Fünun Topluluğu Şair ve Yazarlarında Türk Tarihine Yaklaşım

Servet-i Fünun şair ve yazarları genellikle tarihe ve tabii Türk tarihine bazı sebeplerden dolayı uzak durmuşlardır. Fakat Türk tarihine yer vermeme ve kayıtsız kalma, onlar için mutlak bir tutum olmamıştır. Servet-i Fünun akımının yaygın olduğu 1896-1901 yılları arasında bu kayıtsızlığı belirgin biçimde görebiliyoruz. Ancak sonraki yıllarda bu tutumlarından kısmen de olsa vaz geçtiklerini anlıyoruz. Dolayısıyla bu edebiyatçıların tarih karşısındaki tutumlarını “Servet-i Fünun Dönemi” ve “Servet-i Fünun Sonrası Dönem” diye ikiye ayırmak yerinde olacaktır.

I. Servet-i Fünun Döneminde Türk Tarihine Kayıtsız Kalma

1896-1901 yılları arasında *Servet-i Fünun* dergisi etrafında toplanan şair ve yazarların ürünlerini incelediğimizde Türk tarihine hemen hemen hiç yer verilmediğini ya da çok az yer verildiğini görüyoruz. Bu edebiyatçıların bu dönemde Türk tarihine kayıtsız kalmalarının bazı sebepleri bulunmaktadır. Onları ayrı ayrı irdeleyelim:

a. II. Abdülhamit Siyaseti ve Onun Dayandığı Değerler Sistemine Düşmanlık

Servet-i Fünuncu şair ve yazarların eserlerinde Türk tarihine olumlu anlamda göndermelerin hemen hemen hiç olmamasının ya da çok az bulunmasının sebeplerinden biri, amansız muhalifi oldukları II. Abdülhamit siyasetinin dayanaklarından birini oluşturan tarihsel nitelikli âdetler, an’aneler ve ahlakî değerler olgusudur. Nitekim Servet-i Fünun’un önde gelen yazarlarından Mehmet Rauf, hatıralarında bu durumu açıkça itiraf ederek şöyle der:

“Biz, Servet-i Fünûncular hey'et-i mecmûamızla memleketin siyasetine birer can düşmanıydık. Fakat bu noktaya temas edecek yazıların dâî olacağı

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

vahîm tehlikeler emsal ve görünenle sabit olduğundan bu işlere dâir şakk-ı şefeh etmemek en birinci itinaımızı teşkil ediyordu.

Hattâ biz yalnız siyasetin değil, bu siyaseti terviç ve kabul eden âdetlerin, an'anelerin ve o âdetler ve an'anelerle teessüs etmiş ahlâkın ve hayatın da düşmanıydık. Bu ahlâkı yıkmak, bu âdâtı tahrib etmek en birinci emelimizdi. Biz kısa bir ifade ile baştan aşağı kadar bugün ancak mukaddes Cumhuriyet'in bahş ve temin ettiği serbest hayatın mübeccel hukukun şeydâ bir âşığıydık. Arzularımız hep bu, emellerimiz hep bu idi. Bunlara zıd olarak memlekette pıhtılanmış âdetlerin, an'anelerin ve bu âdetlere, an'anelere bağlı bu adamların hepsinden en kanlı bir husûmetle nefret ediyorduk.

İşte fırsat buldukça, hattâ fırsat filân aramaya-
rak rastgele her satırımızda bunlara hücum eder,
hiçbir şey olmazsa zehrimizi dökmegi bir saadet sayardık.”¹

b. Realizm Akımına Bağlılık

Realizm akımı, genellikle tarihe yer vermez. Tarihe yönelmek, tarihi konu edinmek, tarihî değerlerden yola çıkarak millî bir kimlik ve şuur inşa etmek Romantizm akımının ilkeleri arasındaydı. Realizm akımı Romantizme tepki olarak doğduğu için tarihe yönelme anlayışını da reddetti. Dolayısıyla Servet-i Fünun yazarları da batılı realistler gibi tarihi yok saymışlardır.

II. Servet-i Fünun Sonrası Dönemde Türk Tarihine Farklı Şekillerde Yer Verme

1901'den sonraki süreçte dağılan Servet-i Fünuncu şair ve yazarların bazılarının eski tutumlarından vaz geçerek Türk tari-

¹ Mehmet Rauf'un Anıları, hzl. Rahim Tarım, Özgür Yayınları, İstanbul 2001, s. 113.

hine olumlu ya da olumsuz anlamda yer vermeye başladıklarını görüyoruz. Bunları ayrı ayrı değerlendirelim:

a. Türk Tarihine Olumsuz Yaklaşımlar

Bu konuda özellikle Tevfik Fikret, belirgin bir yere sahip. Fikret'in Türk tarihine olumsuz yaklaşımlarını içeren en önemli metinleri "Tarih-i Kadim" ve "Tarih-i Kadim'e Zeyl" adlı şiirleridir.

Fikret, "Tarih-i Kadim"² şiirinde genelde dünya tarihi, özelde ise Türk tarihi ile ilgili olarak şu yolda yorum ve değerlendirmelerde bulunur:

- Tarih, insanlığın hayatının köhne bir macerasıdır ve karanlık gecesini oluşturur.

- Tarihten bize efsaneler kalmıştır. Tarihten ibretlik ve faydalı ders diye anlatılanlar, aslında insanları uyutan birer ninniden ibarettir.

- Tarih rüyadan ibarettir.

- Eski, buruşmuş yaşlı bir heykele benzeyen tarih ve tarihin sonucu olan yapılar, sırtlan ve hortlağa benzer.

- Tarihten bize hep elem ve felaket yığınları kalmıştır.

- Tarihte kazanılan şan ve şöhretler, hep akıtılan onca kanların üzerine bina edilmiştir. Bayraklar ve sultan taçları hep kanlıdır. Şan ve zaferler, hep mızrak, yay, kılıç, topuz, balta, mancınık, top, sapan ve tüfek gibi kan dökücü aletlerle kazanılmıştır. Bir kişi muzaffer, 10 kişi mağlup olmuş, alay alay esirler ortaya çıkmış, çiğneyen taraf haklı, çiğnenen taraf ayıplı olmuş, zalime alkış tutulmuş, gururlu lidere secde edilmiş.

- Tarih değerlerin altüst olduğu bir sahnedir: Olumlu değerler ortadan kalkmış. Doğruluk gerçekte yok, ancak sözlerde kalmış. Şer ve kötülük kucaklarda taşınmakta, hayır ve iyilik de yerlerde sürünmektedir. Şeref yapma, mutluluk piç, her şeyin başı sonu hiçtir.

² Tevfik Fikret *Bütün Şiirleri*, hzl. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2004, s. 639.

- Tarih, güçlüler ve zayıflar mücadelesinden ibarettir. Kuvvetli olan haklı kabul edilmiş, ezmeyen ezilmiş. Hakikat olarak bilinen şeyler insanları köleleştiren zincirden ibaret. Güzel, ekili ve faydalı söz diye bilinen şey de kılıcın sesinden ibarettir. Kahramanlık diye bilinen şeyler, kan ve vahşetten ibarettir. Tarihin ürettiği kahramanlar her şeyi, her değeri yakan yıkan, ezen yok eden zalimlerdir.

Tarihe karşı çok acımasız ve sert eleştiriler yönelten Fikret, tarihi bu tarzda yorumlamakla gerçekçi davranmaz. Elbette uzun insanlık tarihi boyunca iyi işler de yapılmıştır kötü işler de. Zalimler de vardır, çok değerli, saygın, merhametli, faydalı liderler de. Günümüze intikal eden ahlakî, insanî, medenî, toplumsal değerler, iyisiyle kötüsüyle tarihte oluşturulmuş ve nesiller boyu aktarılmıştır. İnsanlara mutluluk veren, altın çağlar açan, medeniyetler armağan eden büyük insanlar olduğu gibi insan hayatını karanlatan kötü insanlar da vardır.

Tarihi tek boyutlu olarak kötülükle özdeş göstermek insafli bir tutum olmaz. Dolayısıyla Fikret, taşkın, öfkeli mizacıyla lanetlediği kanlı tarihsel kişilikler gibi kendisi de tarihi toptan kılıçtan geçirmektedir. Bunu onun taşkın şair mizacına verelim.

Servet-i Fünun şair ve yazarları genellikle geçmişe, tarihe, maziye karamsar bir bakış açısıyla yaklaşmışlardır. Sadece millî tarih değil, evrensel anlamda genel tarih, bütün insanlığın paylaştığı ortak geçmiş zaman dilimini hep kötülüklerle, zulümlerle, haksızlıklarla, olumsuzluklarla dolu kötü bir dönem olarak algıladılar. Bu algıyı Tevfik Fikret'in şiirlerinde yoğun olarak görebiliyoruz.

Süleyman Nesip de bir şiirinde maziye kötümser bakış açısını şöyle dillendirmektedir:

"Mazi, ebedî sahne-i pür-hûn-ı mezâlim;
Hâl, işte biraz süslü, fakat tıpkı o sahne;
Âtî bilelim ki o da mâzî gibi muzlim,
Âtî bilelim ki o da mâzî gibi köhne." ³

³ Süleyman Nesip, *Hayatı, Edebî Kişiliği, Şiirleri*, hzl. Salim Durukoğlu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 437.

b. Türk Tarihine Olumlu Yaklaşımlar

Bir kısım Servet-i Fünun yazarları her ne kadar tarihe kayıtsız kalsalar da özellikle Türk milletinin geçirdiği zor zamanlarda, savaş zamanlarında toplumsal bir sorumluluk üstlenerek Türk tarihine olumlu anlamda dönme gereği duymuşlardır. Bu tutumlarını örnekler ışığında inceleyelim:

- Millî Mücadele'ye Yer Verme:

Bir kısım Servet-i Fünun yazarları, Cumhuriyet döneminde Millî Mücadele'yi konu alan eserler de vermişlerdir.

Bunlardan Mehmet Rauf, *Halas*⁴ adlı romanında Millî Mücadele dönemine yer vermekle birlikte dönemi tarihî ve millî bağlamından çok; aşk ilişkileri bağlamında sergilemeye çalışmıştır. Romanını son Haçlı saldırılarını püskürten büyük Türk hakanı Atatürk'e "Büyüklerin en büyüğü Gazi Mustafa Kemal"e" ifadesiyle ithaf etmesinden de anlaşılacağı gibi Atatürk'e şirin görünmek isteyen bazı yazarlar gibi o da, zorlama da olsa millî, tarihî konulara yer verme gereği duymuştur. Mehmet Rauf'un *Halas* romanını da bu bağlamda değerlendirmek lazımdır. Zira roman, Millî Mücadele'yi bütün boyutlarıyla ve millî yapısıyla vermek yerine, dramatik aşk ilişkilerinin gölgesinde kalan bir Millî Mücadele romanı olmuş.

Romanda kısaca şunlar anlatılır: Bir Türk subayı olan Nihat, gayr-i müslim azınlıklar arasında kozmopolit bir eğlence hayatına dalar. Bu ortamda Beatrice adlı bir kıza tutulur. İzmir, Yunanlılar tarafından işgal edildikten sonra Beatrice'in babası Türkleri aşağılamaya, hakaret etmeye başlayınca Nihat, Türklüğünü hatırlar ve emperyalist işgalcilere karşı Millî direniş saflarında yerini alır. Beatrice'in yalvarmalarına, her türlü iyi imkan ve şartlarda yaşama şartlarını teklif etmesine rağmen onu bırakır ve emekli subay Emin Beyin komutasına girer. Daha sonra bu subay kızı İclal'le evlenme kararı alır. Nihat, Ankara'ya görevli olarak gidişi sırasında işgalci İngiliz çapulcuları tarafından yakalanır ve tutuklanır. Fakat Beatrice araya girerek onu kurtarır. Beatrice Nihat'a sırlıslıkam âşıktır ve kendisiyle evlenmek için her şeye razı

⁴ Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul 1929.

olur. Fakat Nihat Millî Mücadele'ye ve İclal'e bağlı olduğunu söyleyince Beatrice ona saygı duymak zorunda kalır.

- Olumsuzluklar Karşısında Ecdada Layık Olmak İçin Mücadele Azmi

Servet-i Funun sanatçıları, bazı metinlerinde milletimizin içinde bulunduğu bazı kötü, olumsuz, ümitsiz durumlarda ecdadımızı, tarihimizi hatırlayarak, atalarımıza layık olabilmek için büyük bir mücadele ortaya koymamız, yılmamamız gerektiğine vurgu yaparlar.

Mehmet Rauf, "Halil Hoca"⁵ adlı hikâyesinde köylerini işgal eden Rus askerlerine tek başına direnen Halil Hoca adlı yiğit bir Türk'ün kahramanlığını anlatmaktadır. Burada Halil Hoca'nın emperyalist işgalcilere karşı direnişini yönlendiren temel etmenlerden birisi, atalarına layık olmak duygudur. Başta imam olmak üzere herkes işgalci düşmanlarla baş edilemeyeceği, bunun yerine teslim olmak, karşı çıkmamak fikrindedirler. Ama Halil Hoca, bu durumu Türk millî şahsiyet ve gururuna yedirememiş, sonuna kadar erkekçe mücadele etmek gerektiğine inanmıştır. Şöyle der:

"Memlekete tecavüz eden düşmanın fena maksadı olmadığını düşünmek pek tuhaf şey! Şimdi tabii her sefer olduğu gibi evvela malın, canın, namusun muhafaza edileceğine dair vaatler verilecek. Fakat bir iki gün sonra, gasp edilmedik mal, tecavüz edilmedik can, mahvedilmedik namus kalmayacağını sen benden âlâ [*daha iyi*] bilirsin... Hiçbir şey için olmasa bile, beş on düşman askeri telef etmek [*öldürmek*] de bir kâr değil mi? Bütün köyler eli bağlı bir koyun gibi teslim oldukları hâlde, bizim köy ecdadımıza [*atalarımıza*] layık bir surette [*şekilde*] şan ve şerefle kendini müdafaa etse [*savunsa*] daha iyi olmaz mı? Ama aramızda beş on kişi telef olacak, belki köy yakıp yıkılacakmış...

⁵ İlk yayın yeri ve tarihi: *Turan*, Kânun-ı Evvel, 1330/1914. Buraya alınan metnin kaynağı: Mehmet Rauf, *Seçme Hikâyeler*, hzl. Rahim Tarım, Özgür Yayınları, İstanbul 2007.

Zaten nasıl olsa herifler ekserimizi [*çoğumuzu*] bertip köyü de yıkacak olduktan sonra, müdafaa edilerek yıkılsa daha iyi değil mi?(...)

Başka memleketlerde muharebe [*savaş*] başlayınca papazlara, kadınlara varıncaya kadar bütün millet ayağa kalkıp silahlanır. Hududa [*sınır*] koşar... Herkes memleketini karış karış müdafaa için insan asker olmak lazım değildir ki! Benim bildiğim şey, bir memleket düşman tarafından dıçar-ı tecavüz olunca [*tecavüze uğrayınca*] eli silah tutan herkes ayağa kalkmalıdır. Şimdi oturmak, uyumak zamanında değiliz; bakınız bütün dünya birbiriyle gırtlaklaşıyor... Harp zamanında herkes vatanını müdafaa etmelidir... Biz böyle bu kadar fuduleci [*bencil*] olduktan sonra, herifler sarıklarımızı boynumuza geçirip karımızı, kızımızı, anamızı, evladımızı berbat ederlerse çok bir şey değildir ki... Ecdadımız [*atalarımız*] böyle mi yaparlardı? Bizi bütün bütün mahvetmediklerine bin şükür etmeli... Dini, hamıyyeti [*onuru*] olan bir adam, geberir, bu rezalete tahammül etmez... Ben bunu bilirim..."

Cenap Şehabeddin de Balkan Savaşları münasebetiyle yazdığı "Hilal-i Giryan"⁶ adlı şiirinde Balkan Savaşları sırasında Müslüman Türklerin maruz kaldığı eziyetler, kötülükler, zulümler, katliamlar karşısında doğan ümitsizlik havasında ecdada, tarihe sığınma duygusu dillendirilir. İçinde bulunulan durumla atalarımızın durumu arasında bir mukayese imkanı ortaya konur. Şair şöyle der:

"Ecdâdımız Asya'dan geçerken
Ahfâdını ayn-ı hisde sandı;
Bî-şübhe geçenki harbimizden
Toprakta kemikleri utandı."

Biz Türkler, kötü bir iş yapınca ya da başımıza bir felaket, bir olumsuzluk gelince "atalarımızın kemiklerinin sızladığı" inan-

⁶ *Donanma*, 4 Ağustos 1330 /17 Ağustos 1914, S.8-56, s. 123, *Cenap Şehabeddin'in Bütün Şiirleri*, hzl. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Necat Birinci, Abdullah Uçman, İstanbul 1984, s. 294.

cını taşıyız. Cenap Şehabeddin de burada Balkan Savaşlarında Türklerin atalarına layık birer torun olamadıklarına vurgu yaparak onlara mukavemet, mücadele azmi telkin etmeye çalışmaktadır.

Ecdada layık olma düşüncesi vatani sadece silahla korumak şeklinde değil; aynı zamanda çalışarak, bilimde, fen ve teknikte ilerleyerek vatani imar etmek, vatana sahip çıkmak şeklinde de karşımıza çıkmaktadır. Süleyman Nesip, “Çocuklara”⁷ adlı şiirinde Türk çocuklarına çalışmaları, ilim öğrenip vatani imar etmeleri konularında tavsiyelerde bulunurken tarihe, atalara gönderme bağlamında yer vermektedir:

“Ecdâdımız bu yerleri düşmandan
Can vererek, kan dökerek almışlar;
Hudûdumuz aşırken cihândan,
Sonra birden cehâlete dalmışlar.”

demektedir. Burada da görüldüğü gibi tarih, eskiler, atalar iyi, güzel, olumlu değerleri temsil ederken; “hâl” olumsuzluğunu karşılamaktadır. Hâlin olumsuzluğundan ancak atalara layık olacak bir çalışmayla çıkılabilir. Tarihte atalarımız büyük başarılar elde etmiş, çok parlak dönemler yaşatmışlar; ama içinde bulunulan zamanın evlatları onlara layık olacak bir ilerleme içinde değillerdir. Bu durumdan kurtuluşun yollarından biri de atalardan hız alarak çalışmak ve mücadele etmektir. Yine Süleyman Nesip, “Altın Ordu” şiirinde de benzer eğilimini ortaya koymaktadır:

“Doğdu yine Altın Ordu
Türk’ün canlandı ünlü yurdu...
Malûmundur ki elbet ey genç
Ecdâd nasıl bu mülkü kurdu
Onlar ki bir işte azm edince
Tevfik-i Hüdâ refik olurdu.
Onlar kudret demekti çünkü,
Onlar hep kuvveti korurdu.
Hakkın kuvvetle imtizâcı
Osmanlı diyârını doğurdu.
Türkoğlu! Akındır Altın Ordu,

⁷ Süleyman Nesip, *Hayatı, Edebî Kişiliği, Şiirleri*, hzl. Salim Durukoğlu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 424.

Kurtar şu mübârek, ünlü yurdu!"⁸

Şair, burada yüceltilen ecdadın büyüklüğünü, başarılarını, zaferlerini, üstünlüğünü sağlamada sahip olduğu şu temel özelliklere vurgu yapar ki, o ataların torunları da aynı değerlere ve özelliklere sahip olursa tekrar büyük bir millet olabilir mesajını vermektedir. Ecdadı büyük yapan ilke ve değerler şunlardır:

- Atalar, vatan almış ve devlet kurmuşlardır. Vatan elde etme ve devlet kurma büyük bir yetenek ve güç ister.

- Karar verilen ve yapılan her işte azimli, sebatlı, ısrarlı olmak gerekir.

- Türk, iyi niyetle ve kararlılıkla yola çıkarsa Allah ona yardım eder.

- Başarılı ve muzaffer olmanın yolu ekonomi, silah, kültür vs her konuda güç sahibi olmak ve bu gücü korumakla mümkündür.

- Büyük bir devlet ve millet olmanın temel şartlarından biri, hem haklı hem güçlü olmaktır. Bu ikisinden biri olmazsa başarı mümkün değildir.

- Zor Zamanlarda Ecdad Ruhuna Sığınma

Bazı Servet-i Fünun şair ve yazarları, ürünlerinde milletin içinde bulunduğu zor zamanlarda ecdad ruhunu sığınılacak bir liman olarak hatırlarlar. Özellikle savaş zamanlarında atalar ruhunu hatırlamak, oradan hız almak, manevi güç temin etmek anlamına gelmektedir. Süleyman Nesip, Balkan Savaşları münasebetiyle yazdığı bir şiirinde şöyle der:

"Koş koş hudûda çağırıyor âbâ-i necdetin
Şâd eylesin mekâbir-i ecdâdı nusretin."⁹

Ayrıca ecdadın şehitlik kanları da vatan topraklarının bir tapusu gibidir. Vatan topraklarının elden çıkma tehlikesi karşı-

⁸ Süleyman Nesip, *Hayatı, Edebî Kişiliği, Şiirleri*, hzl. Salim Durukoğlu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 425-426.

⁹ Süleyman Nesip, *Hayatı, Edebî Kişiliği, Şiirleri*, hzl. Salim Durukoğlu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 434.

sında tarihe dönülür ve bu toprakların atalarımızın şehit olma pahasına elde ettikleri bir kazanım olduğu; dolayısıyla verilemeyeceği düşüncesine vurgu yapılır. Süleyman Nesip, yine aynı şiirinde şöyle der:

“Balkan, Plevne, Şıbka senindir, senin Tuna;
Ecdâdının kemikleri şahit durur buna.”¹⁰

İyi ve Olumlu “Tarih” Karşısında Kötü ve Olumsuz “Hâl”in İrdelenmesi

Servet-i Fünun sanatçıları, içinde bulundukları karamsar, kötümser, olumsuz “hâl”i daha belirgin bir biçimde sergileyebilmek için iyi, olumlu, güzel muhteşem “tarih”î zamanlarla mukayese ederler ve bu mukayeseden Türk milletinin bir bakıma muhakeme etmesini beklerler.

Cenap Şehabeddin, 1921 yılında yani Millî Mücadele’mizin en yoğun olduğu zamanlarda yazdığı “Belde-i Mazi” adlı şiirinde tam da bu duruma uygun bir örnek ortaya koymuştur. Şair, emperyalist işgalci Batılı devletlerin çizimleri altında ezilmekte olan; âdeta kendi vatanımızda birer esir gibi yaşadığımız, her türlü zulme, katliama maruz kaldığımız, hiçbir ümit ışığının olmadığı zannedildiği bir dönemde tam bir karamsarlık şiiri yazmıştır. Cenap Şehabeddin’in bu şiiri şöyle:

BELDE-İ MÂZÎ

-Bütün vatandaşlarıma-

Hâlin yed-i gadrinde birer hasta esîriz,
Vîrâne-i mâziyi gelin seyredelim biz:

Bir muhtazır ürkütmemek ister gibi asrın
Bir ses bize gelmez ne göğünden, ne yerinden;
Ye'sinde gerilmiş bu yıkık belde-i kahrın
Damlar sesi ancak o güzel çeşmelerinden.

Dalgın düşünür her kapının taş eşiğinde
Gül yüzleri tül örtülü bedbaht kadınlar.

¹⁰ a.g.k., s. 434

Bir fırtına saklar gibi şehrin yüreğinde
Her yerde sükûtin o hazîn tınneti cınlar.

Kuşlar gibi kızlar burada şarkı okurdu;
Âh eski hayât, eski sürür, eski tarablar!
Her ev, bugün etrafı susan bir gece yurdu;
Her pencerede bahtımızın bir yüzü ağlar.

Ümmîdi boşalmış kafadır mescide kubbe;
Bir kâim-i gamdır sokak üstünde minare.
Küskün medeniyet bize, kırgın bize Kâ'be,
Hiç bir güneş etmez bu siyah arzı inâre.

Kâşâne-i Hak, beyt-i adalet, der-i insaf
Kuvvetle ezilmiş de birer külçe kül olmuş.
Kül rengi dumanlarla somurtur bütün etraf;
Sisten boğulan şehrin uzun yolları solmuş!

Güller kurumuş, son kuş uzaklaşmış ufuktan,
Sönmüş hep ocaklar ve hep ölmüş kelebekler.
Sorsam şu uçuk yüzlü ve yaş gözlü çocuktan
Atîden aceb elleri böğründe ne bekler...

Hâlin yed-i gadrinde birer hasta esîriz,
Vîrâne-i mâzîyi gelin seyredelim biz.¹¹

Şimdi bu şiire bakarsak şunu görürüz. Vatanımız işgalci batılı güçler tarafından istila edilmiştir. Türk milleti olarak biz gaddarların elinde birer hasta esiriz. Bu durumda âdeta muhteşem bir mazinin, tarihin yıkıntılarını seyretmekteyiz. Tam bir ümitsizlik içindeyiz. Hiçbir yerden ümit ışığı görülmemektedir. Kadınlar mahzundur, her yer ölüm sessizliği içine gömülmüştür. Eski zamanların neşesi, güzelliği kaybolmuştur. Eskiden kuşlar gibi şarkı okuyan kızlardan eser kalmamış, ölüm sessizliğine bürünmüştür. Mabetler bile canlılığını kaybetmiştir. Hasıl-ı kelam etrafa tam bir karamsarlık ve kötümserlik havası hâkim olmuştur.

¹¹ *Peyâm-Sabah*, S. 1033-11463; 20 Teşrin-i Evvel 1337/1921, *Cenap Şehabeddin'in Bütün Şiirleri*, hzl. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Necat Birinci, Abdullah Uçman, İstanbul 1984, s. 298.

Yine Cenap Şehabeddin, Balkan Savaşları münasebetiyle yazdığı “Haile” şiirinde aynı havayı yansıtır. Muhteşem tarihe karşı zavallı “hâl”i çıkarır ve bu mukayeseden karamsar bir duygu üretir. Şöyle der:

“Arş-ı tarih içinde berk-efşân
Bir sitâreydi bir zaman vatanım,
Şimdi her sû duman, duman ve duman;
Ateş üstünde bir saman vatanım!”¹²

- Tarihi Şahsiyetler

Bazı Servet-i Funun yazar ve şairleri Türk tarihinde önemli işler başarmış büyük tarihî şahsiyetlere yer vermişlerdir. Bunlardan biri Cenap Şehabeddin’dir. “Vatan İçin” adlı şiirinde Türk milletine ve vatanına hizmet eden eski büyük padişahları yücelten, onların kıymetini takdir eden bir yaklaşım sergiler. Şöyle der:

“Orhan Gazi, Selim-i Sâlis!
Bir bahçe cihân, bu hıtta bir gül!
Âlem gece, mülkümüz seherdir!

Her kim ki bu mülke hizmet etti
Fâni idi nâmı oldu bâkî!

Bu toprak
Ancak

Gâziye şehîde hürmet eyler!
Serhadde koşar, ferîh ü fâhir
Erbâb-ı kalemle ehl-i seyfi!”¹³

¹² Cenap Şehabeddin’in *Bütün Şiirleri*, hzl. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Necat Birinci, Abdullah Uçman, İstanbul 1984, s. 322.

¹³ Cenap Şehabeddin’in *Bütün Şiirleri*, hzl. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Necat Birinci, Abdullah Uçman, İstanbul 1984, s. 413-414.

- Otuz Bir Mart Vakası

Cenap Şehabeddin, *Yalan* (1912) adlı oyununda 31 Mart Vakasının bir aileye olan olumsuz etkilerine yer verir. Oyunun konusu şöyledir: Selim İstanbul'da askerlik yaptığı sırada 31 Mart Vakasında 2 subayı öldürür. Yakalanıp idama mahkum edilir. Babası Ahmet bu olayı duyunca büyük bir üzüntü içine düşer ve bunalıma girer. Bu durumun kendisi için bir leke olduğu düşüncesindedir. Karısı Hacer ve kızı Fıtnat Ahmet'in üzüntüsünü yok etmek için yalan tertibine girerler. Buna göre Hacer, Ahmet'e Selim'in başka bir adamdan olduğu yalanını söyler. Ahmet Selim'in kendinden olmadığına dolayısıyla subay vuran bir katil babası olmadığına sevinir. Fakat bu sefer karısının kendisini aldatmış olmasını hazmedemez ve Hacer'i öldürür. Bu duruma gören Fıtnat, babasına onu üzüntüden kurtarmak için annesinin yalan söylediğini, aslında Selim'in kendi oğlu olduğunu söyler. Ahmet, bu karmaşık durumlar karşısında iyice bunalıma girer.

- Osmanlı Tarihinin İhtişamıyla Övünme

Servet-i Fünun şair ve yazarlarında Türk tarihi genellikle Osmanlı tarihiyle başlatılır. Ondan önceki Türk tarihi ya yok sayılır ya da çok az yer verilir.

Bir millet kendi tarihinin parlak dönemleriyle, büyük zaferleriyle, önemli tarihî kişilikleriyle, ecdadının iyilik, güzellik ve başarılarıyla övünerek özgüven kazanır. Özellikle genç nesillerin Türk millî tarihinin parlak dönemlerini ve kişilerini tanımasıyla kendilerine olan güvenleri daha da artar ve şahsiyetlerinin gelişmesinde ihtişamlı tarih bilici önemlidir. Bu bağlamda bazı servet-i Fünun şair ve yazarları da ihtişamlı Türk tarihine göndermelerde bulunmuşlardır.

Bunlardan biri Ali Ekrem Bolayır'dır.

1908'de II. Meşrutiyet'in ilanı ve II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesi münasebetiyle orduya övgü bağlamında "Namık kemal'in "Hürriyet Kaside"sine bir nazire olarak yazdığı "Kaside-i Askeriyye" adlı şiirinde Osmanlı ihtişamına babası gibi o da yer verir ve şöyle der:

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

“O şemşîr-i celâdet, himmet-i âlem-pesendiyle
Cihângîrâne bir devlet çıkarmış bir aşîretten;

O şemşîr-i celâdetdir ki feyz-i itilâsıyla
Dolar târih-i millet iftihâr-ı kalb-i milletten”¹⁴

Ali Ekrem, “Kızımın Tarih Dersi”¹⁵ adlı şiirinde de yine Türk tarihi bilinci aşlamaya çalışır. Fakat o Türk tarihini Osmanlılarla başlatır. Osmanlı öncesi Türk tarihini yok sayar. Kızına Türk tarihini ders verir gibi anlatırken daha çok ilk Osmanlı padişahı Sultan Osman’dan başlayarak sırayla Osmanlı Sultanlarını tanıtır. Sultan Süleyman’a kadar getirir, onda bırakır. Sonra 10 büyük Türk şairini tanıtır. Onlar da Baki, Fuzuli, Nefi, Nedim, Galip, Recaizade Ekrem, Hamit, Namık Kemal, Fikret ve Cenap’tır.

- Bayrağın Tarihsel Oluşum Süreci:

Kimi şair ve yazarlar, Türk bayrağının tarihin akışı içinde oluşan tabii sürecine gönderme yaparak Türk’ün tam bağımsız ve bağlantısız hür bir millet olarak yaşama azminin tarihî alkışa gönderme yaparak ve Türk bağımsızlığının simgesi olan Türk bayrağının tarihsel süreç içindeki oluşumuna yer verirler. Bunlardan biri Ali Ekrem’in yazdığı “Sancak” şiiridir. Şiir şöyle:

SANCAK

Şehitlerin kanıyla
Aldır vatan toprağı,
Onun için al olmuş
Osmanlının sancağı.

Kızıl bir dağ koynundan
Ay yıldızı alarak
Yere düşmüş bir bulut,
Olmuş bize al bayrak.

¹⁴ Ali Ekrem Bolayır, hzl. İsmail Parlatır, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1987, s. 105.

¹⁵ Ali Ekrem Bolayır, hzl. İsmail Parlatır, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1987, s.114.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Al bayrakta gördüğün
Türk'ün hâlis özüdür;
Ay "Ertuğrul" kılıcı,
Yıldız "Osman" gözüdür!

Doğmuş Söğüt Dağı'nda,
Hind'e kadar yürümüş;
Hak yolunda döktüğü
Kanlar arzı bürümüş.

Senin idi bu âlem
Ulu sancak, hak sancak!
Üç yüz milyon Müslüman
Yine senin olacak!"¹⁶

Sonuç

Servet-i Fünun topluluğu yazar ve şairlerinin Türk edebiyatını tamamen batılılaştırma çabaları, onları büyük ölçüde kozmopolit yapmış, millî ve dinî değerler karşısında kayıtsız ya da muhalif tavır takınmalarına sebep olmuştur. Bu durum, onların edebiyatının aşırı batı taklitçisi bir edebiyat olarak nitelenmesi sonucunu doğurmuştur. Servet-i Fünuncuların eserlerinde tarih konusunun istenilen ölçüde yer bulamaması, bunun en iyi göstergelerinden biridir.

KAYNAKÇA

- AKAY, Hasan, *Servet-i Fünun Şiir Estetiği*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 1998
- ENGİNÜN, İnci, *Yeni Türk Edebiyatı, Tanzimattan Cumhuriyete*, Dergah Yayınları, İstanbul 2006
- HUYUGÜZEL, Faruk, *Hüseyin Cahit Yalçın'ın Hayatı ve Edebî Eserleri Üzerinde Bir Araştırma*, İzmir 1984

¹⁶ Ali Ekrem, *Ordunun Defteri*, 1918, s. 30.

KAPLAN, Mehmet, *Tevfik Fikret*, İstanbul 1987

KARAKAŞ, Şuayb, *Süleyman Nazif*, Kültür ve Turizm Bakanlığı
Yayınları, Ankara 1988

PARLATIR, İsmail vd. *Servet-i Fünun Edebiyatı*, Akçağ Yayınları,
Ankara 2006.

TARIM, Rahim, *Mehmet Rauf Hayatı ve Hikayeleri Üzerine Bir Araş-
tırma*, Akçağ yayınları, Ankara 2000

TÖRE, Enver, *Cenap Şehabeddin'in Tiyatroları*, Kitabevi yayın-
ları, İstanbul 2005

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

TÜRK ROMANCISININ GÖZÜYLE II. DÜNYA SAVAŞI

Alev SINAR UĞURLU*

ÖZET

II. Dünya Savaşı 1 Eylül 1939'da Almanya'nın Polonya'yı işgali ile fiilen başlamış, ardından İngiltere, Fransa, Rusya, İtalya, Japonya gibi devletlerin katılması ile savaş neredeyse dünyanın dörtte üçüne yayılmış ve 9 Ağustos 1945'te Amerika'nın Nagazaki üzerine attığı atom bombası ile sona ermiştir. Stratejik konumunun önemi dolayısıyla Türkiye'nin bu savaşa katılması istenmiş ancak "Yurtta sulh, cihanda sulh" ilkesini benimsemiş olan Türkiye Cumhuriyeti toprak bütünlüğü tehdit edilmedikçe savaşa girmeyi reddetmiş, yapılan baskılara karşı koyarak fiilen bu savaşa katılmamayı başarmıştır. Ancak savaşa girilme de, Türkiye bu yıllarda büyük sıkıntılara katlanmak durumunda kalmış, özellikle ekonomik açıdan son derece olumsuz bir tablo ortaya çıkmıştır. Türk yazarları, ülkeyi derinden etkileyen her siyasî ve sosyal olay gibi II. Dünya Savaşı'nı da edebiyat için bir malzeme olarak görmüşler ve bu tarihî dönemi sonraki nesillere aktarmayı kendilerine bir görev bilmişlerdir. II. Dünya Savaşından bahseden romanlarda bu savaşta "sahnenin dışı" kalmayı başaran Türkiye'nin durumunun yanı sıra savaşın içinde yer alan Polonya, Yugoslavya, İngiltere, Fransa, Almanya, İsviçre, Norveç, Rusya gibi devletlerin ve buralarda yaşayan etnik grupların durumları da ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: II. Dünya Savaşı, Türkiye, Karaborsa, Pasif korunma, Varlık vergisi, Toplama kampı, Cephe, Cephe gerisi

* Prof. Dr., Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, alav01@hotmail.com

WORLD WAR II THROUGH THE EYES OF TURKISH NOVELISTS

ABSTRACT

World War II started actually on 1st September 1939 with the invasion of Poland by Germany, then spread to almost the three fourths of the world with the partaking of the states in the war such as England, France, Russia, Italy, Japan, and ended on 9th August 1945 with the atomic bomb dropped by the USA on Nagazaki. Due to the importance of its strategic location, Turkey was desired to partake in the war, but the Republic of Turkey, adopting the principle "Peace at home, peace in the world", refused to enter the war on the condition that its territorial integrity would not be threatened, and managed not to partake in this war by resisting to pressures made. However, although it did not enter the war, Turkey had to put up with great difficulties during those years, and there appeared an extremely negative picture especially economically. Turkish writers regarded World War II as material for literature as they did any other political and social events affecting the country deeply and considered it their duty to hand on this historical period to next generations. The novels mentioning World War II dealt with not only the state of Turkey managing to stay "out of the stage" during this war, but also the situations of the states partaking in the war such as Poland, Yugoslavia, England, France, Germany, Switzerland, Norway, and Russia and the people living in these countries.

Key Words: World War II, Turkey, Black Market, Passive defence, Wealth tax, Concentration camp, Front-lines, Behind the front-lines.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

II. Dünya Savaşı 1 Eylül 1939'da Almanya'nın Polonya'yı işgali ile fiilen başlamış, ardından İngiltere, Fransa, Rusya, İtalya, Japonya gibi devletlerin katılması ile savaş neredeyse dünyanın dörtte üçüne yayılmış ve 9 Ağustos 1945'te Amerika'nın Nagazaki üzerine attığı atom bombası ile sona ermiştir. "Stratejik mevkiinin önemi dolayısıyla" (Armaoğlu, 1989, 407) Türkiye'nin bu savaşa katılması istenmiş ancak "Yurtta sulh, cihanda sulh" ilkesini benimsemiş olan Türkiye Cumhuriyeti toprak bütünlüğü tehdit edilmedikçe savaşa girmeyi reddetmiş, yapılan baskılara karşı koyarak fiilen bu savaşa katılmamayı başarmıştır. Ancak savaşa girilirse de, Türkiye bu yıllarda büyük sıkıntılara katlanmak durumunda kalmış, özellikle ekonomik açıdan son derece olumsuz bir tablo ortaya çıkmıştır. Türk yazarları, ülkeyi derinden etkileyen her siyasî ve sosyal olay gibi II. Dünya Savaşı'nı da edebiyat için bir malzeme olarak görmüşler ve bu tarihî dönemi sonraki nesillere aktarmayı kendilerine bir görev bilmişlerdir. II. Dünya Savaşından bahseden romanlarda bu savaşta "sahnenin dışı" kalmayı başaran Türkiye'nin durumunun yanı sıra savaşın içinde yer alan Polonya, Yugoslavya, İngiltere, Fransa, Almanya, İsviçre, Norveç, Rusya gibi devletlerin ve buralarda yaşayan etnik grupların durumları da ele alınmıştır.

Başlangıçta Avrupa'da ardından Dünya'daki toprakların büyük bir kısmında 1939 ile 1945 yılları arasında devam eden sıcak savaş Türkiye'de yaşanmamış olmakla birlikte bu dönemde ülkemizin son derece güç şartlar altında kaldığı açıktır. Şüphesiz ki Türkiye Cumhuriyeti vatandaşları II. Dünya Savaşı'nın öldürücü yüzüyle doğrudan karşılaşan milletlerden daha şanslıdırlar. Ancak buna rağmen Türk insanı da pek çok sıkıntıya katlanış; Türkiye, II. Dünya Savaşı'nın çevresinde yaktığı ateş çemberini derinden yaşamıştır.

Bu yıllarda, muhtemel bir saldırı veya savaşa girme mecburiyeti göz önünde bulundurularak pek çok tedbir alınır ve bu tedbirler ülkedeki ekonomik durumun ağırlaşmasına yol açar. Özellikle 18 Ocak 1940 tarihli Millî Korunma Kanunu ile devlet ekonomiyi kontrol altına alır. Gıda maddeleri başta olmak üzere piyasadaki malların fiyatı her geçen gün artar. Halkın satın alma

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

gücü azalır. Temel ihtiyaç maddeleri bulunmaz olur. Hemen her savaşta olduğu gibi bu savaşta da durumdan yararlanarak zengin olmak isteyen karaborsacılar, vurguncular ortaya çıkarlar ve İstanbul'dan başlayarak ülkenin her yerinde sıkıntının daha da artmasına sebep olurlar. Maddî zorluklar tifüs başta olmak üzere salgın hastalıkların engellenmesini güçleştirir. Hükümet 11 Kasım 1942'de yürürlüğe giren Varlık Vergisi ile devlete yeni kaynak teminine çalışır. Savaşın Avrupa'yı sarması ve Türkiye'yi tehdit etmeye başlaması üzerine başta İstanbul olmak üzere pek çok şehirde pasif korunma tedbirleri uygulanır. Günlük hayat, bu tedbirler doğrultusunda yeniden düzenlenir. Savaş ve siyaset, eğitim düzeyi ve sosyal statüsü ne olursa olsun vatandaşların her günkü konuşmaları içine girer. Türkiye'nin bu savaşa katılıp katılmaması gerektiği tartışılır. Türkiye'nin savaşa katılmasından en çok tedirgin olanlar gençlerdir. Üniversite çevresinde yer almayan gençlerin büyük kısmı siyasetten uzak durur, ülkenin savaşa katılmamasını dilerler. Tıpkı dünyanın diğer bölgelerindeki yaşlıları gibi onlar da gençliğin tadını çıkarmak dururken ölüme atılmayı anlamsız bulurlar. Halkın büyük bölümü I. Dünya Savaşı'nda müttefikimiz olan Almanya'dan yanadır. Savaşla ilgili en bilinçli tartışmalar ise aydınlar arasında yapılır. Bazı aydınların siyasî tercihleri Almanya'dan yanadır. Türkiye'nin Almanya'nın yanında yer alması gerektiğine inanırlar. Almanya'dan taraf olan bu aydınlar I. Dünya Savaşı sonunda payına düşen verimsiz topraklar açısından haksızlığa uğradığını düşündükleri Almanya'nın bu savaş sayesinde verimli topraklar elde etmesini umarlar. Aydınların bir kısmı ise Sovyetler Birliği'ni destekler. Bu iki farklı siyasî düşüncüyü savunan grup arasında çatışmalar yaşanır. Siyasî fikirleri dolayısıyla bazı aydınlar hapse girerler. Aydınların yanında henüz üniversite tahsillerini sürdüren aydın olmaya aday gençler de bu çatışmalara katılırlar. Türk ordusu ise savaşa hazırlıklıdır.

Savaş sona erdikten sonra da sıkıntılar devam eder. Bakımsız-hasta bir nesil işsizlik, artan enflasyon gibi sorunlarla mücadele etmek mecburiyetinde kalmıştır. Devlet bir yandan ekonomik dengeyi sağlamaya çalışırken bir yandan da hortlayan irticayla karşı karşıya kalır. Galip devletlere karşı duyulan hayranlık toplumda giderek artmaya başlar.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

1. SAVAŞIN İNSAN HAYATINI ETKİLEYEN EKONOMİK BOYUTU

A) Savaş Ve Fakirlik

Eserlerde en yoğun olarak halkın maruz kaldığı ekonomik sorunlar ve bunun yaşamı nasıl alt üst ettiği işlenmiştir

Savaş dolayısıyla Türkiye'de ekonomik durum bozulur. Yoksulluk, satın alma gücünün azalması, açlık, sefalet dar ve sabit gelirli insanlar için adeta bir kader haline gelir. Bu durum beraberrinde salgın hastalıkları da getirir. Fakirliğin yol açtığı bir diğer olumsuz durum ahlâkî yozlaşmanın başlamasıdır. Bütün bunlardan ilk olarak etkilenen toplumun temelini teşkil eden aile kurumudur. Yoksulluk ailelerdeki huzuru alt üst eder. Aile bireyleri arasındaki ilişki giderek bozulmaya başlar. Aile reisleri kendilerini çaresiz hissederler. Halide Edib Adıvar'ın *Sonsuz Panayır*'ındaki baba, bu çaresizlerden biridir. Çaresizlik onlara barış zamanında tenezzül etmeyecekleri işler yaptırır. Ölen bir şahsa ait nüfus cüzdanıyla ekmek karnesi almak bunlardan biridir. Oktay Akbal, büyükşehirin kenar semtlerinden birindeki bir sokağı ve orada yaşayan yoksul insanların yaşam mücadelesini anlattığı *Garipler Sokağı* adlı romanında savaşın halk üzerindeki ağırlığına da dikkat çeker. Hayat pahalılaşır. Ekmek karneye bağlanır.

Aile ile birlikte toplumda da bozulma başlar. Fakirlik fırınların ya da erzak dağıtılan yerlerin önünde itişip kakışmalara, kavgalara yol açar. Karnını doyurmak için hırsızlık yapanların veya fuhşa sürüklenenlerin sayısında artış görülür. Parasızlık önce dar gelirli aileleri ardından da toplumun bütün fakir kesimini yaralar.

Savaş dolayısıyla piyasadaki her şeyin fiyatı artar. Temel gıda maddelerini satın alabilmek için değerlerinin çok üstünde para ödemek zorunda kalınır. Çünkü bu maddeler gizlice alınıp satılır olmuştur. Peyami Safa, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda savaş dolayısıyla artan fiyatlar içinde gayrimenkullerin de yer aldığına işaret eder..

Attilâ İlhan'ın *Sokaktaki Adam*, *Bıçağın Ucu*, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Panorama*, Refik Halit Karay'ın *Bugünün Sa-*

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

raylısı, Orhan Kemal'in 72'nci Koşu, Faik Baysal'ın *Rezil Dünya*, Muzaffer Arabul'un *Çakrazlar*, Rıfat Ilgaz'ın *Karartma Geceleri* ve *Sarı Yazma*, Oktay Akbal'ın *Düş Ekmeği*, Yılmaz Karakoyunlu'nun *Salkım Hanım'ın Taneleri*, Ayla Kutlu'nun *Emir Bey'in Kızları* isimli romanlarında kıtlık, açlık ve piyasadaki her şeyde fiyat artışına dikkat çekilir. Ekmek, şeker, et, zerzevat, giyecek fiyatları günden güne yükselmektedir. Vergiler fazlalaşır. *Panorama*'da artan vergilerden en çok karaborsa sayesinde halkı sömürüp iyi para kazananların rahatsız oldukları belirtilir. .

Savaş yılları, İstanbul gibi her dönemde Türkiye'nin en gözde ve en geniş imkâna sahip şehrindeki sabit gelirliyle Anadolu'nun en ücra yerinde yaşayanları yoklukta birleştirmiştir. II. Dünya Savaşı yıllarında Kayseri'de edebiyat öğretmenliği yapan Cevdet Kudret, *Havada Bulut Yok* adlı romanında Kayseri'de yaşayanların karşı karşıya kaldığı kıtlık, sefalet ve halkın gözünde devleti temsil eden halk evinin savaş yıllarında fakir halka yardım etme çabasını anlatır. Bunun yanında savaş dolayısıyla bankalara güvenmeyen ve paralarını çuval içinde saklayıp, rutubetlenmesinden korkarak ara sıra güneşlendirenler dahi vardır. Bunlar, köydeki vurgunculardır. Memurluk hayatının bir kısmını Zonguldak'ta geçirmiş olan Mehmet Seyda, *Yanartaş*'ta savaş sırasında Zonguldak'ta yaşanan pahalılık, piyasada bulunmayan temel gıda maddelerinden ve işçi ile memurların alım güçlerinin gittikçe azalmasından; Kemal Tahir *Namusçular*'da Anadolu'da fiyatların yükselmesinden ve yoksul halkın satın alma gücünün hemen hiç olmayışından söz ederler.

İlaçlar da II. Dünya Savaşı Türkiye'sinde karaborsaya düşmüştür. İlacın yokluğu beraberinde salgın hastalıkları getirir. *Bıçağın Ucu*'nda salgın hastalıkların savaşla birlikte çoğalmaya başladığı ifade edilir. Büyük şehirlerin arka mahallelerinde tifüs salgını başlamıştır. Ölü sayısı gazetelere geçecek kadar fazladır¹. Ayla Kutlu'nun *Emir Bey'in Kızları* adlı eserinde açlık ve pisliğin beraberinde getirdiği şark çabanı, verem, sıtma, trahom, raşitizm gibi hastalıkların yayıldığı belirtilir.

Savaşla birlikte vergilerin de arttığına yukarda işaret ettik.

¹ Bkz. Alev Sınar, *Türk Hikâye ve Romanında II. Dünya Savaşı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2003.

Panorama ve *Sokaktaki Adam*'da vergi miktarlarındaki artıştan şikâyet edilir. Ancak artan vergilerin yanında Varlık Vergisi gibi yeni uygulamaya giren bazı vergiler de bu dönemi anlatan eserlerde tenkit edilmektedir. Kemal Tahir *Karılar Koşuşu*'nda, Rıfat Ilgaz *Karartma Geceleri*'nde, Attilâ İlhan *Yaraya Tuz Basmak*'ta Varlık Vergisini eleştirirler. Varlık Vergisi'ne yönelik en şiddetli tenkit, Yılmaz Karakoyunlu'nun *Salkım Hanımın Taneleri* isimli romanında karşımıza çıkar. Yazar kültür ortaklığını vurgulayarak, Müslüman olmayan ama Türk kültürü içinde yetişmiş şahısların Varlık Vergisi gibi bir vergiyi ödemek zorunda bırakılmalarını ve ailelerinden kopartılıp sürgüne gönderilmelerini bir roman sınırları içinde eleştirmiştir. Zaven Biberyan adlı Türkiye'de yetişmiş ve II. Dünya Savaşı yıllarında Nafia hizmetinde askerlik yapmış olan Ermeni asıllı bir Türk vatandaşının, önce Ermenice yazdığı, daha sonra Türkçe'ye çevrilen *Babam Aşkale'ye Gitmedi* adlı romanda da Varlık Vergisi'nin azınlıkların tüm hayatını nasıl alt üst ettiği üzerinde durulur, bu verginin adaletsiz olduğu belirtilir ve uygulanışı sırasındaki aksaklıklara işaret edilir.

B) Savaş ve Vurguncular

Savaş günleri için hazırlanan bir başka grup da -dünyanın her yerinde her savaş döneminde olduğu gibi- savaş sayesinde daha fazla para kazanmayı hedefleyen karaborsacılar, vurgunculardır.

II. Dünya Savaşı öncesinde Türkiye'deki durumun panoramasının çizildiği Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* adlı romanında vurgun hazırlıklarının daha savaş çıkmadan yapılmaya başlandığı görülür. Yakup Kadri'nin *Panorama*'sında da savaş öncesinde ticaret âleminde büyük bir durgunluk olduğuna dikkat çekilir. Zeytinyağı, pirinç gibi temel gıda maddeleri piyasada bulunmaz olur. Vurguncuların sayısı giderek artar. İstanbul'da savaş namına karaborsa hakimdir. Halide Edib'in *Sonsuz Panayır*, Reşat Enis Aygen'in *Ağlama Duvarı*², Refik Halit'in *Bugünün Saraylısı*, Sa-

² Yazar Yahudiler'in her cuma önünde toplanıp Kudüs'ün yıkılışını anarak ağlaştıkları ağlama duvarından hareket ederek, 2. Dünya Savaşı yıllarında

mim Kocagöz'ün *Onbinlerin Dönüşü*, Faik Baysal'ın *Rezil Dünya*, Refik Halit Karay'ın *Dört Yapraklı Yonca*, Cevdet Kudret'in *Havada Bulut Yok*, Mehmet Seyda'nın *Yanartaş*, Muzaffer Arabul'un *Çakrazlar*, Attilâ İlhan'ın *Bıçağın Ucu*, Rifat Ilgaz'ın *Karartma Geceleri* ve *Sarı Yazma*, Kemal Tahir'in *Bozkırdaki Çekirdek* ile *Namusçular* adlı eserlerinde savaş sırasında vurgun yapanlardan bahsedilir. Bu vurgunculardan biri savaşla ortaya çıkan yeni durumunu ve içinde bulunduğu ruh halini şöyle anlatır: “Şimdiye kadar hep sizin borunuz öttü. Esnafız diye bizi adam yerine koymadınız. Ama artık işler değişti. Şimdi gün bizim günümüz.” (Solok, 1958, Kudret, s.187-188). Bu vurguncu adeta çektiğini iddia ettiği sıkıntıları, çok daha ağır bir şekilde başkalarına ödetmek istemekte; bunun ne büyük haksızlık olduğunu aklına bile getirmemektedir. Sadece öfke ve para hırsıyla hareket eden vurguncu, bu tavrıyla adeta diğer vurguncuların sözcülüğünü üstlenmektedir. Daha fazla para kazanabilmek için ülkenin savaşa girmesini isteyen vurguncular da vardır. Yazarlar vurguncular dolayısıyla devleti sorumlu tutarlar.

2. KİTLELERİN SAVAŞA BAKIŞI

A) Halkın Savaşı Değerlendirmesi

Savaş halkı, aydınları ve gençleri iki ayrı düşünce etrafında toplar. Bu savaşla birlikte daha önce sadece I.Dünya Savaşı'nın ve Kurtuluş Savaşı'nın hazin anılarını konuşan Türk halkı artık siyasetle ilgilenmeye başlar. Herkes sürekli olarak savaş haberlerini gazete ve radyodan takip etmektedir. Vatandaşların kendi düşüncelerini rahatlıkla ifade ettiği görülür. Halkın büyük bir kısmı sırf I.Dünya Savaşı'nda müttefik olduğumuz için Almanya'dan yanadır. Kulaktan dolma bilgilerle hemen her yerde savaşın gidişini tartışır, neticesi hakkında iddiaya bile girerler. *Panorama*, *Çakrazlar*, *Ağlama Duvarı*, *Garipler Sokağı*, *Rezil Dünya*, *Bozkırdaki Çekirdek*, *Namusçular*, *Emir Bey'in Kızları* adlı romanlarda halkın içinde Almanya'yı destekleyenlerin çoğunlukta olduğu belirtilir. Halk içinde kendi çıkarlarını düşünenlerin dışındakiler Türkiye'nin savaşa girmesini arzu etmezler. Türkiye'nin savaşa katılmasını isteyenler içinde cehalet dolayısıyla garip bir söylentiye inananlar

Türkiye'de yaşanan maddî ve manevî sefaletin bir ağlama duvarı manzarası çizdiğini işaret etmek için romanına bu adı vermiştir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

vardır. Bu söylenti, “Hitler’in İslâmiyet’e hizmet için” bu savaşa girdiğidir. Savaşın efsaneleşen boyutunu da gösteren bu söylenti *Panorama*, *Rezil Dünya*, *Bozkırdaki Çekirdek*, *Namusçular* adlı romanlarda dile getirilir.

Yahudi meselesi Türkiye’nin mekân olduğu romanlarda çok fazla işlenmemiştir. Ancak *Panorama*, *Çakrazlar*, *Onbinlerin Dönüşü*, *Emir Bey’in Kızları*, *Salkım Hanımın Taneleri* adlı romanlarda Almanya’dan yayılan düşüncelere kendini kaptıranların Yahudiler’e karşı düşmanca tavır aldıklarına dikkat çekilir.

B) Aydınların Savaşı Değerlendirmesi

Aydın diye adlandırılan eğitim görmüş, sentez yapabilen, kendisini ve başkalarını sorgulayabilen, fikirlerle ve değer yargısıyla hesaplaşabilen ve toplumu yönlendiren kitlenin tüm dünyayı sarsmakla kalmayıp alt üst eden II. Dünya Savaşı ile ilgilenmemesi elbette mümkün değildir. Savaşın ülkelerden yansıyan huzursuzluk ve Türkiye’ye de saldırılabileceği gerçeği aydınları tedirgin eder. Savaşla ilgili tahlil ve tenkitler yaparlar. Savaş konusunu çok yönlü olarak ele alırlar. Özellikle sol görüşlü yazarların eserlerindeki yazarın sözcülüğünü üstlenen aydınlar, meseleye siyasî görüşleri doğrultusunda yaklaşır.

Aydınların bir kısmı Hitler’in fikirlerine kesinlikle katılmazlar ve bunun sebebini açıklarlar. Bunlar, son derece şuurlu aydınlardır. *Huzur*’daki Mümtaz ile *Panorama* ’daki Fuat ve Halil Ramiz bu aydınların başında gelirler. Bir kısım aydın ise siyasî görüşleri doğrultusunda Hitler yanlısıdır. Özellikle sol görüşlü yazarların eserlerinde Hitler’i destekleyenlerden, eleştirel hatta alaycı bir ifadeyle söz edilir Komünizmi benimsemiş olan aydınlar, Rusya’dan yanadırlar. Fikirlerini çevrelerine de telkin etmek çabasındadırlar. Savaşta Almanya’nın yaptığı haksızlıklar onlara fikirlerini yayabilmek için imkân tanımıştır. *Zenciler Birbirine Benzemez*, *Bıçağın Ucu*, *Namusçular*, *Karılar Koşuşu*, *Kelleci Mehmet*, *Ağlama Duvarı*, *Yanartaş* adlı romanlarda Rusya’dan taraf olan aydınların bakış açıları hakimdir. Sol görüşlü aydınlara karşı görüştekiler arasında eyleme dönüşen siyasî çatışmalar yaşanır. Çatışmaların arkasından tutuklanma ve sorgulanmalar başlar. *Karartma Geceleri*,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Sarı Yazma, Yaraya Tuz Basmak, Emir Bey'in Kızları adlı romanlar bu siyasî çatışmaları aktarır. Savaş aydınlar arasındaki siyasî kampaşmayı daha da arttırmıştır. Bu çatışan görüşler, Türkiye'yi çok partili hayata hazırlar. Savaş sonunda değişen şartlar, artık Batı'daki devletler arasında yer almamız gereğini, buna bağlı olarak da demokratik bir idarî sisteme geçişin kaçınılmaz olduğunu ortaya koyar. Bu sebeple tek partinin idaresinden çok partili demokratik bir hayata geçmeye başlayışının izlerini siyasî çatışmaların yansıtıldığı eserlerde görmek mümkündür.

C) Gençliğin Savaşı Değerlendirmesi

Türkiye'nin savaşa katılması aslında en fazla gençleri ilgilendirmektedir. Çünkü cepheye ilk gidecek olanlar, onlardır.

Gençler de farklı iki gruba ayrılmış, siyaset okullara sıçramış, savaş özellikle üniversite gençliğini bölmüştür. Millî duyguları ağır basan gençlerin bir bölümü tamamen bilinçsizce Almanya'yı desteklerler. Bazı kesimlerin, millî duygularını istismar ettiğini fark etmezler. Özellikle Yahudiler'e cephe alırlar. *Rezil Dünya, Bıçağın Ucu, Sarı Yazma* adlı romanlarda öğretmenler okullarda açıkça siyasî propaganda yaparak öğrencilere kendi fikirlerini telkin etmeye çabalarlar. Siyasî huzursuzluk gençler arasında kutuplaşmaya sebep olur. *İçimizdeki Şeytan, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, Onbinlerin Dönüşü, Sarı Yazma, Çakrazlar, Karartma Geceleri, Bıçağın Ucu* adlı romanlar gençler arasındaki bu çatışmayı yansıtır. *Garipler Sokağı, Dört Yapraklı Yonca, Yorgun Çanlar* adlı romanlarda ise üniversite gençliğinin dışında kalanların büyük kısmının savaşın ciddiyetinin farkında bile olmadıklarına dikkat çekilir. *Çakrazlar'da* savaş yılları gençliğinin bir bölümünün inanç buhranı yaşadığı ifade edilir. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, Ağlama Duvarı, Düş Ekmeği, Rezil Dünya, Kelleci Mehmet* adlı romanlarda bazı delikanlıların hiçbir şekilde yaşamdan kopmak, bilhassa da askere gitmek istemedikleri, askerden kaçmanın yollarını aradıkları, kendi yarınları adına endişe duydukları görülür. Bu endişeyi sadece Türkiye'deki gençler yaşamazlar. Faik Baysal *Drina'da Son Gün'de* savaşın içindeki ülkelerdeki gençlerin de benzer duyguları taşıdıklarına dikkat çeker. Savaş korkusunu yaşayan gençlerin hepsi meseleye sadece kendi gelecekleri açısından bakarlar.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

3. SAVAŞ - MEKÂN MÜNASEBETİ

A) Savaşın Şehirlerdeki Yaşayışa Tesiri

Doğusu, batısı, kuzeyi, güneyi ile Türkiye'nin her tarafı savaştan etkilenmekle birlikte başta İstanbul olmak üzere ana hedef konumundaki büyük şehirlerde savaş tehlikesi daha yoğun yaşanır. Türkiye'nin her an bir saldırıya uğrama tehlikesi karşısında birtakım tedbirler alınır. Büyük şehirlerde - özellikle de İstanbul'da - sıkıyönetim ilân edilir ve pasif korunma uygulanır. Bomba atışına en uygun zaman olan geceleri, tüm binalarda karartma uygulaması başlatılır. Okullarda Türkiye savaşa girerse nasıl korunmak gerektiği anlatılır. Günlük hayat savaşa göre düzenlenir. *Rezil Dünya, Karartma Geceleri, Kelleci Mehmet, Düş Ekmeği, Yanartaş, Emir Bey'in Kızları* adlı romanlarda savaşın şehir hayatına yansıyan bu boyutu ele alınır.

B) Cezaevi Ortamında Savaşın Değerlendirilmesi

II. Dünya Savaşı'ndan söz eden eserlerde bu yıllarda cezaevlerinin durumu ve tutuklu ve hükümlülerin savaşa bakışları da işlenmiştir. Savaş sırasında cezaevindeki uygulamalar siyasî ortamdan büyük ölçüde etkilenmiştir. Özgürce hareket etme imkânı olmayan bu insanların ıslah ve cezalandırılma maksadıyla girdikleri bu ortamda, dışarıdaki insanlarla bazı benzer düşünceleri paylaşırsalar da onlardan daha başka beklentiler içinde bulundukları görülür. Savaş sırasındaki yokluktan en fazla etkilenen yerlerden biri, cezaevleridir.

1939-1945 arasında cezaevine girenlerin bir kısmı siyasî faaliyetleri yüzünden cezalandırılmışlardır. *Sokaktaki Adam, Yanartaş, Namusçular, Kelleci Mehmet, Karılar Koğuşu, Karartma Geceleri* adlı romanlarda siyasî suçlular yer alırlar. 72. *Koğuş, Namusçular* ve *Karılar Koğuşu*'nda dışarıdaki sefaletin hapishanelerde de hüküm sürdüğü belirtilir. Orhan Kemal'in 72'nci *Koğuş* adlı romanında savaş yıllarında cezaevinde yaşanan sefalet son derece çarpıcı bir şekilde anlatılmaktadır. Halkı zorlukla besleyen devlet, tutuklu ve hükümlülerle ilgilenemez. Onlar kendi başlarının çaresine bakmak

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

zorunda kalırlar. Parası olanlar rahatça karınlarını doyururlarken, yoksullar paylarına günde bir kez düşen tayını satarak geçinirler. Cahil ve yönlendirilmeye müsait olanlar savaşı Almanya'nın kazanması halinde af çıkacağını zannederler. Bu dönemdeki cezaevi ortamını en canlı yansıtan eserler, bizzat bu tarihlerde aynı şartları yaşayan Kemal Tahir'e aittir. Kemal Tahir, *Kelleci Mehmet*'te Çankırı, *Namusçular* ve *Karılar Koğuşu*'nda Malatya cezaevindeki izlenimlerinden hareket etmiştir.

4. KONUSU TÜRKİYE DIŞINDA GEÇEN ESERLER

II. Dünya Savaşı'na katılan ülkelerin bir kısmında yaşananlar da eserlerimizde işlenmiştir. Fransa, İsviçre, Norveç, Polonya, İngiltere, Yugoslavya, Orta Asya'daki topraklarda yapılan çarpışmalar, esir kamplarındaki işkenceler, sivil halkın ve askerlerin yaşam mücadelesi, gitgide artan yılgınlık ve umutsuzluk bu eserlerde karşımıza çıkar. Avrupa'da hakim konumda olan devletler sömürge zihniyeti ile taarruz ederlerken Polonya, Yugoslavya ya da Orta Asya'daki Türk ülkeleri gibi henüz sanayileşmemiş memleketler mazlum konumundadırlar. II. Dünya Savaşı sırasında var olma mücadelesi verirler.

Bu savaşa sebep olan ülke Almanya'dır. Ahmet Haşim 1932 yılında yazdığı "Caddeler" (Ahmet Haşim, 1991, 17-19) isimli yazıda bu ülkede savaş sinyallerinin duyulmaya başlandığına işaret eder. İşsizlik ve yoksulluk had safhadadır. Dilencilerle dolu olan sokaklarda dikkati çeken bir diğer grup Hitler'in askerleridir. Ahmet Haşim bu askerleri "sarı bezden uydurma bir avcı üniforması üzerinde, uydurma bir kayış, uydurma bir matara ve bir muhayyel müstakbel seferin uydurma teçhizatıyla erken süslenmiş şu bayağı çehreli adamlar" olarak tasvir eder ve II. Dünya Savaşı arifesindeki Almanya'yı "içi kurtlanmış pembe ve büyük bir elma"ya benzetir³. Sevgi Sabuncu (Soysal) *Tante Rosa*'da yaşamı boyunca gördüğü her işte başarısızlığa uğrayan ama yine de umudunu asla kaybetmeyen, içi yaşama sevinci ile dolu bir kadının maceralarını

³ *Tan* gazetesinde 1940 yılında yayınlanan "Almanya'nın İç Yüzü" adlı tefrikada da Almanya'nın savaş sırasındaki durumu anlatılır. (No. 1615/1616/1619/1620/1621/1622, 31 Sonkanun 1940 / 1 Şubat 1940 / 4-7 Şubat 1940, s. 2).

anlatırken savaş Almanya'sından da kesitler sunar. Evin her yerinde savaş hissedilir. Savaş önce babaları, sonra ağabeyleri yuvalarından koparır. Evler, okullar bombardıman neticesinde yerle bir edilir. Gazete satışları artmıştır. Gazete ile birlikte o yokluk içinde film yıldızlarının kartpostalları ve egzotik romanlara da ilgi çok fazladır. İnsanlar sıkıntıdan kendilerini uzaklaştıracak çareler peşindedir. Bunun yanı sıra Almanya'da dikkat çeken bir başka unsur da, pazar günleri mezarlıklara yapılan ziyaretlerin artmasıdır. Her ne kadar acılardan kurtulmak istenmekteyse de yaşananlar ölümü tek gerçek hâline getirmiştir.

Ahmet Yurdakul'a ait olan *Yorgun Çanlar* Naziler yüzünden Almanya'dan Türkiye'ye kaçan Yahudi öğretim üyesi Bay Helmut'un, niçin ve nasıl ülkesini terk etmek zorunda kaldığını anlatırken savaş sırasındaki Almanya ve İtalya'nın durumunu da yansıtır. Sicilya'daki şartlar Almanya'dakinden farklı değildir, savaş kol gezmektedir. Evlerin dış duvarlarında Mussolini'nin sloganları yazılıdır. Her köşe başında barikat vardır. Devriyeler ve gözçülerle her yerde karşılaşmak mümkündür.

Bombalanan İngiltere de savaş sırasında büyük tehlike altındadır. Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* adlı romanında Ferit'in babası, savaş esnasında Londra'dadır. Ondan mektup gelmediği gibi sefarethane de onu bulamamaktadır. Ferit, babasının oturduğu mahallenin bombardıman sonucunda yıkıldığını öğrenir ve onun ölmüş olabileceğini düşünür⁴. Faik Baysal da *Drinada Son Gün* isimli romanda İngiltere'den ve sığınaklarda bulunan insanlardan söz eder. Londra'da Almanların özellikle hastane, matbaa ve öğrenci yurtlarını hedef alarak attığı bombalar o kadar şiddetlidir ki beton sığınak, içindekilerle birlikte defalarca sarsılır. İngiliz uçaksavarları bir türlü Alman saldırısını püskürtemezler. İngiltere'nin işgal edilmesi korkusu uykuları kaçırmaktadır. Gıda maddeleri çok pahalıdır. Churchill hükümetinin "insanüstü çabasına rağmen" şehirde yiyecek sıkıntısı vardır. İngilizler en çok, günün birinde çaysız kalmaktan korkarlar. Bu korku İngilizler için Hitler'in istilâsından bile tesirlidir. Herkes Churchill'in

⁴ Feyyaz Kayacan 1963 yılında Türk Dil Kurumu Hikâye Ödülü'nü kazanan *Sığınak Hikâyeleri* 'nde Londra'da yaşanan zor günleri anlatır.

sözünü ettiği yiyecek dolu Amerikan gemilerini bekler. Kendilerini ölümden kurtarması için Hz. İsa'ya yalvarırlar. Şehrin pek çok yerinde yangın vardır. Yükün en ağırı itfaiyenin üzerindedir. Birçok itfaiyeci ya diri diri yanar ya da şehri tarayan mitralyöz kurşunları ile can verir. Halk arasında hava saldırısından yaralı olarak kurtulan pek azdır. Kurtulabilenler ise aynada tanınmaz bir çehre ile karşılaşınca yaşadıklarına pişman olurlar. İçlerinde intihar edenler bile vardır. BBC yirmi dört saat yayınını sürdürmekte, tutsak milletlerin yüreğine ümit aşılama çalışmakta, sanki savaş yokmuş gibi eğlenceli parçalar çalarak Almanlar'ın sınırlarını yıpratmayı hedeflemektedir.

Fransa da eserlerde sözü geçen bir ülkedir. Attilâ İlhan'ın *Zenciler Birbirine Benzemez* isimli eserinde II. Dünya Savaşı'ndan sonra para kazanmak umuduyla Fransa'ya giden Mehmet Ali'nin gözlemleri ve yaşadıkları anlatılır. Mehmet Ali savaşın hemen sonrasında Fransa'da bezgin, mutsuz ve umutsuz insanlarla karşılaşır. Bir inanç boşluğu yaşanmaktadır. Ölüm saçan yıllar, dinî inançları sarsmıştır.⁵

Panorama'da İsviçre'deki durumdan bahsedilir⁶. Mühendis Ragıp Bey, Servet Bey'in ailesi ile İsviçre'dedir. Avrupa tamamen tehlike altında olsa da İsviçre, Avrupa'daki en sakin yerdir. Yeralında sığınaklar yapılmıştır. Millî sığınak denilen bu yerlerde uzun bir işgal devresinin mahrumiyetlerine katlanabilmek için yiyecek ve silâhlar depolanmaktadır. İsviçre'de her an bir Alman saldırısı beklenmektedir. Avrupalılar'a göre savaş ortamında Türkiye en emin yerdir. Avrupa'da Alman ve Rus ordularının Balkanlar'a yönelmesi beklenirken Almanlar'ın Danimarka'yı istilâ ederek, Norveç'e saldırdıkları haberi gelir. On gün içinde Fransa hezimete uğrar. İsviçre halkı İtalyanlar'ın başarılı olacağına inanmaz. Amerika yeni bir kuvvet olarak görülmektedir. Hatta Avrupa'nın Amerika'nın kolonisi olmasından korkulmaktadır. Her yerde Nazi ajan-

⁵ Kemal Bilbaşar "Sümbül" (*Pembe Kurt*) isimli hikâyesinde savaş yıllarında Fransa'da bir bodrum katında yaşayan Sümbül adlı bir Musevi kadının sonu ölümlü biten yapayalnız hayatı anlatılır. Galatasaray Lisesi'nde Fransız kültürünü tanıyıp seven Asaf Halet Çelebi de şiirlerinde Fransa'dan bahsetmiştir.

⁶ Yakup Kadri *Zoraki Diplomat* 'ta elçilik göreviyle Avrupa'da bulunduğu savaş yıllarında Fransa ve İsviçre'deki durumdan söz etmiştir.

ları vardır. Bu yüzden insanlar fikirlerini açıklamaktan çekinirler.

Sözü geçen bir diğer ülke Norveç'tir. *Zenciler Birbirine Benzemez*'de Hilde'nin babası Norveç'te haksız gördüğü bu savaşın acısını duyarak ıstırap çekmiş ve intihar etmiştir. Nasyonel Sosyalist Partisi'ne üye olan anne ise intihar eden eşinden utanır ve göz yaşları bile dökmez. Hitler'in fikirleri Alman saldırısına uğrayan ülkelerdeki bazı insanları öylesine etki altına almıştır ki aile bağları anlamını yitirmiştir. Hitler'in kuvveti bu insanlar için Tanrı inancının önüne geçebilmiştir.

Avrupa'da gücü elinde bulunduran ülkeler topraklarını genişletmek ve dünyaya egemen olmak için savaşırken saldırıya uğrayan ya da güçlü devletlerin piyon olarak kullanmaya çalıştıkları milletlerin durumu son derece hazindir. Onlar ülkelerinin haritadan silinmemesi, ırklarının geleceğe uzanabilmesi ve insanın en tabii hakkı olan hür yaşama hakkını kazanabilmek için savaşın içinde yer alırlar.

Kırım Türkü olan Cengiz Dağcı Türkçe ile kaleme aldığı eserlerinde, bir yandan gözlemlerinden hareketle Ruslar'ın Kırım Türklerine yaptıkları zulmü yansıtırken bir yandan da asker olarak bizzat katıldığı II. Dünya Savaşı'nı anlatır. *Korkunç Yıllar*'ın aslı kahramanı Sadık Turan⁷ yazarın kendisidir⁸ Bunun yanında özellikle hem bu eserde hem de *Yurdunu Kaybeden Adam* romanında yer alan birçok sahne yazarın *Hatıralarda Cengiz Dağcı* ve *Regina (Hatıra DeFTERimden)* isimli kitaplarında anlattıklarıyla benzerlik göstermektedir.

⁷ Sadık Turan ismi rast gele seçilmiş bir isim değildir. Sadık Turan millî kimliğini ve vatan şuurunu asla kaybetmez. Hayatı boyunca, hatta düşman üniformasını giymek zorundayken bile, bu iki değer uğruna mücadele eder. İnandığı değerlere her zaman sadık kalmıştır.

⁸ Cengiz Dağcı, Sadık Turan'ın katıldığı savaşlarda çarpışmamış, onun gibi savaşta yaralanmamıştır ama özellikle roman kahramanının yoğun olarak yaşadığı korku duygusunu savaşın içindeyken yaşadığı gibi bu duygudan savaşın sona da uzun müddet kurtulamamıştır. "Unutmadım, neredeyse yarım yüzyıl evvelsi kendimi Sadık Turan'ın şahsında buldum. Sadık Turan da korkuyordu; sürgünden, polisten, delirmekten, ölümden korkuyordu. Onun korkusunu *Korkunç Yıllar* romanımla yenebildim" diyen yazar roman kahramanı ile kendisi arasındaki yakınlığa da açıklık getirmiştir. (Cengiz Dağcı, 2000, 19)

*Korkunç Yıllar'*ın Sadık'ı, Kırimlı bir Türk olmasına rağmen Rus ordusundadır. Başka seçeneği olmadığı için Rus üniformasını giymiştir. Tek isteği, bu üniforma altında bile kendi milletine hizmet edebilmektir. Cengiz Dağcı bu romanda Rus ordusundaki disiplinsizliği, kumandanların ferdî hareket etmelerini, donanım yetersizliğini, sefaleti ve en önemlisi askerde millî duygunun eksik olduğunu işaret eder. Generaller maiyetlerindeki askerlerle birlikte Almanlar'ın tarafına geçmektedirler. Ordudaki disiplin eksikliği açıkça kendisini göstermektedir. Bazı kumandanlar, düşman işgali altındaki şehre derhal hücum etmek fikrindedir. Ancak askerler arasında silâhlarını atmış olanlar bile vardır. Yiyecek aramak için köylere dalanlar, divan-ı harp tarafından kurşuna dizilmektedirler. Bu yüzden birçok aç Rus askeri kendi milletinin kurşunuyla ölmekten düşman tarafına kaçmak için fırsat kollamaktadır.

Sadık, kısa bir süre sonra Almanlara esir düşer. İlk saatlerde henüz esirliğin ne demek olduğunu bilmediği için sağ kaldığına sevinir. Sanki kendisi için savaş bitmiştir. Ancak karanlık ahırda silâhlı bir nöbetçi nezaretinde geçirdiği ilk gece gelecek ümidini ortadan kaldırır. Ertesi gün diğer esirler getirilir. Almanlar üst rütbeli Rus subaylarına çukur kazdırır ve kendi kazdıkları çukurların kenarında onları kurşuna dizerler. Esir olan Ruslar için Alman istilâsı altında kavrulan Rusya ölmüş, lüzumsuz bir mekân haline gelmiştir. Kendilerini yenen ve ezenleri sevmeye hazırdırlar.

Açlıktan perişan olmuş esirler Almanlar'ın fırlattığı sınırlı sayıdaki ekmeği kapabilmek için birbirlerine saldırırlar. Alman askerleri ise vahşileşen Rus esirlerini kahkahalarla seyrederek. Alman askerleri sanki “şiddet ve zulüm terbiyesi” görmüş gibidirler. Ama aslında Almanlar veya Ruslar arasında eziyet yapmayı çok iyi bilme bakımından hiçbir fark yoktur. Sadece esir kampında konumları farklıdır. Burası Almanlar'ın esir olarak yer aldıkları bir kamp olsa rolleri değişecekleri muhakkaktır.

Romanın kahramanı Sadık diğer esirlerle birlikte Kirovograd'a sevk edilir. Buradaki esir kampında beş esir bir kilo ekmeği paylaşır. İki gün sonra toplama kampına götürülürler. Bu kamp Sadık'a esirliğin gerçek anlamını öğretir. Kırmızı kerpiç yapılar ortasında makineli tüfeklerin kontrolü altında olan geniş bir meydan vardır. Yirmi sekiz bin esirin bulunduğu toplama kampı-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

nın durumu yürek parçalayıcıdır. Esirlerin insan oldukları sadece fersiz gözlerinden bellidir. Bu zavallılar için ölümle hayat arasında fark kalmamıştır. Hepsi bit içindedir. Yerde hareketsiz yatanların ölü mü diri mi oldukları anlaşılmamaktadır. İçlerindeki ölümler kokmaya başlayınca fark edilirler ve onları bir duvar dibine odun gibi yığarlar. Herkes yalnızca kendisiyle meşguldür.

Bir süre sonra esirler Uman'daki esir kampına nakledilirler. Kirovograd'dan Uman'a yapılan bu zorunlu ve zor yolculuğu romanın kahramanı gibi yazar da yaşamış ve esir kamplarında Almanlar'ın yaptığı insanlık dışı davranışlara maruz kalmıştır: *"Korkunç Yıllar'ın okurları bilirler Sadık Turan'ın geçmiş olduğu o yolu. Ben kendim geçtim o yolu. Daha fazla: o yolda, yalnızca o yolda ve Uman esirler kampında, Cengiz Dağcı, Sadık Turan oldu. Sadık Turan'ın dayanıklılığını o yolda ve Uman kampının barakalarında buldu Cengiz Dağcı kendinde"* (Dağcı, 1998, 109).

Bu yolculuk esnasında sonda kalanlar, ellerindeki ekmeği yemeğe teşebbüs edenler veya bostanlara dalanlar yaylım ateşine tutulurlar. Günlerce aç ve susuz yürürler. Kirovograd'tan yola çıkan on sekiz bin esirden ancak sekiz bini Uman'a ulaşabilmiştir. Uman'da askerler tüfeklerinin dipçikleriyle esirlere saldırırlar. Yere yıkılanlar zayıflar, ayakta kalanlar sağlamlar grubuna alınır. Sadık ayakta kalabilmiştir. Ama uzamış olan sakalı dolayısıyla Alman askeri onu ihtiyar zannıyla zayıflar grubuna katar. Oysa Sadık henüz yirmi üç yaşındadır. Dondurucu ayazda saatlerce bekletilirler. Sadık, zayıflar grubundaki diğer esirlerle birlikte dikenli tellerle çevrili barakalara götürülür. Bu esir kampının kuralları son derece katıdır. Burada her esire günde elli gram ekmek ve yarım litre çorba verilecektir. Dikenli tellere beş metreden fazla yaklaşan, karanlıkta ateş yakan ya da sigara içen, akşam saat yediden sonra konuşan öldürülecektir. Önemsiz meseleler için esirler boğaz boğaza kavga ederler. Savaşın Yahudiler yüzünden çıktığına inanan Ruslar, Yahudi olduğundan şüphelendiklerini linç ederler.

1942 yılının 31 Mayıs günü Sadık bir Alman askeriyle Uman'daki kamptan çıkar. Onu Alman casus mektebine götürürler. Kendisine teklif edilen casusluğu ve rahat hayatı reddederek esir kampına dönmek ister. Alman hükümetinin Orta Asya'daki

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Türklerin bağımsızlığa kavuşması için çaba harcadığı, esir kamplarında bulunan Türkistanlılardan bir ordu oluşturmak istedikleri söylenir. Sadık yine de casusluğu kabul etmez. Bunun üzerine Sadık Kemal adıyla onu esir kampına yollarlar. Onu ikna etmeye çalışan yüzbaşı ayrılırken *"Bizi reddettin... Bundan sonra düşman üniforması giyip harb edeceksin"* (s.193) der. Sadık bu sözün anlamını, esir kampına döndüğünü zannederken kendini Alman üniforması altındaki Türkistan askerleri arasında bulunca anlar. Bundan sonra sözde Türkistan'ın istiklâli uğruna savaştırılan piyonlar arasında yer alacaktır.

Yurdunu Kaybeden Adam Cengiz Dağcı'nın II. Dünya Savaşı sonunda Roma'da tedavi gören Sadık Turan'ın savaş hatıralarını anlattığı ikinci kitaptır.

1942 yılının baharında Sadık Turan, Alman ordusunun kadrosunda Türk asıllı esirlerden oluşan Türkistan lejyonu içinde yeniden asker olur. Cengiz Dağcı'nın bizzat kendisi de Özbek, Kırgız, Kazak, Türmen ve Tacikistanlı esirlerin yer aldığı Türkistan ordusu içinde tek Kırımli olarak altı haftalık "acil subay kursu"na devam ettikten sonra Türkistan'ın özgürlüğü için savaştığına inandırılanlardan birisidir.

Üniformalarının kol yenlerine üç beyaz Semerkand Camii, çevresinde de "Allah bizimledir" cümlesi işlenmiştir. Almanlar, beyinlerini Ruslarla mücadele doğrultusunda yıkamakta, camileri Ruslardan kurtarmalarını söylemekte ve Türkistan'ın Asya'nın en büyük ve en kuvvetli devleti olacağını iddia etmektedirler. Türkistan ordusunu oluşturanların Rusça konuşmaları kesinlikle yasaktır. Artık tek gayeleri vardır: Türkistan ve istiklâl. Bu askerler, sadece bağımsız Türkistan hayali içinde olduklarından, Almanların millî duygularını nasıl istismar ettiklerini fark etmezler. Oysa Almanların bir Türkistan ordusu oluşturmalarının nedeni Almanya'nın kendisine yandaş araması ve asker sayısını arttırmak zorunda kalmasıdır. Almanların Türkistan'ın istiklâlinden bahsetmesi, kendilerine esir kamplarında insanlık dışı bir hayat yaşatan bu millete artık sempati duymalarını sağlar: *"Türkistanımızdan bahsediyorlardı, bizim istiklâlimizi ileri sürüyorlardı. Böyle konuşunca onları fena bulabilir miydik?"* (Dağcı, 1989, .40). Ancak Türkistan ordusundaki askerlerin çoğu telef olur ve bağımsız Türkistan hayali korkunç bir kırıklıkla neticelenir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Savaşın dördüncü yılına girildiğinde artık garip ve zavallı görünen Alman askerleri ordu disiplinini kaybetmişlerdir. Almanya'nın bu duruma düşmesinin sebebi Sadık'a göre uyguladıkları zulüm üzerine kurulmuş insanlık dışı politikadır: *"Almanya, Rusya'ya karşı kazandığı zaferi; Ukrayna, Belerüsyä kamplarında, Varşova sokaklarında elden kaçırdı. Almanya, galibiyetini SS hücum kıtalarının öldürdüğü insanlarla birlikte, şehir kenarlarında çukurlara gömdü. Almanya, zaferlerle başladığı Rusya seferini, Ukrayna'da, Kırım'da, Kafkasya'da Rus-Bolşevik zulmü altındakilerin iniltilerini duymamakla, kendisine imdat diye uzanan milyonlarca eli görmemekle, yalnız görmemekle de değil, üstelik düşman eli etmekle, mağlûp bitirdi"* (Dağcı, 1989.195). Cengiz Dağcı, Almanların başarısızlıklarını Komünizm baskısı altındaki milletlere el uzatıp onları himaye etmek yerine; benzer muamelelerde bulunup eziyeti sürdürmelerine bağlar. Cengiz Dağcı *Dönüş* adlı romanında da bir Rus askerine *"Almanya'nın Avrupa'nın göğsü üstünde cerahatli bir çiban gibi durduğunu ve bu ırk yaşadıkça Avrupa'nın barış ve huzurdan her zaman yoksun kalacağını"* söyler (Dağcı, 1997, 67).

Cengiz Dağcı, *O Topraklar Bizimdi* isimli eserinde 1940-1943 yılları arasında Kırım'da yaşanan acıları dile getirir⁹. Bu romanda Sadık'ın yerini Ruslar'dan yanayken, Rusların kendi vatanlarına ihanetini ve Türkleri piyon olarak kullanıp asıl amaçlarının Müslüman Türk kimliğini ortadan kaldırmak olduğunu görünce değişerek millî kimliğini fark eden Selim almıştır.

Cengiz Dağcı *Yoldaşlar* isimli romanında da Orta Asya Türklerinden oluşan bir Rus birliğinin mensup oldukları ikinci tümeni bulabilmek için yola koyuluşlarını anlatır. Artık savaşın son dönemidir. Askerler bezgin bir haldedirler. Hürriyete özlem duyarlar. Savaş esnasında hepsi aynı endişeleri paylaşmışlardır. Aslında birbirlerinden farklı olan bu insanlar için savaş ortak bir kader haline gelerek onları birbirlerine bağlamıştır. Savaş öncesindeki hayatlarında da pek çok acı ve eziyet çekmiş olan bu insanlar savaşta ölümle burun buruna gelince yaşamının ne denli güzel ve anlamlı olduğunu fark etmişlerdir.

⁹ Eser hakkında bir tanıtma yazısı vardır. Hakkı Dursun Yıldız, "O Topraklar Bizimdi", *Türk Kültürü*, S. 58, Ağustos 1967, s. 809-812.

Cengiz Dağcı *Ölüm ve Korku Günleri* adlı romanında Varşova'da yaşayan Polonyalı bir genç kızın gözüyle savaşı ve Alman işgaline maruz kalan Polonya'daki var olma mücadelesini anlatır. Varşova sokaklarından "ölümü beklemekten bunalmış" insan iniltileri, çocuk çığlıkları duyulur. Amerikan Kızıl Haç Cemiyeti, fakir halka yiyecek dağıtır. Şehre ıstırap, kaygı ve göz-yaşı hakimdir. Yine de şehirde yaşayanlar ateş ve bomba yağmurunun altında bile "dimdik, ayakta" kalmaya çalışırlar. Batıya doğru çekilen yenilmiş ve perişan Alman kabilelerini gördükçe Lehli olmanın gururunu duyarlar. Sokaklar Yahudi cesetleriyle doludur. Her yerden kül ve yanık kokuları gelir. Bazı Yahudiler göğüslerine haç işareti çizerek ölümden kurtulmaya çalışırlar¹⁰. Varşova'da sadece Alman zulmü yoktur. Kenetlenmesi gereken Polonyalılar da birbirlerine eziyet ederler. Bu eziyetten en çok Alman askerleri ile görüşen, Almanlarla alış veriş yapan Polonyalılar nasiplerini alırlar. Bu tavır bağımsızlığın önemini fark etmiş Polonyalılar'ın Alman egemenliğini kabul etmediklerini, suursuzca atılan adımların ilerisi için tehlike olacağını idrak etmiş olduklarını göstermektedir. Ancak öte yanda savaşın içinde bile olsa gündelik hayatlarını sürdürmeye çalışan zavallı insanlar vardır. Onlar vatanlarına ihanet etmek için değil sadece yaşamlarını sürdürebilmek için Almanlar ile münasebet halindedirler. Varşovalılar yavaş yavaş teşkilatlanır, Yeraltı Gizli Örgütü giderek genişler. Sonunda Varşovalılar isyan ederler. Almanlar'a karşı bir halk ayaklanması başlar. Her yer Polonya bayrakları ile donatılır. Kadınlar ve çocuklar sığınaklara inerler. Erkekler Almanlar'a saldı-

¹⁰ Reşat Enis'in *Ağlama Duvarı* isimli eserinde de memleketlerini terk etmek zorunda kalan Almanya'daki bazı Yahudiler, Alman bankalarında kalan paralarını alabilmek için çırpınırken; yıllarca önce Yahudilerle evlenmiş olan Alman kadınları ise melez çocuklarını koruyabilmek için mahkemelere başvurarak çocuklarının Yahudi eşlerinden olmadığını, "âri ırktan" Almanlarla gizli münasebetleri neticesinde dünyaya geldiklerini ispatlamaya çalışırlar. Çocuklarını korumak uğruna bu kadınların kendilerini tahkir etmeleri son derece hazindir. Cengiz Dağcı'nın *Dönüş* adlı romanında ise Slav adı taşıyan bir Yahudi baba, on bir yaşındaki oğluna Rusça ders aldırır. Her gün üçer saat ders veren Niyazi'den özellikle çocuğun telaffuzuna dikkat etmesini, Rusça kelimeleri tam bir Rus gibi telaffuz edebilmesini sağlamasını ister. Kendisi Yahudi şivesiyle konuşan bu baba Rusça öğretmek oğlunun Yahudi olduğunun anlaşılmasını engellemeye çalışır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rırlar. Yakalanan bir Alman askerinin öldürülmemek için yalvarması son derece hazindir: “*Bakınız kardeşler! Bakınız!. Hristiyanım! Katolik'im!.. N'olursunuz, öldürmeyin!.. Acıyın... Öldürmeyin!*” (Dağcı,1991b, 112). Bu kesik cümleler aynı dine mensup insanları savaşın nasıl karşı karşıya getirdiğini çarpıcı bir şekilde gösteren örneklerden sadece biridir. Bu genç, askere henüz alınmıştır. Suçlu aslında tek tek askerler değil savaşın kendisidir.

Varşova karmakarışıktır. İsyanın liderinin kim olduğunu bile bilmezler. Sadece vatanlarını ve yaşama haklarını korumak için savaşır. Ancak direniş başarılı olmaz. Almanlar şehre hakim olurlar¹¹. Cengiz Dağcı'nın eserlerinde “*savaşın, zulmü her iki cephe de eşitleyen tabloları, bir yanda korkunç Ruslar, bir yanda korkunç Almanlar. Yahudiler'e yaptıklarıyla korkunç Polonyalılar. Evleri yıkılırken, tıpkı yok ettikleri Yahudiler'in acınacak haline düşen Polonyalılar. Bunlar, insanların eşit olduğunu en dramatik anda, ölümün eşitinde anlatan sahnelerdir; fakat bu sahneler onları yaşayanlara fazla bir şey söylemez, zira yaşarken düşünülmez. Her şey olup bittikten sonra, bunları yaşamış olan kişilerden biri olan Cengiz Dağcı, onlar üzerinde yeniden düşünülmüş ve yazmıştır*” (Enginün, 2000, 346).

Faik Baysal'ın yazdığı *Drinada Son Gün*'de savaş sırasındaki mağdur ülkelerden biri olan Yugoslavya mekândır. Savaşın başlamasından çok kısa bir zaman öncesine kadar Yugoslavya'da bir Alman hayranlığı söz konusudur. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Zoraki Diplomat* isimli hatıra kitabında 1935 yılında Prag'da görev yapan Yugoslav elçisinin ve elçilik başkâtibinin Hitler'i kendileri için bir tehlike olarak görmediklerini belirtir. Yugoslavya'yı temsil eden bu şahıslar sadece kendi şahsi fikirlerini değil aynı zamanda temsilcisi oldukları devletin düşüncesini de dile getirmiş ve Hit-

¹¹ Cengiz Dağcı, *Regina* adlı hatıra tarzında kaleme aldığı ve ölen eşine duyduğu sevgiyi dile getirdiği eserinde de Alman uçaklarının attıkları bombalar altında Varşova sokaklarında koşuşturan ya da “sürgün trenlerinde” ana vatanlarından ayrılmayı bekleyen gözü yaşlı insanlardan söz eder. Cengiz Dağcı *Ölüm ve Korku Günleri*'nde Polonya'nın işgalini anlatırken, Kenan Hulusi Koray da “Gece Servisi” nde (*Bir Otelde Yedi Kişi*, 1940) İstanbul'da yaşayan Polonyalı bir kadının ülkesinin işgalini kilometrelerce uzaktan endişe ve korku içinde radyo ve gazetelerden takip edişini hikâye etmiştir. Şahap Sıtkı'nın, *Kimin İçin* isimli romanında da işgal Polonyasının'dan bahsedilir.

ler'in Almanya'yı kalkındırdığı gibi Yugoslavya gibi tarım ve hammadde memleketlerine ticaret kapılarını açtığını ve bütün Avrupa'yı kalkındırmayı hedeflediğini ifade etmiştir (Karaosmanoğlu, 1967, 84-85). Yakup Kadri'nin hayretle dinlediği bu sözler gerçekten şaşılacak gibidir. Çünkü daha savaşın hemen başında Alman saldırısına uğrayan devletler arasında Yugoslavya da yer alır.

Drina'da Son Gün'de Alman ve İtalyan işgali altındaki Yugoslavya'da Çetnikler denilen Sırp çetelerinin Türkler'e karşı giriştikleri şiddet hareketleri anlatılır. Türkler'e karşı dost görünmeye çalışan Alman askerleri aslında el altından Çetnikler'i desteklerler. Türkler'e yapılan eziyetler ve atalarından kalan topraklarda Yugoslavya Türkleri'nin verdiği yaşama mücadelesi bizzat bu acıları yaşamış olan Rıza Selmanoviç'in (Yenerer) anılarından derlenerek roman haline getirilmiştir. Türkler'in hür yaşama hakkının ve İslâmiyet'e dayanan insan sevgisi ve hoşgörünün vurgulandığı romanda savaş esnasındaki Yugoslavya çok canlı bir şekilde tasvir edilmiştir.

SONUÇ YERİNE

Bu savaş, Türkiye topraklarına sıçramasa da Türk insanı savaş yıllarında olduğu gibi savaştan hemen sonra da, hemen hemen tüm dünyaya yayılan bu savaşın olumsuz izlerini taşır. Yaşanan sıkıntı ve yokluk dolu günler her şeyden önce insanımızı, özellikle Balkan, I. Dünya ve Kurtuluş Savaşı'nı görmeyen genç nesli olgunlaştırmış, onlara hayat tecrübesi kazandırmıştır. Katlanan zorluklar, yaşanan acılar onlar için artık masal ya da büyüklerden işitilen hikâyeler değil; bizzat yaşamın kendisidir. Türkiye, ateş hattının dışında kalabilmiştir. Bu yüzden Türkiye'nin savaş sırasındaki durumunu yansıtan eserlerde sadece katlanan zorluklar, yaşanan sıkıntılar, ülkedeki siyasî kargaşa gösterilmiş; bu yıllardaki Türkiye'nin panoraması çizilmiştir. Tabiatıyla cephe tasvirleri ve cephede yaşananlar, yani savaşın bizzat kendisi, mekânın Türkiye olduğu eserlerde yer almaz. Şunu da belirtmek gerekir ki Türkiye'nin savaş sırasındaki durumunu yansıtan romanlar içinde baştan sona savaş konu edinenlerin sayısı fazla değildir. II. Dünya Savaşı, incelenen romanların çoğunda daima başka sos-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yal meselelerle birlikte yer alır. Bunu, Türkiye'nin doğrudan bu savaşa katılmaması ve yazarların bu acı tecrübeyi ateş ortamında yaşamamaları ile açıklamak mümkündür. Roman türünün geniş hacmi yazarlara savaşın dışındaki meseleleri ele alma, savaş fonunun arkasında savaşın dışında kalan meselelerle de ilgilenme imkânı verir.

Savaşın doğrudan doğruya ateş çemberi içinde kalan yerlerdeki yansımasını işleyen eserlerde; bombardıman sırasında, top tüfek seslerinin başka her sesi sildiği, hayatta kalmak için öldürmek zorunluluğunun ortaya çıktığı durumlarda insanın gerçekten yaşadığını hissetmesi son derece çarpıcıdır. Belki de insan denen varlık hayatı kendini ölüme en yakın hissettiği anlarda sevmektedir. Hayatla ölümün iç içe geçişi, konusu Türkiye'nin dışında geçen eserlerde son derece trajik bir şekilde işlenmiştir. Yaşanan felâketlerin daima insanı terbiye edici, olgunlaştırıcı bir tarafının olduğunu unutmamak gerekir. Savaş bir yandan insana yüksek bir hedef uğrunda canı hiçe saymayı öğreten "kanlı bir terbiye"; diğer yandan da var olmanın, nefes almanın, insanca yaşamamanın, insana hizmet etmenin, huzur içinde yaşamamanın ne denli anlamlı olduğunu gösteren bir hayat tecrübesidir¹².

KAYNAKLAR

ADIVAR Halide Edib (1987). *Sonsuz Panayır*, (1.b. 1946), İstanbul: Atlas Kitabevi

Ahmet Haşım Bütün Eserleri IV, Frankfurt Seyahatnamesi-Mektuplar-Mülâkatlar, Haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991

AKBAL Oktay (1988). *Düş Ekmeği*(1.b. 1983), İstanbul: Can Yayınları

¹² Türk romanında II. Dünya Savaşı hakkında geniş bilgi için bkz. Alev Sınar, *Türk Roman ve Hikâyesinde II. Dünya Savaşı*

- AKBAL Oktay (1998). *Garipler Sokağı* (1.b. 1950), İstanbul: Can Yayınları
- ARABUL Muzaffer (1967). *Çakrazlar*, İstanbul: Tuncay Yayınları
- ARMAOĞLU Fahir (1989). *20. y.y. Siyasî Tarihi (1914- 1980)*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- AYGEN Reşat Enis (1949). *Ağlama Duvarı*, İstanbul: Vakıf Basımevi
- BAYSAL Faik (1972). *Drina'da Son Gün*, İstanbul: Sinan Yayınları
- BAYSAL Faik (1957). *Rezil Dünya*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- BİBERYAN Zaven (1998). *Babam Aşkale'ye Gitmedi*, İstanbul: Aras Yayınları
- BİLBAŞAR Kemal (1953). *Pembe Kurt*, İstanbul:Yeditepe Yayınları
- CEVDET Kudret (1958). *Havada Bulut Yok*, İstanbul: Düşün Yayınları, Baha Matbaası
- DAĞCI Cengiz (1956). *Korkunç Yıllar*, İstanbul: Varlık Yayınları
- DAĞCI Cengiz (1989). *Yurdunu Kaybeden Adam* (1.b. 1957), İstanbul: Ötüken Yayınları
- DAĞCI Cengiz (1991a). *O Topraklar Bizimdi* (1.b. 1972), İstanbul: Ötüken Yayınları
- DAĞCI Cengiz (1991b). *Ölüm ve Korku Günleri*, (1.b. 1970), İstanbul: Ötüken Yayınları
- DAĞCI Cengiz (1992). *Yoldaşlar*, İstanbul: Ötüken Yayınları
- DAĞCI Cengiz (1997). *Dönüş* (1.b. 1968), İstanbul: Ötüken Yayınları
- DAĞCI Cengiz (1998). *Hatıralarda Cengiz Dağcı*, İstanbul: Ötüken Yayınları
- DAĞCI Cengiz (2000). *Regina*, İstanbul: Ötüken Yayınları
- ILGAZ Rifat (1996a). *Karartma Geceleri*(1.b. 1974), İstanbul: Çınar Yayınları
- ILGAZ Rifat (1996b). *Sarı Yazma* (1.b. 1976), İstanbul: Çınar Yayınları

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

-
- İLHAN Attilâ (1981). *Bıçağın Ucu* (1.b. 1973), İstanbul: Bilgi Yayınevi
- İLHAN Attilâ (1987). *Zenciler Birbirine Benzemez* (1.b. 1957), İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım
- İLHAN Attilâ (1994). *Sokaktaki Adam* (1.b. 1953), İstanbul: Bilgi Yayınevi
- İLHAN Attilâ (1995). *Yaraya Tuz Basmak*, (1.b. 1978), İstanbul: Bilgi Yayınevi
- KARAKOYUNLU Yılmaz (1999). *Salkım Hanımın Taneleri*, (1.b. 1990) İstanbul: Öteki Yayınevi
- KARAOSMANOĞLU Yakup Kadri (1967). *Zoraki Diplomat*, İstanbul: Bilgi Yayınevi
- KARAOSMANOĞLU Yakup Kadri (1987). *Panorama*, (1b. 1953/1954), İstanbul: İletişim Yayınları
- KARAY Refik Halit (1954). *Bugünün Saraylısı*, İstanbul: Şehir Matbaası, Çağlayan Yayınları
- KARAY Refik Halit (1975). *Dört Yapraklı Yonca* (1.b. 1957), İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi
- KAYACAN Feyyaz (1993). *Bütün Öyküler* (1.b. 1962), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- KEMAL Tahir (1990). *Karılar Koşuşu* (1.b.1974), İstanbul: Tekin Yayınevi
- KEMAL Tahir (1991). *Bozkırdaki Çekirdek* (1.b. 1967), İstanbul: Tekin Yayınevi
- KEMAL Tahir (1994). *Namusçular* (1.b. 1973), İstanbul: Tekin Yayınları
- KEMAL Tahir (1998). *Kelleci Mehmet* (1.b. 1962), İstanbul: Adam Yayınları
- KOCAGÖZ Samim (1957). *Onbinlerin Dönüşü*, İstanbul: Baha Matbaası
- KORAY Kenan Hulusi (1983). *Kenan Hulusi Koray'dan Hikâyeler*, haz. İnci Enginün, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı
-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Yayınları

- KUTLU Ayla (1999). *Emir Bey'in Kızları* (1.b. 1998), İstanbul: Bilgi Yayınevi
- ORHAN Kemal (1993). *72'nci Koğuş*, (1.b. 1954), İstanbul: Can Yayınları
- SABAHATTİN ALİ (1940). *İçimizdeki Şeytan*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- PEYAMİ Safa (1949). *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, İstanbul: Nebioğlu Yayınevi
- SABUNCU (SOYSAL) Sevgi (1996). *Tante Rosa* (1.b. 1968), İstanbul: Bilgi Yayınevi
- SEYDA Mehmet (1970). *Yanartaş*, İstanbul: Ararat Yayınevi
- SINAR Alev (2003). *Türk Hikâye ve Romanında II. Dünya Savaşı*, İstanbul: Dergâh Yayınları
- SITKI Şahap (1967). *Kimin İçin*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi
- SOLOK Cevdet Kudret (1958). *Havada Bulut Yok*, İstanbul: Düşün Yayınları, Baha Matbaası
- TANPINAR Ahmet Hamdi (y.t.y). *Huzur*, Tercüman 1001 Temel Eser
- YURDAKUL Ahmet (1989). *Yorgun Çanlar*, İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

YENİ TÜRK EDEBİYATI - TARİH İLİŞKİSİ
BAĞLAMINDA TÜRK TİYATRO ESERLERİNDE
GENÇ OSMAN VAK'ASI

*Müzeyyen BUTTANRI**

ÖZET

Tanzimat'tan bu yana meydana gelmiş edebî ürünlerin önemli kaynaklarından biri de tarihtir. Özellikle roman, hikâye ve tiyatro eserlerinde yazarlar konuları için tarihten hazır malzeme bulduklarından çok sık tarihe başvururlar. 17. yüzyılın ilginç bir tarihî olayı olan Genç Osman'ın öldürülme olayı üç tiyatro yazarımız tarafından işlenmiştir. Konuları aynı da olsa her yazar olayların sebep ve sonuçlarını çağdaş yorumlarla vermektedir. Yazarlar tarihî tiyatrolarda tarihî bir olayı geçmişteki çözümleriyle vermezler. Bu eserlerde günümüz insanına vermek istedikleri mesajları vardır.

Anahtar Kelimeler: Tarih, edebiyat, tarihî tiyatro, Genç Osman

**GENÇ OSMAN-OCCURRENCE IN TURKISH PLAYS IN
THE COHERENCE OF NEW TURKISH LITERATURE
AND HISTORY**

ABSTRACT

One of the most important sources of literary work from The Tanzimat period to today is history. Especially novel, story and play writers have frequently recourse to the history as they find prepared material in history. One of the interesting historical events of 17th century is Genc Osman's assassination, which has been processed

* Doç. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, mbuttan@ogu.edu.tr

by three Turkish play writers. Although their themes are the same, every writer gives the reasons and results of the event with his contemporary interpretation. Writers do not work a historical event with its previous analysis, but they add some messages to the modern human being.

Key words: History, literature, historical theatre, Genc Osman.

Tanzimat'tan günümüze yazılmış eserlerin oluşturduğu bir edebiyat olan "Yeni Türk Edebiyatı"nın önemli kaynaklarından biri de tarihtir. Bu dönemde Batı'dan alınan ve yeni bir tür olarak edebiyatımıza giren tiyatro, roman, hikâye vb. baştan beri hükümlerini sürdüren şiirin yanında edebiyatın önemli ürünlerini oluşturmuşlardır. Tarihteki olaylar ve şahsiyetler, Yeni Türk Edebiyatının özellikle tiyatro, roman ve hikâye türlerine hazır malzeme verdiklerinden tarih, edebiyatçılarımızın ilgi alanlarından biri olmaya devam etmektedir.

Edebiyat-Tarih İlişkisi

İnsanlık tarihinde tarih anlayışı başlangıçtan beri önemli değişiklikler göstermiştir. Bu nedenle "Tarih nedir?" sorusuna verilen cevaplar da her devirde birbirinden farklı olmuştur.

Tarih bir bilim olup, onu meydana getiren olaylar ve şahsiyetler bir takım belgelere dayandırılarak verilir; ancak bugün bu belgelerin de birer yorum olduğu, onların da birileri tarafından yazıldığı için gerçekleri tam olarak yansıtmadığı düşünülmektedir. Sanat eserleri gibi, tarih de bir yorumdur ve bu yorum devrin şartlarına ve yorumu yapan kişilere bağlıdır. Tarihteki olayların oluş tarihleri her tarihçi tarafından kesin olarak bilindiği halde, bunların nasıl olduğu, şartları, gelişmesi, sonuçlarının ilgili ülkelere etkisi değişik tarihçiler tarafından farklı şekillerde yorumlanmaktadır. Aynı tarihî olayı ya da şahsiyeti konu alan edebî eserlerde de yorumlar birbirini tutmamaktadır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Edebiyat-tarih ilişkisi ilk zamanlardan beri insanların kafalarını kurcalamıştır. Aristoteles Poetika'sında dram sanatı ile tarihi kıyaslarken dramı tarihe göre daha değerli bulur. Ona göre dram sanatı (şiir), tarih bilgisinden daha felsefi ve daha yüksektir. Çünkü şiir, evrensel olanı, tarih ise özel olanı verir.

Tarihî gerçeklerle günümüz olayları arasında pek çok bakımdan benzerlikler bulmak mümkündür. Bu nedenle bugünü konu alan yazarlarımız için de tarih önemli bir kaynak olmaktadır. Tarihî olayların her tarih kitabında aşağı yukarı birbirine benzer yorumları vardır. Ancak sanatçılarımızın tarihî olaylar üzerindeki yorumları çok daha çeşitlidir. Yorumlar devirlere ve sanatçılara göre büyük farklılıklar arz eder.

Yazarlar konularını tarihten de alsa, eserlerini gelecek için kaleme alırlar. Bugünden yarını görmek ancak geçmişini bilmekle mümkündür. Sanatçı geçmişteki bir olayı ya da şahsiyeti olduğu gibi bir ayıklama yapmadan alırsa bu eser geçmişin günümüze nakli, kişiyi olduğu gibi alırsa bu bir yaşam öyküsü olur, ama sanat eseri olmaz. Sanatçı konusunu tarihten alıyorsa gerçeklik bozulmadan sanatsal bir yaratıcılıkla yeniden kurgulayacaktır.

Tarihçi ve sanatçının tarihî bir olayı işlemesi farklıdır. Tarihî bir eseri, tıpatıp tarihteki bir olaya benzemedi diye eleştirmek yersizdir. Bir tarihî olay için "kesinlikle böyle" demek mümkün değildir. Olaylara bakış ve olayların yorumu, tarihçiler için bile tek olmayacağına göre, sanatçının yorumu da değişik olacaktır.

Konusunu, malzemesini tarihten almış edebî eserlerde, tarihîlik prensibinin bozulması sonucunda oluşan geçmişini idealize, tarihi tahrip etmeye sebep olur. Geçmişini idealize ve tarihi tahrip ile tarihin hakikatleri unutulurken arka plâna atılması, bağışlanamayacak pek çok hatalara sebebiyet verebilir. Tarihin mantığı dışında olay ve kişileri işlemek de bir eseri tarihten uzaklaştırır.

Tarihî eserlerde konu, malzeme tarihî dönemlerle ilgili gibiyse de, bu eserler yazıldığı devrin sorunlarını ele alırlar. Tarihî olay sadece bir paravandır. Tarihîlik ve çağdaşlık bu eserlerde birbirleriyle örtüşür. Günün sorunlarına dikkat çekme, onlara çözüm yolları arama, halkı, yöneticileri uyarma görevini de üstlenirler.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Yoksa geçmişte olan bir olayın bugüne taşınmasının anlamı olmaz. Büyük sanat eserlerinde tarih ve çağdaşlığın birbiriyle iç içe olduğu görülmektedir.

Edebiyatımızda Tarihe Yönelme

Batı edebiyatlarında yazar ve şairlerin tarihe yönelmeleri çok eski olduğu halde bizim edebiyatımızda tarih duygusunun ele alınışı, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonradır. Bizde Tanzimat'a kadar şuurlu bir tarih görüşü olmadığı için, sadece yaşanan devirdeki fetih, sefer gibi bazı askerî mahiyetteki olay ve şahıslara temas edilmiştir.¹ Hâlbuki tarih duygusu, kişinin yaşadığı devirden önceki zamanı ele aldığı görülebilir. Geçmişteki bir şahsiyet, olay ya da bir eşyayı konu aldığımızda ortaya çıkan tarih duygusu, Divan şiirinde görülmez. Vatan, millet gibi millî kavramlarla, tarihin şöhret ve kahramanlarını konu edinmeyen Divan şairleri, eski bir mimari için değil, yeni yapılan cami, çeşme için şiirler söylerlerdi. Edebiyatımızda tarihin ve tarihî şahsiyetlerin birer değer olarak ele alınıp işlenmesi, Tanzimat sonrası Türk edebiyatı ile başlamıştır.²

Tanzimat'tan itibaren yazılmaya başlanan tarih kitapları [Hayrullah Efendi'nin *Devlet-i Aliye-i Osmaniye Tarihi* (I. Cilt 1853; ikinci cilt 1864), *Cevdet Tarihi* (ilk cildi 1854, son cildi 1884), Ahmet Vefik Paşa'nın *Hikmet-i Tarih* ve Ziya Paşa'nın *Endülü's Tarihi* (1863) vb.] ile Namık Kemal'in *Devr-i İstilâ* (1867), *Barika-i Zafer* (1872) ve *Evrak-ı Perişan* (*Selahaddin-i Eyyubî ve Fâtih*: 1872; *Selim*: 1873) gibi tarih yazılarından sonradır ki yazarlarımızda tarihe karşı ilgi artmıştır.

N. Kemal, *Emir Nevruz Beyin Terceme-i Hali Mukaddimesi*'nde Türk edebiyatında tarihî muhteva eksikliğini belirtir. Namık Kemal'in *Evrak-ı Perişan*'ında Fâtih ve Yavuz Sultan Selim'in biyografileri verildikten sonradır ki bu hükümdarlar edebiyatımızda konu olarak alınmaya başlanmıştır. Namık Kemal başta

¹ Ö. Faruk Akün, "Abdülhak Hâmid'in Merkad-ı Fâtih'i Ziyaret Manzumesi ve İçindeki Görüşler", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.VII, 15 Şubat 1956, s. 61

² Necat Birinci, "Mehmet Âkif Ersoy'un Şiirlerinde Tarih Duygusu", *Edebiyat Üzerine İncelemeler*, Kitabevi 147, İstanbul, 2000, s. 163-172

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009

olmak üzere Ahmet Midhat Efendi, Şemseddin Sami, Hasan Bedreddin, Mehmet Rıfat Abdülhak Hâmid, Muallim Naci vb. gibi yazarlar, edebiyatın değişik türlerinde tarihi konu alırlar. Tarihten ders ve moral almak, devrinde söyleyemediklerini tarih vasıtasıyla söylemek, Avrupalıların Osmanlıya bakışına tarih ile cevap vermek, bu dönem edebiyatçılarının tarihe yönelmesinde etkili olmuştur.³ Edebiyatımızda Namık Kemal'in eserleri ile başlayan tarih duygusunu, gerçek anlamda işleyen Abdülhak Hâmit'tir. Onun Fâtih (1879) ve Selim (1883) hakkında yazdığı manzumeler, kendisinden sonraki şairleri uzun süre besleyen kaynak olmuştur.⁴

Edebiyatımızda tarih duygusunun işlenişi, II. Meşrutiyet (1908)'ten önce oldukça sınırlı olmuşsa da bu tarihten itibaren büyük bir serbestlik ortamını idrak eden yazarların tarihî konulara önem verdikleri görülmektedir. Bu devirde milliyetçilik akımının gelişmesi, uğranılan büyük hezimet, yazarlarımızı kendi tarihimize yöneltirken, millî tarih bilincinin de yerleşmesine önderlik etmiştir. 1912'de kurulan Türk Ocaklarının yayınladığı tarih kitapları ve Türkçülük üzerine yapılan yayınlar, tarihî konuları eserlerinde işleyen yazarlarımızı da etkilemiştir. Ancak eski Türk tarihini işleyen eserler, Cumhuriyetin ilânından sonra ele alınacaktır.

Büyük felâketlerin yaşandığı Meşrutiyet yıllarında yazarlarımızda tarihe ilginin artmasını Birinci şöyle izah eder:

"Tarihin zaferlerle dolu sayfaları ile birlikte felâketli devrelerinin çeşitli sanat dallarında olduğu gibi edebî eserlerde de sürekli bir şekilde işlenmesi, milletlerin tehlikeye düştükleri anlarda, millî varlıklarını korumak için yaptıkları mücadelelerde ihmali mümkün olmayan önemli bir kuvvet kaynağıdır."⁵

³ Sema Uğurcan, *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserlerinde Tarih*, Akademi Kitabevi, İzmir, 2002, s. 15

⁴ Necat Birinci, "Ruşen Eşref'in Millî Mücadele Yazılarında Tarihî Muhteva", *Edebiyat Üzerine İncelemeler*, Kitabevi 147, İstanbul, 2000, s. 298.

⁵ Necat Birinci, "Ruşen Eşref'in Millî Mücadele Yazılarında Tarihî Muhteva", *a.g.e.*, s. 297-305

Sema Uğurcan, yazarların tarihe yönelişini, ders ve moral almak, çağında söyleyemediklerini söylemek, Batı'nın İslâm ve Osmanlı'ya karşı menfi bakışına cevap vermek, yazarların devirlerinde bulamadıkları kahramanlık ruhunu, özledikleri büyüklüğü geçmişte aramak gibi gerekçelerle açıklamaktadır.⁶

Yazarlarımızın tarihten aldıkları şeyler, çoğunlukla hasretini çektikleri değerler olmuştur. Türk milletinin yok olmakla karşı karşıya geldiği günlerde aydınlarımız, maziden alınan örneklerle toplumumuzun bilincinde tehlikeleri göğüsleme imanının doğmasına çalışmışlardır.

Bir var olma mücadelesi sonunda(1923) Atatürk'ün önderliğinde kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde tarihe bakış açımızda önemli değişiklikler olmuştur. Türk tarihine karşı gittikçe artan bir ilgi başlamıştır. Yeni Türkiye Cumhuriyeti, kimliğini ve varlık nedenlerini Osmanlı dışında aramaya çalışmıştır. Türk toplumunu, çağdaş uygarlık seviyesine çıkarmayı hedefleyen Cumhuriyet döneminin yöneticileri, gelenekçi tutumu yok ederek yeni kurumlar tesis etmeyi, örgütler kurarak toplumun yeni yetişen kuşaklarını çağdaş düşünce ortamında yetiştirmeyi amaçlamışlardır. Osmanlı kültürüyle bağlar koparılmaya çalışılmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti, otoritesini her alanda sağlamlaştırdıktan sonra kültürel faaliyetlere hız verilir. Atatürk'ün direktifleri ile Türk tarihi ve Türk dili ile ilgili çalışmalar başlatılır. Cumhuriyet rejiminin halka benimsetilmesi için bütün yurttaki Halkevlerinin şubeleri açılır, köylerde halkodaları tesis edilir. Halkevlerinin bünyesinde kurulan değişik topluluklar ile devrin tarihî görüşü benimsetilmeye, ulusal bilinç, Türklük bilinci yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır.

Atatürk döneminde genelde eski Türk tarihine yönelen edebiyatçılar, Osmanlı ile ilgili pek eser vermemiş, ya da Osmanlı'yı felâkete götüren nedenleri ele alarak Cumhuriyet rejiminin övgüsünü yapmışlardır. Tarihî konulara edebî türlerde yönelme Cumhuriyet döneminde de devam etmiş, 1970'li yıllardan sonra bu yönelme daha da artmıştır.

⁶ Sema Uğurcan, **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserlerinde Tarih**, Akademi Kitabevi, İzmir, 2002, s. 15

Tarih- Tiyatro İlişkisi

Yeni Türk edebiyatının önemli edebî türlerinden olan tiyatro için tarih, dünyada olduğu gibi bizde de önemli bir kaynak olmuştur. Konusunu tarihî olaylar ve tarihî şahsiyetlerden alan oyunlar, tarihî tiyatro denilen bir türün doğmasına neden olmuştur. "Tarihî tiyatro nedir?" sorusuna Metin And, "Konularını tarihî kaynaklardan alan, kamu düzeninin önemli olaylarını işleyen, çoğu kez tarih verileriyle çağdaş sorunlara değinen, genellikle bir örnek, bir öğrenek, bir uyarma tonu taşıyan oyunlardır."⁷ cevabını verir.

Tarih ile tarihî tiyatronun birbirleriyle ilişkisi sanatçıları zaman zaman meşgul etmiştir. "Tarihsel oyunlar tarihten hangi olayları ve kişileri alır ve bunları nasıl işler?" sorusu tarihî oyun yazarlarına sık sık sorulan sorulardandır. Niyazi Akı, tarihî dram yazarlarının konularını tarihin arka plânında kalmış az bilinen tarihî olay ve kişilerinden seçtiklerini, bu seçimin de yazara özgürlük sağladığını söyler. "Yazarlar tarihsel olay ve kişileri ne kadar az değiştirirse o kadar tarihî drama yakın, ne kadar fazla değiştirirse, o kadar romantik drama yakın olurlar."⁸ demektedir. "Oyun yazarları tarihten nasıl bir kişiyi seçmeli?" sorusuna Orhan Asena:

"Elbette günümüzde yaşayanı. Yaşamayı yetmez, çağımızın insanını etkilemeli. Hele toplumumuzu etkiliyorsa daha da iyi."; "Hangi konuyu seçmeli?" sorusuna da "Günümüzde sürüp gideni. Yalnızca sürüp gitmesi yetmez, çalkantısı içinde yitirmeliyiz kendimizi. Trajik ya da komik. Bir ucundan duyabilmeliyiz yankısını. Eğer toplumumuzun bir çeşit yaşantısı halinde sürüp gidiyorsa, bu geçmiş olaylar daha iyi." demektedir.⁹

⁷ Metin And, "Türk Tiyatrosunda Tarihî Oyunlar ve Bunların Yazılış Gerekçeleri", 7. Uluslararası Türk Tarih Kongresi Bildiri Kitabı, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1970, s. 768-773

⁸ Niyazi Akı, Türk Tiyatro Edebiyat Tarihi I, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1989, s. 125

⁹ Orhan Asena, "Tarihten Sahneye" Devlet Tiyatrosu Dergisi, 9 Ekim, 1953, s. 2.

Tiyatro eserleri devrinin koşullarından en fazla etkilenen edebî türlerdendir. Konusunu geçmiş zamanlardan bile olsa, devrinin olaylarından kendini koruyamaz. Çünkü tiyatro, içinde yer aldığı topluma ayna tutar. Toplum kendi içinden çıkan oyunlar aracılığı ile yaşamını dramatize eder. Sorunlarını sahnede somut biçimde gören toplum, çevresine ve kendine eleştirel gözle bakar. Reşat Nuri, bazı oyunların zamanımızdan çok önce yazılmış olsalar bile, günümüzdeki sosyal değişmeler ve yıpranan değerler nedeniyle de güncellik kazanabileceğini söyler.¹⁰

Tarih ile tarihî tiyatronun birbirleriyle münasebeti çok yakın da olsa şüphesiz tarih için gerekli olan bütün şartların bir edebî eser olan tarihî tiyatroya aynen uygulanması beklenemez. Çünkü tarih bir bilim, tarihçi de bir bilim adamıdır. Oysa tiyatro bir sanat, yazar da bir sanatçıdır. Lessing bu konuda şöyle der:

“Dramatik ozan, tarihçi demek değildir. O bir zamanlar ne olmuş olduğunu anlatmaz, ancak bir olayı tekrar gözlerimizin önüne getirir; bunu yaparken de yalnız bir tarihî gerçeği hatırlatmak amacını gütmeyiz, başka ve daha yüksek amacı vardır. O, bizi kandırmak, böylece yüreklerimizi etkilemek ister.”¹¹

Lukacs tarihle tragedyayı kıyaslarken:

“Olayların uzun ve tarihî gerçeğe uygun olarak tarih tarafından sunulduğu tragedyaya oranla daha kurudur. Tarihle karşılaştırıldığında tragedyada olaylar olaysal içerikten yoksundur.”¹² der.

Tiyatro yazarı için tarih ateşleyici bir unsurdur. O, hayal gücü, yaratıcılık, üslûp, estetik unsurlar ile bir sanat eseri meydana getirir. Tarihçi her ne kadar yorum da yapsa, hayal gücünü de kullansa yine de bir olayı aktaran kişidir. Hâlbuki tiyatro yazarı

¹⁰ Nihat Taydaş, **Reşat Nuri Güntekin’in Oyun Yazarlığı**, Kültür Bakanlığı, Ankara, 2000, s. 1X

¹¹ Özdemir Nutku, **Tiyatro ve Yazar**, Gim Yayınları, Ankara, 1960, s. 37.

¹² Lukacs, *Le Roman Historique*, Paris, 1965, s. 180’dan nakil, Hülya Nutku, **Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Tarihsel Dram Modelleri**, C. I, s. 10, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, No: A-30.

sanatçı olarak yorum yaparken o olayı yeniden yazar ve sahnede oynayabilmesi için gerekli düzenlemeleri meydana getirir.

Tarihçi ile sanatçı arasındaki bir başka ayrıcalık da dram sanatı, zaman ve mekânı kullanışta tarihçiye göre daha özgündür. Çünkü yazdığı eserde zaman ve mekân zorunluluğunu aşabilir. Bir tiyatro eseri izleyicilerine konu edindiği olay ve kişilerin ötesinde değişik olay ve kişileri çağırıştırabilir. Bazen de yazarlar esinlendikleri bazı tarihsel olayları belli bir zaman ve mekâna oturtabilmekte özgür davranabildikleri için bu oyunlar evrensel boyutlar da kazanabilmektedir. Kimi oyunların tüm ülkelerde beğeni ile izlenmesinin nedeni de budur.

Tarihî eserler her ne kadar tarihe tıpatıp uymak zorunda değilse de yazar, izleyicinin tarih bilgisini dikkate almak zorundadır. Geçmiş günümüz insanına günümüzün sorunları ile getirmesi şarttır. Sanatçının eserinde, tarihte kalmış sorunları tarihteki çözümleri ile vermesi onu zor duruma sokar, hatta gülünç yapar. Her sorunun çözümü her devirde başka olmaktadır. Her devir sorununu kendi çözümüyle halleder.

Konusunu tarihten seçen bir yazarın çalışmasını anlatan Sadık Tural: "Yazar vesikaların ortaya koyduğu malzemeyi önce öğrenir; sonra kendisine tesir eden unsurlar arasında seçmeler, ayıklamalar yapar; daha sonra da edebî yaratmanın sihri ile onlara can verir."¹³ der.

Yazar, tarihî olay ve kişileri ele alırken olayların sebep ve sonuçlarını kendine göre yorumlayabilir. Ancak tarihî gerçeklerden de çok fazla sapmamak kaydıyla. Çünkü o, sanatçıdır ve sanata karşı bir takım yükümlülükleri vardır. Sanatçı özgürce düşünür, yorumlar yapabilir.

Hülya Nutku, "Tarihsel oyunlar, 'nostalji', yani geçmişe duyulan özlem değildir; kimi kez geçmişle bir hesaplaşma, kimi kez yalnızca geçmişten bir yaprak, bir tattır, bazen de bugün adına bir sestir." der. Tiyatronun tarihten daha evrensel olduğunu,

¹³ Sadık Tural, *Zamanın Elinden Tutmak*, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1982, s. 225.

çünkü tiyatronun gerçeği, ideali ele aldığı halde, tarihin olanları işlediğini söyler. Bir sanatçı olan tiyatro yazarının tarihe bakarak ondan devri için pek çok sonuçlar çıkarabildiği halde, bir bilim adamı olan tarihçinin olaylardan hüküm çıkararak genel yargılara vardığına işaret eder.¹⁴

Tarih ile tragedya arasındaki diyalektik ilişkinin ilk kez Lessing'in yazılarında izlendiğini söyleyen Hülya Nutku:

"Tragedya için tarih, bir adlar deposudur. Eğer yazar kendi konusunu aydınlatacak tarihsel olaylar bulursa bu depodan kullanır. Yazar için karakter, olaylardan daha kutsal sayılmalıdır. Bu deneyle yazar, hangi noktaya kadar tarihsel gerçekten uzaklaşabilecektir? Karakterleri ilgilendirmeyen bütün konularda istediğince... Yazar için yalnızca karakterler kutsaldır; o, yalnızca onları güçlendiren şeyleri eklemek zorundadır."¹⁵ demektedir.

Tarihî tiyatro tarihe dayanır ama tarihe teslim olmaz. Bu nedenle de yazar, gerçekliğini kurarken, düşselliğini verirken tarihçiye değil, seyircisine karşı sorumludur. Bir tarihçi ile bir sanatçı çoğu kez inandırıcılık ve gerçekçilik üzerinde çatışırlar.

Tarihî tiyatroda konuşulan dil ile kostümler olay zamanına uymalıdır. Aksi takdirde bu tarihi bozar, gerçekçilik özelliğini kaybeder.

Tarihî tiyatroların yazılış nedenleri üzerinde duran Metin And:

"Çeşitli çağlarda tarihî oyunların çeşitli yazılış gerekçeleri değişik olmuştur. En çok yazıldıkları çağlar daha çok ulusal bilincin uyandığı, ulusal birliğin kurulmaya çalışıldığı dönemlerdir. Ancak estetik kaygının bildiri, propaganda yönüne üstün geldiği zamanlarda tarihî oyunlar, tarih nesnelliğinden, gerçekçiliğinden uzaklaşmışlardır. Kimi çağlarda ise, tarihî oyunlar çağdaş sorun-

¹⁴ Hülya Nutku, **Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Tarihsel Dram Modelleri**, C: I, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, No: A-30, s. 16-31.

¹⁵ Hamburgische Dramaturgie, Derl. Julius Petersen, Leipzig, ty., 114-7'den nakil, Hülya Nutku, **a.g.e.**, s. 17.

lara bağlanacak yerde tersine bu sorunlardan uzaklaşmıştır.” demektedir.¹⁶

Tarihî tiyatrolarda geçmişi alıp bugüne getirmek gerekir. Yoksa yazar, sadece geçmişte bir gezinti yaptırmış olur. Tarihte kalan sorunların çözümleri geçmişte bulunabilir. Bir sanatçı geçmişteki çözümlere bağlanamaz. Çünkü her çağ kendi çözümünü kendi çağının şartlarında arar. Eğer sanatçı geçmişteki çözümlere bağlanırsa, komik durumlara düşer. Çünkü her çağ kendi yaşantısını yaşamış ve sorununu çağın gereklerine göre çözmüştür. Yazar, tarihî oyunlarda olayları tarihçi gibi sergilemez. Onları çağının düşünce ve sorunları açısından değerlendirerek izleyicisini bir yarıya götürür.

Türk Edebiyatında Tarihî Tiyatro

Batı'da tarihsel oyunların ilk örneklerine antik Yunan'da rastlanır. Aiskhylos'un "*Persler*"i bilinen ilk tarihî oyundur.(M.Ö. 472) 16. yüzyılda, antik çağ masalları ile orta çağın dinsel hikâyeleri, yerini bireysel-trajik olaylar ile toplumsal tarihe bırakmıştır. Milliyetçilik bilincinin geliştiği bu yüz yılda millî tiyatrolar da kurulmaya başlar. Bu devirde görülen ilk tarihî oyunlar, Shakespeare, Corneille, Lope de Vega'ya âittir. Tarihî tiyatrolar, milliyetçilik hareketlerinin bir anlatım biçimi olarak romantik tiyatro içinde öne çıkmışlardır. 20. yüzyıl başında Stringdberg'in örneklerini verdiği tarihî oyunlar, belli bir estetik görüşe araçlık eden oyunlar olarak devam etmiştir. Sartre, Shaw gibi. Tarihsel oyunlar daha sonra gerçekçi yöntemle, nesnel ve toplumsal gerçeklikle ele alındıkları zaman tarihin gerçek diyalektik anlamı içinde ortaya konabilmektedir. Brecht gibi. Günümüzde tarihsel oyunlar belgesel oyun anlatımı içinde de verilmektedir.

Avrupa'da uzun bir geçmişe sahip olan, romantik çağda yazarların millî tarihe yönelmesi ile gelişme gösteren tarihî tiyatrolar, bizde Tanzimat döneminde yazılmaya başlanmıştır. Bunda

¹⁶ Metin And, "Türk Tiyatrosunda Tarihî Oyunlar ve Bunların Yazılış Gerekçeleri", *a.g.e.*, s. 768-773.

romantizmin etkisi ile batıda yazılan tarihî oyunların ve Namık Kemal'in rolü büyüktür.

Tarihî roman gibi tarihî tiyatro da, yıkılmakta olan devleti, yok olmakta olan vatani kurtaracak kahramanların hayatlarını aksettirmenin bir aracı olarak çıkmıştır.¹⁷

İlk örneklerini Tanzimat'tan sonra görmeye başladığımız batılı anlamda tiyatro eserlerimizde de yazarlarımızın ilk yıllardan itibaren tarihe karşı ilgi duydukları görülmüştür. Edebiyat tarihimizde ilk tiyatro örneği olarak kabul edilen Şinasi'nin Şair Evlenmesi'nden (1859) önce, Türkçe yazılan tiyatro eserlerinden üçü, - her ne kadar bir tarih şuuru ile ele alınmamışsa da- konusunu Türk tarihinden alır.¹⁸ *Hikâye-i İbdâ-ı Yeniçeriyan Ba Bereket-i Pir-i Bektaşiyân Şeyh Hacı Bektaş Veli-i Müslüman*, 1761'de Türkçe olarak Thomas Chabert tarafından yazılmış ilk tarihî oyundur¹⁹. Konusunu Osmanlı'nın ilk yıllarına tesadüf eden Yeniçeri ocağının kuruluşundan alan eserde olaylar, 1362'de geçer.²⁰ Bir yabancı yazar tarafından Türkçe yazılan bu oyunun yazılış gerekçesi Türkçe öğretmektir. Yine Viyana'da bulunan ve Nasrettin Hoca'nın fıkralarından meydana getirilmiş bir oyun olan *Nasrettin Hoca'nın Mansıbı'nın*, kimin tarafından yazıldığı ve ne zaman basıldığı belli değildir. Metin And, bu eserin bir Türkçe okutman tarafından ve 1802 tarihinde yazılmış olabileceğini tahmin etmektedir²¹. Eserde Nasrettin Hoca, fıkraları ile tanıtılmaktadır.

Hayrullah Efendi'nin yazdığı ancak devrinde tanınmamış olan *Hikâye-i İbrahim be İbrahim-i Gülşeni* 1844'te yazılmıştır.²² Konusunu Kanunî döneminde Vezir İbrahim Paşa'nın serdar ola-

¹⁷ İbrahim Şirin, "Kollektif İnşa Aracı Olarak Tarihî Roman", *Türk Romanı, Türk Yurdu*, C. 20, Sayı:153-154, Mayıs-Haziran 2000, s. 171.

¹⁸ Müzeyyen Buttanrı, *Türk Edebiyatında Tarihî Tiyatro (Başlangıçtan 1950'ye Kadar)*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış doktora tezi, 2002, s. 5.

¹⁹ Niyazi Akı bu eserin basım tarihini 1810 olarak göstermesine karşın, Metin And, bu eserin yazılış tarihini 1761 olarak tespit eder. Biz bu tarihi esas aldık.

²⁰ Metin And, *Şair Evlenmesinden Önceki İlk Türkçe Oyunlar*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1983, s. 11.

²¹ Metin And, *a.g.e.*, önsöz.

²² Refik Ahmet Sevengil, *Tanzimat Tiyatrosu*, MEB. Yayınları, İstanbul, 1968, s. 47.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rak katıldığı Bağdat seferi sırasında geçen olaylardan alan eserde, aynı zamanda Gülşenî tarikatının kurucusu Şeyh Gülşenî'den de bahsedilir.

Tanzimat'ta sayısı az da olsa bir takım tarihî oyunlar kaleme alan yazarların henüz Türk tarihine yönelmekte çekingen davrandıkları görülmektedir. Meselâ Ahmet Necip'in *İdbar ve İkbal*, Hamit'in *Macera-yı Aşk* (1873), Şemseddin Sami'nin *Gave ve Seydi Yahya* (1875) vb. oyunlar konularını yabancı tarihlerden seçmişlerdir. Bu yıllarda sayıları az da olsa konusunu Osmanlı tarihinden alan oyunlara da rastlıyoruz. Dr. Aleksandr Y. İstamadyadi'nin *Gazi Osman'ı*, Mehmet Rıfat'ın olduğu sanılan *Fâtiht Sultan Mehmet yahut Feth-i Celil-i Kostantiniyye* vb.

Niyazi Akı, 19. yüzyılda yazılan tarihî dramların sayısının on beşi geçmediğini ve içindeki fazlaca hayal ürünleri nedeniyle bunlara tarihî dram demenin güç olduğunu belirtir. 1873'ten sonra edebiyatımızın tarihsel olaylara, siyasî amaçla da olsa, ilgi duyushunu göstermeleri bakımından bu eserlerin önemli olduğuna işaret eder.²³

II. Abdülhamit döneminde tarihî oyunlar yazılmaz. Servet-i Fünun yazarlarımız için tarih, hiç ilgi duymadıkları konulardandır. 1908'de II. Meşrutiyetin ilânıyla tarihî oyunlar için uygun bir ortam yaratılmıştır. "Bu devirde yazılıp oynanan tarihî oyunların sayısı yüzden fazladır."²⁴ Ancak bu eserlerin neredeyse tamamı elimizde yoktur.²⁵ İçeride ve dışarıdaki yenilgilerin, bozuk düzenin yarattığı umutsuzluk, karamsarlık, aşağılık duygusunun yarattığı çöküntünün üzüntüsünü, parlak devirlerin şaşası ile unutmak, avunmak için pek çok tarihî olay ve tarihî şahsiyet için eserler yazılıp oynanmıştır. Bu devirde görülmeye başlayan fikir akımları da yazılan bazı tiyatro eserlerinde kendilerine destek arar.

²³ Niyazi Akı, *Türk Tiyatro Edebiyat Tarihi I*, İstanbul, Dergâh Yayınları 1989, s. 125.

²⁴ Metin And, "Türk Tiyatrosunda Tarihî Oyunlar ve Bunların Yazılış Gerekçeleri", s. 770.

²⁵ Müzeyyen Buttanrı, *Türk Edebiyatında Tarihî Tiyatro (Başlangıçtan 1950'ye Kadar)*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış doktora tezi, 2002)

1911’de sahnelenen yirmi beş eserin on altısı Osmanlı tarihinin muhtelif vakalarını ele aldığını söyleyen Alemdar, 1912’de oynanan otuz yedi eserin yirmi beş tanesinin tarihî piyes olduğunu ve bir kaçı hariç bu eserlerin yazarlarının bilinmediğini söyler.²⁶

Cumhuriyet’in ilk yıllarında yazılan ve halkevlerinde oynanan tiyatro eserlerinin çoğunun konusu, eski Türklerin yaşamları, savaşları, uygarlıkları, büyük meziyetleri olmuştur.²⁷ Osmanlı, bu kurumun oyunlarında ya hiç işlenmemiş, ya da eleştirilerek Cumhuriyet rejiminin övgüsü yapılmıştır. Kurtuluş Savaşı ve Atatürk üzerine yazılan oyunlarda savaşta gösterilen Türk kahramanlığı yanında, Anadolu’daki ülkücü, yurtsever insanlar arasında kıyaslamalar da yapılmış, bir kısım oyunlarda da Orta Asya Türkleri üzerinde durulmuştur (*Mete, Özyurt, Attilâ, Akın* vs.). Bu dönemde yazılan pek çok oyun yakın tarihimizi ele almıştır. Atatürk’ün tarih ve dil görüşünü de destekleyen (*Bay Turgan, Türk Kanı, Alp Arslan, Sümer Ülkeleri, Attilâ, Mete vb*) oyunlardan sonra yavaş yavaş Osmanlı dönemine giden yazarlar, çağdaş yorumlarla tarihî oyunlar vermişlerdir. Pek çok oyun yazarımızın tarihi önemli bir kaynak görmesi ile Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren Türk tarihinin pek çok olay ve şahsiyeti tarihî oyunlarımızda işlenmektedir. Bu oyunların bir kısmı Osmanlıyı gerileme ve yok olmaya götüren nedenler üzerinde durarak eleştirmişlerdir. (*Türk Kömürünü İlk Bulan Türk Uzun Mehmet, Kozanoğlu vb.*) Özellikle Musahipzade’nin eserleri Osmanlıyı değişik açılardan yermiştir. Bir kısım eserlerde de Osmanlı döneminde yapılan yenilik hareketlerinin bazı çevrelerce engellenmesi ele alınmıştır ki bunlardan biri de konumuz olan Osmanlı padişahı Genç Osman’ı işleyen (*Genç Osman*) adlı eserlerdir. Orhan Asena, Turan Oflazoğlu gibi yazarlarımız tarihî oyunlarında psikolojik incelemelere ağırlık vermişlerdir. Güngör Dilmen, Nazım Kurşunlu, Refik Erduran, İlhan Tarus, Hidayet Sayın vb. gibi yazarlarımızın konularını tarihten seçtikleri eserleri vardır. 1970’den itibaren güncel konulardan uzak durmaya çalışan yazarlarımızın tarihî şahsiyet ve olaylara daha çok itibar ettikleri gözlenmektedir. Cumhuriyetin 75. yıl

²⁶ Alemdar Yalçın, *İkinci Meşrutiyette Tiyatro Edebiyat Tarihi*, Ankara, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1985, s. 36-37.

²⁷ Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Nurhan Karadağ, *Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (1932-1951)*, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1998.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

kutlamalarından tiyatro da nasibini almış, pek çok tarihî oyun bu vesile ile tiyatromuza kazandırılmıştır.²⁸ Enginün, Cumhuriyet döneminde Osmanlı tarihine ilginin gitgide arttığını, yazılan tarihî tiyatroların güncel olaylarla yakın ilgisi olduğunu, H. Taner, T. Oflazoğlu, Dinçer Sümer gibi pek çok yazarın değişik açılardan tarih malzemesini şahsî yorumlarıyla ve teknikleri ile işlediğini söyler.²⁹

Türk Tiyatrosunda Genç Osman

Konusunu "17. yüzyıl Osmanlı tarihinden alan tiyatro yazarlarımız bu yüzyılın önemli bir olayı olan Sultan Genç Osman'ın öldürülmesi olayını eserlerine konu edinmişlerdir. Biz bu eserlerden üç tanesini tespit edebildik. Bunlardan ilki, Musahipzade Celâl ile M. Şükrü Erden'in birlikte 1937'de yazdıkları ancak basılmamış "Genç Osman" piyesidir. Diğer iki oyun ise 1973'de Bekir Büyükarkın'ın kaleme aldığı "Genç Osman" ile Turan Oflazoğlu'nun 1981'de³⁰ yazdığı "Genç Osman"dır.

Bu çalışmada yazarlarımızın tarihteki bir olayı ve şahsiyeti hangi özellikleri ile ele aldığını tespiti çalışacağız. Bu olay, tarihî kaynaklarımızda aşağı yukarı şöyle verilir:

Genç Osman, I. Ahmet'in oğludur. Babası ölünce hükümdarlık onun hakkı iken mecnun olan kardeşi Mustafa, oğlu henüz küçük olduğu için hükümdar yapılmış ancak üç ay on gün sonra hastalığı saklanamadığından Dar-üs-saade Ağası Mustafa Ağa'nın sadaret kaymakamı, Şeyhülislâm ve diğer devlet adamlarının ikazı üzerine henüz on dört yaşındaki Osman, hükümdar ilân edilmiştir. Faal, yaşı gereği tecrübesiz, bütün iyi niyetiyle ıslahat yapmak istiyorsa da Osman, kendisini makul yola sevk edecek adamlardan

²⁸ Bkz. Nurhan Tekerlek, **Cumhuriyet Döneminde Adana'da Batı Tarzı Tiyatro Yaşamı (1923-1990)**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997.

²⁹ İnci Enginün, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, I. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001, s. 145-146.

³⁰ Eserin yazılış tarihi ile ilgili çeşitli kaynaklarda farklı tarihler verilmiştir. (Biz bu tarihi **Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, I. Baskı, C. II, YKY, İstanbul, 2001, s. 732'den aldık.)

mahrumdur. Annesi Mahfiruz, hocası Ömer Efendi ile Kızlar Ağası Mustafa Ağa'nın tesirinde kalır. Babasından sonra Osmanlı kanunu üzere sultan olması gerekirken amcasının hükümdar ilân edilmesinde suçlu gördüğü Şeyhülislâm'ın elinden müderris ve kadıların tayin işlerini alarak onu yalnız fetva vermekle görevlendirerek Esat Efendi'yi gücendirir.

1619'da Vezir-i Azam İstanköylü Ali Paşa padişaha çok hediye vererek padişahın gözüne öyle girer ki hocası Ömer Efendi ile dar-üs-saade ağasını gözden düşürür. Ağanın malına el koyarak onu Mısır'a sürdürtür.

Lehliler, Kazaklar vasıtasıyla Osmanlı sahillerini vurmakta, hatta Boğaziçi sahillerine kadar gelmektedir. Sultan Osman, genel muhalefete rağmen Lehlilere savaş açar. Sefere çıkmadan önce kendisinden iki yaş küçük Şehzade Mehmet'i hükümdar olabileceği çağa geldiği için öldürtür. Şehzade boğulurken Osman'a ettiği beddua kabul olmuş, Osman Lehistan'dan başarısız dönmüş, çok geçmeden de feci şekilde öldürülmüştür.

Sultan, Lehistan'a giderken Boğdanişt'e gelindiğinde yeniçerilerin ordudan kaçmakta oldukları haberi duyulur. Osman yoklama yaptırır ve askeri huzurundan geçirir. Bu durum ocak ağalarına itimatsızlık sayıldığından zabitler gücenirler. Karakaş Mehmet Paşa'nın şehadeti ile de ocaklılarda şevk ve gayret kırılmıştır. Padişah askere, asker de padişaha gücenmiştir. Leh elçilerinin sulh istemesi üzerine sulha karar verilir. II. Osman bir muzafferiyet kazanmış gibi etrafa fetihnameler yollamış, büyük bir zafer alayı ile dokuz ay sonra İstanbul'a girmiştir.

II. Osman aslında başarısız olmuş ve başarısızlığını, askerinin gayretsizliğine bağlamıştır. Askerler de bunu kara hadımların sözleriyle hareket eden padişahın hasisliğine bağlarlar.

II. Osman devletin büyük bir ıslahata ihtiyacı olduğuna karar verir ve ıslahata ocaklardan başlamak ister.

Ocağın mevcudunu anlamak için yaptırdığı yoklamada ocak defterinde yazılı miktardan mevcut az bulunmuş ve ödenen para azaltılmıştır. Bu durum mevcut olmayanların paralarını ceplerine indiren zabitlerin işine gelmediğinden onlar da askerin memnuniyetsizliğine iştirak etmişlerdir. Süleyman Ağa ile Ömer

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Efendi sultanı tahrik ederek "Osmanlı askeri olmaya lâyük Mısır ve Şam askeridir, bunlara verilen ulufeye günahıdır." demişler ve sultanı askerinden soğutmuşlardır. Sultan Osman'ı hacca gitmeğe teşvik etmişlerdir. Hac dönüşünde Sultan, Anadolu'da yeni bir ordu kuracak, yeniçeri ve sipahi ocağını ortadan kaldıracaktır. Hac için Esat Efendi fetva vermese de bir başkasından fetva alınır. Ancak bu yolculuğun gerçek nedenini anlayan ocaklılar Sultan'ın hacca gitmesini istemezler. Kendisini kandıran Süleyman Ağa ile Hoca Ömer Efendi'nin görevden alınarak sürgüne gönderilmesini isterler. Ömer Efendi'nin konağını yağmalarlar. Hacdan gördüğü rüyanın da tesiriyle vazgeçen Sultan, istenilen kişilerin görevden alınmasını kabul etmez. Olaylar gittikçe tırmanır. Osman, askerin gönderdiği ulema temsilcilerine "Bu fitnenin başı sizsiniz." diye onları suçlar ve ulemayı saraydan çıkarmaz. Temsilcilerinin gelmediğini gören asiler saraya girerler. Asilerin arasında halktan kişiler de vardır. İsyancılar altı kişinin kellesini isterler. Osman'ın inadı sürdüğü için isyancılar sarayı basar. Osman çaresiz Süleyman Ağa ile Dilaver Paşa'yı dışarı gönderir. Asiler onları parçalarlar. Sultan Mustafa'yı tekrar tahta oturturlar. Ulema "Padişah istediğinizi verdi daha kimi isterseniz alalım." dediyse de "Biz istediğimiz padişahı bulduk." diye kimseyi dinlemezler. Mustafa önce eski saraya, sonra da Osman basar korkusuyla ocaktaki Orta Cami'e nakledilir. Sultan Osman, Mustafa'ya biat edildiğini duyunca Hüseyin Paşa ile Bostancıbaşı Pir Mehmet Ağa'yı yanına alarak yatsıdan sonra Ağa Kapısı'na gider. Yeniçeri ağası askerle konuşmaya kalkınca asiler onu parçalar buraya sığınan Genç Osman'ı da alıp Orta Cami'e getirirler. Yolda Hüseyin Paşa'yı da öldürürler. Sultan Mustafa ile validesi ve onun sadrazam atadığı Davut Paşa da oradadır. Bir kısım yeniçeriler Genç Osman'ın öldürülmesini istemezler. Ancak Davut Paşa onu göz hapsinde tutacağı gerekçesi ile Yedikule'ye götürür ve orada öldürtür.³¹

Bu olaylar eserlerimizde kronolojik olarak şöyle ele alınmıştır:

³¹ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "II. Osman'ın Hükümdarlığı ve Âkıbeti", **Osmanlı Tarihi**, C. III, I. Kısım, s. 127-147.

Genç Osman³²

Musahipzade Celâl-M. Şükrü Erden bu eserlerinde Osman'ın saltanatı sırasında saray kadınlarının sebep oldukları taht kavgaları ve henüz çok genç ve tecrübesiz olduğundan yapmak istediklerini açıkladığı için bunlardan rahatsız olan devlet ricalinin yenicileri kışkırtması sonucunda çıkan olaylarda Genç Osman'ın öldürülmesini konu alırlar. Eserin ele aldığı tarih, 1618-1622'dir.

Genç Osman'ın tahta çıkış macerası tarihe uygun olarak verilen eserde, Sultan Mustafa'nın annesi Valide Sultan'ın Osman'dan sadece yedi ay küçük Şehzade Mehmet'i tahta çıkarmak için aldığı tedbirler ve Osman'ın ıslahatı bu eserde üzerinde en çok durulan hususlardır.

Genç Osman tahta çıktığında çok sevdiği şehzadeleri öldürtmemiştir. Mehmet ile Sultan Mustafa da ona güvenmekte ve sevmektedirler.

Valide Sultan, Osman üzerinde etkisi çok olan Osman'ın lalasını hediyelerle elde edip Şehzade Mehmet'in tahta geçmesini sağlamak ister ve Osman ile annesini eski saraya davet eder. Amacı Osman'ın lalasını elde ederek hedefe ulaşmaktır. Osman'ın bu daveti kabulü, sultanların Eski Saray'a gitmeleri âdet olmadığından Valide Sultan'ın başarısı kabul edilir. Valide Sultan amacına ulaşmış, verdiği bir yüzükle lalayı kendisine bağlamıştır. Lala, Esat Efendi ile de gizli işler çevirmektedir. Bütün olanları Süleyman Ağa aracılığı ile duyan Ömer Efendi durumu Osman'a bildirir. Genç Osman, lalasını Mısır'a sürgüne gönderir, Süleyman Ağa'yı Darüssaade ağası yapar. Tarihî eserlerde bu sürgüne sebep Sadrazam İstanköylü Ali Paşa'dır.³³

Valide Sultan'ın yapmak istedikleri anlaşılmıştır. Davud Paşa ile ulemeden adamı Gıbari, Valide Sultan'ın kurduğu fesadın ortaya çıkmasından sonra Genç Osman'ın Şehzade Mehmet'in suçlu olmadığına inanmasını istemezler. Onu tahrik ederler. Osman, Mehmet'in katli için fetva alır. Annesi bunu yapmaması için

³² Musahipzade Celâl-M. Şükrü Erden, 1937. (Bu eser, 1937'de Ankara Devlet Tiyatrosu, Küçük Tiyatro'da temsil edilmiş olmakla beraber, basılmamıştır. Metin Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir.)

³³ İ. Hakkı Uzunçarşılı, a.g.e., s. 128.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yalvarsa da iş çığırından çıkmıştır. Mehmet onu görmeye gelir, suçsuz olduğunu söyler. Osman'ın kararlı olduğunu görünce de ona beddua eder.

Osman, devlette birtakım düzenlemeler yapmak ister. Hocası da desteklemektedir. Müftü Esat Efendi, Ömer Efendi'nin sultana telkinlerini hoş görmez.

Ömer Efendi, hediye gelen on dört güzel kızı sultanın huzuruna bile çıkartmadan birilerine nikâhlayıp saraydan uzaklaştırmıştır. Cariyelerini dağıtan sultan, nikâhlı bir eş alır. Padişahlara lâıyk debdebe içinde yaşamayı reddeden Sultan, Cuma selâmlığına giderken atlarına mücevherli eğer takımı vurdurtmamakta, maiyetindeki üç bin kişiden yalnız kırk elli kişiyi yanına almaktadır. Bir yılda iki cülus bahşış nedeniyle devlet hazinesindeki açığı gidermek için ilmiye sınıfının maaşlarında indirime gidilmiştir. Esat Efendi buna ilmiyenin kırılaacağını söylese de Osman, onun bu işlerle uğraşıp yorulmamasını, bu maaş işleri ile bundan böyle hocası Ömer Efendi'nin ilgileneneğini söyler. Ondan sadece fetva işlerine bakmasını ister. Bu konuşmadan Esat Efendi rahatsızlık duymuştur. Esat Efendi'nin iki bin altını geçen gelirinden de bir kısmı kesilecektir.

Müftü Esat Efendi'nin kızı Akile Hanım, Osman'ın eşidir. Gelirinin kesilmesi ve yetkilerinin elinden alınması nedeniyle Esat Efendi güvendiği devlet ricalini konağında toplantıya çağırır. Davud Paşa'nın adamı Gıbari buradakileri tahrik etmektedir. Padişahın hac bahanesi ile Anadolu seğmenleri ile yerli gönüllülerden bir ordu teşkil edip yeniçeri ocağını mahvetmek istediği, bugün ocaklıya duyulan düşmanlığın yarın kendilerine duyulacağı, Padişahın Hotin Seferi'nde yoklama yapıp kulu teftişten geçirmelerinin ocaklıyı rencide ettiği, rical-i ilmiyenin eskiden beri aldığı aidatın kesilmesine nasıl cüret edildiği konuşulur. Bunları sultanın aklına koyan Ömer Efendi'nin cezalandırılmasını isterler. Gıbari ısrarla "Ocaklıyı durdurmanın imkânı yoktur." diye oradakileri galeyana getirir. Toplantıda padişahı etkilediklerini düşündükleri Ömer Efendi, Süleyman Ağa, Sadrazam Dilaver, Baki, Ahmet Paşalarla Nasuhi Ağa'nın katlinin uygun olacağı kararına varırlar. Davut Paşa da sarayda ve ocakta pek çok kişiyi el altından etkisi

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

altına almıştır. Ocaklı isyana teşvik edilmiş, saray kapısına varıldığında kapıcı ve bostancılardan hiçbirinin kendilerine karşı gelmeyecekleri haber verilmiştir. Davut Paşa, ocaklının her istediğinin yapılacağına söz vermiştir. Kazan kaldırılır. Esat Efendi'ye ocaklının istediği fetvanın hemen verilmesi için yapılan baskılar sonuca ulaşır.

Bundan sonraki olaylar tarihî olaylarla benzerlik gösterir. Bu eserde tarih kitaplarının aksine Hüseyin Paşa'nın Genç Osman'ı kandırıp Ağa Kapısı'na götürdüğü söylenmiştir. Burada yazar, Osman'ın toy olduğunu ve çabuk kandığını vurgulamaya çalışır.

Eserde olayların çıkış nedeni Esat Efendi başta olmak üzere daha çok ulemaya bağlanır. Ocaklıyı da onlar tahrik etmiştir. Sebep de gelirlerinin düşmesi olarak gösterilir. Eserde Genç Osman, Timurlenk ile Yıldırım'ın aynı kanı taşımalarına rağmen kibir, ihtiras ve kıskançlık nedeniyle Türk ve İslâm dünyasına zarar verdiklerini, bu tarihten itibaren de rical-i ilmiyenin benliğini unutup Türklüğünü inkâra başladıklarını düşünmektedir. Ona göre Yıldırım asrına kadar öz dilimizle öz duygularımızı söyleyen şairlerimiz yerine bugün kendilerine ulema-yı Rum diyen ve bu tabiri bir zarafet addeden ne idüğü belirsiz kişiler belirmeye başlamıştır.

Genç Osman, bozulan bu dünyayı düzeltmeye nereden başlayacağını bilemez. Hoca Ömer Efendi ona önce yeniçeri ocağında başlayan zorbalığı ortadan kaldırıp, şeriatı menfaatlerine alet edinen ulema taifesini yola getirmesini önerir, itiyat tavsiye eder. Çünkü onun yapmak istediği ıslahatı, eski usul ve adabı bozmak istiyor, diye tefsir edenler bulunmaktadır.

Valide Sultan'ın hediyeleri ile kandırılan ve Osman'a ihanet eden lalası Kızlar Ağası Mustafa'yı Osman'ın Mısır'a sürdüğü, Mahpeyker ve Mahiruz'un oyunları sonucu Şehzâde Mehmet'in öldürüldüğü, Mehmet'in öldürülmesi sırasında Osman'a yaptığı bedduânın kabul edildiği konusunda tarihçiler de hem fikirdirler.³⁴

³⁴ İsmail Hakkı Danişment, *İzahlı Osmanlı Kronolojisi*, C. III, İstanbul, Türkiye Yayınevi, 1972, s. 273-292.

Bu eserde hocası Ömer Efendi'nin ona tedbirli olmasını söylemiş olmasına rağmen Osman'ın çok genç olması, düşündüklerini tecrübesizlikten uluorta açıklaması onun ölümüne neden olmuştur. O dost ve düşmanını henüz seçecek olgunlukta değildir. Mehmet'in öldürülmesinde Davud Paşa ve ulemadan adamı Gıbari'nin onu tahriki etkili olmuştur. Yüzyılların geleneğini, alışkanlıklarını ortadan kaldırmak, uygun ortam sağlanmadan mümkün değildir. Etrafında güvenebileceği kimsesi yoktur. Kadrolarını oluşturmada idealist davranmaya çalışmış ancak bu düzende pişmiş insanların karşısında kıpırdayamamıştır bile. Hüseyin Paşa'nın sözüne kanarak Ağa Kapısı'na gitmesi, yeniçerilere güvenmesi hata olmuştur. Eski Saray'a da giden ilk sultan olduğunu düşünürsek kendisine fazla güvenen birtakım kural ve kaidelerin nedenlerini araştırmayan heyecanlı, tedbirsiz biri olarak Osman, ölümünü hazırlamıştır. Çünkü menfaatlere dokunmaya kalkmıştır.

Eser her ne kadar tarihten bir olayı ve kahramanı alsa da ele alınan konular güncel olaylara bir başka şekilde benzemektedir. Menfaat çetelerine dokunmanın bugün de insanın başına felâket getirdiğine şahit olunmaktadır. İçimizde Davut Paşa'nın adamları gibi (Gıbari) bizleri tahrik eden, birbirimize düşüren satılmış insanların olduğunu unutmamalıyız. Bir yenilik hareketine altyapı hazırlamadan girilirse sonunun hüsrarla biteceği muhakkaktır. Şöhret, makam uğruna önüne gelen insanı çiğneyen, yok eden bugünkü düzenin de bundan farkı yoktur. Pek çok eleştirmen Musahipzade Celâl'in tiyatro eserlerini devrin hatırı için geçmişe sövme olarak almışsa da yazar, imparatorluğu çöküşe götüren nedenlerin başında ilmiye teşkilâtı ile ocağın bozulmasını tarihten gerçek bir olayı alarak göstermeye çalışmıştır. Yenilikçi padişahların isteklerini gerçekleştirmeye düzen müsait değildir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Genç Osman³⁵

Bekir Büyükarkın tarafından yazılan bu eserde olaylar 1621 ilkbaharı ile 1622 ilkbaharı arasında geçmektedir.³⁶

Olayları tarihî olaylarla benzerlik gösteren bu eserde Sultan Mustafa'nın annesinin Valide Sultanlığın tadını bir türlü unutamadığından bahisle, Osman'dan sadece dört ay üç gün küçük Şehzade Mehmet'in tahta çıkması için yapmayacağı hile yoktur, denilmektedir. Hâlbuki tarihî kaynaklarda Osman ile Şehzade Mehmet arasında iki yıl olduğuna işaret edilmektedir. Bu eserde Genç Osman'ın tebdil-i kıyafet cellâdıyla şehirde gezdiği, askerlik dışında başka mesleklerde çalışan yeniçeri ve sipahileri cezalandırdığı ve bu yüzden askerle arasının açıldığı özellikle vurgulanmaya çalışılmıştır. Osman, herkesin ona çocuk gibi davranmasından rahatsızdır. O tahta çıktığı yıl İstanbul'da görülen bazı felâketlerin onun uğursuzluğuna yorumlandığı, halkın bazı inançlarına kulak asmayan Genç Osman'a halkın arka çıkmadığı ve annesi Mahfiruz'un Osman üzerinde çok etkili olduğu verilmeye çalışılmıştır. Genç Osman Fatih, Yavuz Kanuni gibi bir cihan padişahı olmak istemektedir. O yüzden de Lehistan Seferi kendisini göstermek için ona bir fırsat verecektir.

Eserde ilk olay Lehistan seferidir.

Osman ordusunun başında sefere gidecektir. Annesi tecrübeli pek çok paşa, bey varken oğlunun gitmemesi için ona yalvarır ama Osman kendine çok güvendiğinden sefere çıkmakta kararlıdır. Mahfiruz Sultan, Mehmet Paşa'yı çağırır, onun sefer ve Leh milleti için ne düşündüğünü sorar. Mehmet Paşa, kâfiri hafife almamak gerektiğini söyler, bizim kuvvetli olmamızı ister. Birlik beraberlik içinde olmak, fitneyi ortadan kaldırmak gerektiğini düşünmektedir. Çünkü ulema da padişahımızdan kopup yeniçeriye omuz vermek üzeredir. İşi ciddiye almak gerekir.

Bu görüşmenin, tarihî kaynaklarda Sadrazam Hüseyin Paşa ile Debbağzade Mehmet Paşa arasında geçtiğine işaret edile-

³⁵ Bekir Büyükarkın, 1973.(Eser Devlet Tiyatrolarından tekst olarak temin edilmiştir.) 1973'de yazılan eser, 1974'te basılmıştır. Çalışmada bu tekst kullanılmıştır.

³⁶ Yazarın notu

rek bu olayın padişahın en yakınında bulunan kişilerin zihniyetini göstermek için iyi bir örnek olduğu söylenir.³⁷ Mehmet Paşa'nın söylediklerinden hoşlanmayan Sadrazam Hüseyin Paşa, onu korkaklık ile suçlar ve "Sen de bir şey biliyorsun sanıyorduk. Meğer ne cahil insanmışsın." diyerek onuhuzurdan kovar.

Mahfiruz Sultan, sıradan bir İstanbulluyu da saraya çağırır ve ona halkın padişah ve bu savaş için ne düşündüğünü sorar. İstanbulluya göre bir gün önce görülen güneş tutulmasını halk felâkete yormaktadır. Birtakım adamlar kahve kahve dolaşıp bütün bu olayların hayra alamet olmadığını, yakında gökten taş yağıp İstanbul'u yerle bir edeceğini anlatmaktadır. Bütün bunların nedeni de Genç Osman'dır. Yeniçerilerin padişahın kışlaları basıp aykırı davranan askeri cezalandırmasına dayanamadıklarını, hele tebdil gezmesinin pek çok kişi tarafından hoş karşılanmadığını, ataları gibi bol ihsanda bulunmadığını, yeniçerilerin ulufelerini kestğini, ocakta yeri yoktur, diye çoğunun esamisini sildiğini söyler. Sultan'ın bu sefere çıkmamasını ister. Mahfiruz Sultan duyduklarına çok üzülür, onu tedbirli olmaya çağırırken, savaşa gitmemesi için de yalvarır. Onun çok narin olduğunu söyler. "Ben mi narinim? Kim diyor bunu? Ok atmada, kılıç sallamada, güreş tutmada önüme geçecek var mı? Bir yumrukta benim diyen pehlivanları deviririm. En azılı kısırakları altımda çatlatırım." der.

Genç Osman kararlıdır. Annesinden devlet işlerine bundan böyle karışmamasını ister. Etrafındakilerin kendisine dediklerini bildiğini söyler: "Bana cimri diyorlar. Bana rüşvet alıyor diyorlar. Yalan. Ben bu devletin parasını boş yere harcamam, yasalara saygı göstermeyi, hile yapmayı, ibreti âlem için meydan ortasında dövdürtür, cellâda teslim ederim. Bunun için ulemanın arpalığını kestirdim, bunun için yeniçerilerin hakkı olmayan ulufesini verdirtmedim. Halk elbet günün birinde beni anlayacak. Ne olursa olsun bu savaşa katılacağım valide!" der. O, ataları gibi beyaz bir ata binip askerinin başına geçip önce Lehlileri yenecek sonra kuzey ve güneyden Avrupa'yı kuşatacak bütün dünya avucunun içinde kalacak, Fatihlerin Kanunilerin rüyalarında bile görmediklerini o

³⁷ İ. Hakkı Uzunçarşılı, a.g.e., s. 133.

yapacaktır. Annesi, “kiminle” deyince “Kimse olmasa ben varım.” der.

Bu eserde yazar, tarihî kaynakların ve diğer iki eserin aksine Osman’ın annesinin, Osman üzerindeki baskısını örneklemek için Mahfiruz’un ona sefere çıkmadan kendisine zarar gelebilecek Sultan Mustafa ve Şehzade Mehmet için tedbir almasını söyler. Mahfiruz bu sözü, onu Lehistan seferine göndermemek için sarf eder. Şehzade Mehmet’in öldürülmesi ve bedduası yine bu eserde de aynen yinelenmiştir.

Esat Efendi, şehzadenin öldürülmesi için fetva vermeyince Osman, , onu elinden malını mülkünü almakla tehdit eder: “Senin arpalığını kestim, gelirin azaldı. Senin fetva işlerinden gayri işlere karışmanın önüne geçtim, meşihat salâhiyetlerini hocam Ömer Efendi’ye devredince itibarın azaldı. Şimdi benden öç almaya mı kalkarsın? Bundan böyle ilmiye sınıfı devlet işlerinden büsbütün elini çekecek” der. Bu konuya tarihî kaynaklar değinmezken Musahipzade Celâl, Esat Efendi’yi Valide Sultan adına çalışan ve Venediklilerden aldığı rüşvetle Osmanlı ile İspanyollar arasını açmaya çalışan kişi olarak vermektedir. Tarihî kaynaklarda ve diğer iki eserde Ömer Efendi ile Esat Efendi arasındaki çatışmaya değinilirken Ömer Efendi bu eserde padişaha Esat Efendi’nin ilim irfan sahibi, bir görüş ve kanaate sahip, padişahına sonsuz saygısı olduğunu söylemekte, Esat Efendi-Osman arasında arabuluculuk görevi yapmaktadır.

Büyükarkın bu eserde Esat Efendi’nin kızı Akile ile Osman aşkı üzerinde de durur. Osman, Akile’ye onu nikâhlı eş olarak alacağını, haremi dağıtacağını söyler. Tek eşi o olacaktır. Seferden dönünce onu saraya gelin getirecektir. Akile mutludur. Onu bekleyeceğini söyler.

Lehistan seferi için acele eden Osman’dan Sadrazam Hüseyin Paşa da halkın batıl inancına uyarak sefere birkaç gün sonra çıkmasını isterse de o sefere hemen bugün çıkmaya karar verdiğini söyler. “Asker küsmüş, ulema küsmüş, şimdi de halk küsmüş! Yine de ben hak bildiğimi yapacağım!” der. Esat Efendi’ye hitaben “Unutmayın; daha ince, daha ucuz elbiseler giyeceksiniz. Din işleri devlet işlerinden büsbütün ayrılacak. Millet, milletliğini bilecek.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Eskimiş kanunlarla devlet yönetilmez. Fatih zamanından beri yürütülen yasaları yeni hayat şartlarına uyduracağım." der.

Bu eserde Osman'ı, çok aceleci ve kafasının dikine giden hak bildiği yolda gerekirse yalnız yürümeye kararlı, laik düşüncede bir kişi olarak görürüz. Genç Osman, sefere çıkmadan Akile'ye, cariyesi Meleksima'dan bir çocuk beklediğini anlatır. "Farisî" mahlası ile şiirler yazan Genç Osman bunlardan birini Akile'ye okur.

Lehistan seferinden dönen Osman, heyecan ile çocuğu Ömer'i sorar. Çok mutludur. Onun halka tanıtılmasını ister. Dışarıda büyük şenlikler olmaktadır. Bu arada atılan bir tüfekten çıkan mermi çocuğu öldürür.

Osman'ı kutlamaya Akile de gelmiştir. Akile odadan çıkınca huzura alınan Esat Efendi'ye kızı Akile ile evlenmek istediğini söyleyen Osman'a Esat Efendi, kesinlikle izni olmadığını, onun tek çocuğu olduğu için vermeyeceğini, onu yanından ayırmak istemediğini söyler. "Öyleyse zorla alacağım." diyen Osman'a "Zorbalığın önüne geçmek isteyen padişaha, kullarına zorla iş yaptırmak yaraşmaz." der. Üstelik dışardan bir kızın padişah eşi olmasının usulden olmadığını söyler. Osman, Akile Hanım'ın biraz evvel burada olduğunu, zorla getirtmediğini, isteyerek geldiğini söyler. Sebebinin de gönül olduğunu bildirir. Esat Efendi, kızının yüzünü kara çıkardığını, öyle bir evlâdı olmadığını söyler. "Takdir buymuş, alın padişahım kızım sizin olsun." der. Esat Efendi çok inatçıdır. Sonuna kadar kızını affetmez.

Osman, hocası Ömer Efendi, sadrazamı Dilâver, Şeyhülislâm Esat Efendi'yi çağırır. Onlara yeniçerilerden hayır gelip gelmeyeceğini sorar. Ömer Efendi "Bu konuyu sonra konuşalım." diye konuyu ertelemeye çalışır. Esat Efendi'den çekinmektedir. Osman ona, yeniçerileri yolda teftiş etmeye kalktığını, ancak "usulden değildir" diye kendisine sırt çevirdiklerini, homurdanmaya başladıklarını, zafer avuçlarının içinde olduğu halde yeniçerinin yağmaya başlayıp Lehlileri perişan etmesine engel olduklarını, Kırım Hanı Canibek Girayla Rumeli Beylerbeyi Yusuf Paşa'ya yardıma gitmediklerinden binlerce Türk kanının boş yere aktığını

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

söyleyerek bunların kaldırılmaktan başka çare olmadığını, şimdilik daha ucuz, daha hafif elbiseler giyeceklerini söyler. Esat Efendi yeniçeri ocağının söndürülmesinin asla caiz olmadığını, atalarından emanet kalan kapıkulu askerinin devlet yaşadıkça yaşamasının gerektiğini söyler. Onları bu hale sokanın kendisi olduğunu ima eder. Ömer Efendi, hiddetlenen Sultan'a, Esat Efendi'nin padişahının iyiliğini istediği için fikirlerini söylediğini belirtir.

Bu eserde Dilaver Paşa'nın akliselim davrandığına ve padişahı olumlu yönde yönlendirmeye çalıştığına şahit olunur. Hac olayı, yeniçeri ve sipahilerin isyanı, Osman'ın rüyasında peygamberi görmesi ve hac olayından bunun da etkisi ile vazgeçmesi, Genç Osman'ın öldürülmesi, tarihî kaynaklardaki şekliyle benzerlik göstermektedir.

Yazar bu eserde Genç Osman'ın son bir yılını alır. Bu eserde Musahipzade ile arkadaşının yazdığı eserde geçen eski saraya davet, Lala Mustafa Paşa ile Esat Efendi'nin Venediklilerden rüşvet alması, Lala Mustafa Ağa'nın Kadın Sultan ile ilişkisi, Lala'nın sürgünü yoktur. Esat Efendi burada çok etkili bir kişi olmasına rağmen Musahipzade Celâl'in eserinde Davut Paşa ve adamı Gıbari etkin rol oynamaktadır. Her iki eserde de Genç Osman, hocası Ömer Efendi'nin sözünden çıkmaz, âdeta onsuz ne diyeceğini bilemez. Her iki eserde de Şehzade Mehmet'in öldürülmesine Osman'ın çok üzüldüğüne, Şehzade Mehmet ölürken Osman'a beddua ettiğine değinilir. Birinci eserde şehzadenin öldürülmesinde lala ile Valide Sultan'ın rolü olduğu halde, ikinci eserde hocası Ömer Efendi etkili olmuştur. Her iki eserde de anesi şehzadeyi öldürmemesi konusunda oğluna tavsiyelerde bulunur. Bu eserde Şeyhülislâm'ın kızını nikâhlı eş olarak alan Osman, eski bir geleneği bozmakla hata ettiği isyancılar tarafından söylenir, Lehistan Seferi'nden söz edilir. Halkın batıl inançlarına yer verilir. Güneş tutulmasına rağmen halkın batıl inancına aldırmayan Sultan sefere çıkmıştır.

Bu eserde Osman'ın cariyelerinden birinden bir erkek çocuğu olmuş, çok sevdiği hocasının adını vermiş ama karışıklıkta kaza kurşunu ile öldüğü söylenilmiştir. Akile, Esat Efendi'nin kendi ayağı ile saraya gelmesinden dolayı babası tarafından reddedilmiş bir sultan eşidir. Sultan onu nikâhlamıştır. Birinci eserde bu konu fikir halindedir Cuma selâmlığı törenlerine sultanın ka-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

tilması olayına bu eserde değinilmemiştir. Birinci eserde Osman'ın annesi Mahfiruz etkili bir kadın olmadığı halde bu eserde devlet işleri ile ilgili paşalarla, halkla görüşmeler yapan etkin bir kişidir. Bu eserde Osman'ın tebdili kıyafetle meyhaneleri dolaştığından, oralarda rastladığı yeniçeri ve sipahileri taş gemilerine tıktığından söz edilir. Her iki eserde de rüya motifi vardır ama rüyalar farklıdır. Birincisinde rüyayı Osman'ın annesi görür, bunu oğlunun tehlikede olduğu biçimde yorumlar. İkinci eserde Hazreti Muhammedi rüyasında gören Sultan Osman'dır. İkinci eserde Osman, cihangir olmak, İstanbul'u tekrar kurtarmak ülküsündedir. Kendisine genç denilmesinden rahatsızdır. Biraz dik başlıdır. Henüz çevresini, olayları, adamlarını tanımamaktadır. Bir aldatmaca dünyada yaşıyor gibidir. Çevresinde kimsesi kalmadığı halde yenilmeyeceğini söylemekte, aptal cesareti göstermektedir. Her iki eserde de ilmiye teşkilâtı ile yeniçeriler işbirliği halinde olup, birinci eserde isyancıları yönlendiren Davut Paşa ve Gıbari iken bu eserde Şeyhülislâm Esat Efendi daha etkili olmuştur. Birinci eserde Osman, onun bazı işlerini ondan alıp hocasına verdiği, arpalıklarını elinden aldığı için kırgındır. İkinci eserde ise Osman'ın kendisini sevmediğini düşünür üstelik kızı istemediği halde Osman'ın nikâhlı eşi olmuştur. Esat Efendi bu eserde çok inatçıdır, kızına karşı hiç merhamet göstermez.

Birinci eserde Sultan'ın nikâhlı eşine değinilmediği halde ikinci eserde Esat Efendi kesin olarak bu evliliği reddetmesine rağmen Osman onunla evlenmiştir. Birinci eserde Bostancıbaşı ile Hüseyin Paşa'yı Ağa Kapısı'na götüren Sultan Osman'dır. İkinci eserde Ohrili Hüseyin Paşa kendisini sadrazam yapmadığı için kırgın olduğu Osman'ı kandırıp Ağa Kapısı'na götürmüş, ikili oynamıştır.

Her iki eserde de Kara Davut Paşa Osman'ın öldürülmesinde etkin rol oynamıştır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Genç Osman³⁸

Turan Oflazoğlu bu eserinde Genç Osman'ın sultanlığı, idealleri, karşılaştığı engeller ve ölümü üzerinde durmuştur. Yazar burada olayları Lehistan'a sefer açıldığı yıllardan başlatır. Lehistan'ın kışkırttığı Kazaklar sınır boylarını, Karadeniz kıyılarını zaman zaman talan etmektedir. Rusya'ya karşı koruduğumuz Lehistan karşımıza düşman olarak çıkmaktadır. Osman, ataları gibi büyük işler yapmak arzusundadır. Baltık Denizi'ne el koyup orada oluşturduğumuz güçlü bir donanma ile Atlas Denizi'ne açılan Cezayir donanmamız, Lehistan'ı ve bütün bir Avrupa'yı kısıpaca alabileceğini hayal etmektedir. Fatihlik arzusundadır. Ancak asker ocakları bozulmuştur. Hocası Ömer Efendi, düzelecek tarafı olmadığını söyler. Akli yerinde olmadığı halde amcası Sultan Mustafa'yı bir takım düzenlerle tahta çıkaran, üç ay sonra Osman'ı tahta oturtan, üç ayda iki bahşiş alan bu askerin nizam altına alınması için önce kıdem zamlarının kesilmesini öneren Ömer Efendi'ye karşı çıkan Dilaver Paşa, "O zaman yer yerinden oynar." diye olacakları bildirir. Osman, çok yakında hem sipahinin, hem de yeniçerinin söndürüleceğini, yeni efendilerine dış gösteremeyeceklerini öğreneceklerini söyler. Dördüncü vezir Davut Paşa Osman'ı cesaretlendirmeye çalışır. (Daha önceki eserlerde isyan anında ortaya çıkan Davut Paşa, bu eserde Osman'ın hemen yanında sadrazam olmak hevesiyle kural kaide tanımadan sadrazamla Osman'ın odasına girmekte, bundan Ömer Efendi rahatsızlık duymaktadır. Çünkü onun gizli işler peşinde olduğunu bilmektedir.)

Dilaver Paşa akliselim bir insandır. Osman'a her iki ocağı da karşılarına almamasını, birini tutarken diğerine çekidüzen vermesini, tedbirli olmasını tavsiye eder. "Bunu önceden belli etmeyin ki karşı tedbir alınmasın." der. Ömer Efendi'den iki ocağın adamları ile görüşmesini, neferlerini talime sokmalarını söylemelerini ister. Askerler talim istemezler. Zaferin nikâhlarında olduğunu söylemektedirler. Askerlik dışında her işle uğraşırlar. Osman cellâdı ile tebdili kıyafet gezer. Talimde olmayan askerlere karşı amansız bir mücadeleye girer.

³⁸ Turan Oflazoğlu, **Genç Osman**, Kültür Bakanlığı, 1. baskı, 1994, Ankara, 149 s.

O sene görülmemiş kış olmuş, Boğaz ve Haliç'in suları donmuş, gemilerden dışarıdan mal getiremez olmuşlardır. Hayat pahalılaşmış, Anadolu ve Rumeli'de kıtlık baş göstermiştir. Anadolu'dan insanlar, yerini yurdunu bırakıp İstanbul'a doğru akın etmeye başlamıştır. Osman bu duruma çok üzülmemektedir. "Yeryüzünün en güçlü devleti, en zengin ülkesiyiz sözde. Açlıktan ölenlerin bulunduğu bir ülkede şölenler düzenlenip tika basa yeniyorsa, çıplakların soğuktan titrediği bir yerde kürklere sarınanlar olabiliyorsa ve bütün bunlardan sorumlu olan kişiye cihan padişahı diye alkış tutuluyorsa yazıklar olsun o padişaha da ona alkış tutanlara da." diye hayıflanır. Ömer Efendi'ye göre daha dün beş parasız kişiler bugün Karun malına sahip olmuştur. "Üç beş kişi ülkenin olanca varlığına el koyunca yüz binlerin payına yokluk düşer elbet." diye Osmanlıdaki durumu anlatır. Osman, "Herkes benim dediği her akçenin hesabını verecek benim ülkemde. Her kim hak etmeden bir lokma yutmuşsa o lokmayı kusturacağım ona." diye tedbirler almaya, Osmanlının yıpranmış yapısına yeni şekil vermeye kesin olarak karar vermiştir. Davut Paşa'nın sadrazamdan hiç ayrılmayıp sık sık padişah huzuruna gelişinden Ömer Efendi şüphelenmekte, bunun yasa ve törelere aykırı olduğunu, üstelik bazı tertipler içinde olduğunu söylemektedir. Osman, onu iki kez affettiğini, üstelik hanedandan diye hak etmediği halde vezir yaptığını, onun kendisini borçlu hissetmesi gerektiğini söyler ve pek şüphelenmez. (s. 14) O sırada huzura gelen Süleyman Ağa, birinin kendisine bir pusula bıraktığını söyler. İçinde Mehmet'i sıkı tut!" yazmaktadır. Osman dalmışken huzuruna Mehmet gelir. Çok güzel yazısı olan Mehmet ona güzel bir hatla yazdığı "Sultan Ahmet Han oğlu Osman Han" yazılı kâğıdı ona verir. Çoktan beri bu yazı ile meşgul olduğunu, bu yazının onun en güzel yazısı olmasını istediğini söyler. Osman ile Mehmet birlikte büyümüş olup birbirlerini çok severler. Osman'ın cenk oyunlarındaki başarısını gören Mehmet, ileride Osman'ın Fatih, Yavuz, Kanuni gibi bir padişah olacağını hayal etmiştir. Osman da aslında hep onlar gibi olmak istemektedir. Onlar gibi olmak için onlarınki gibi yenilmez bir orduya sahip olması gerektiğini, hâlbuki durmadan karşısına bazı engeller çıkartılmak istendiğini söyler ve elinde tuttuğu pusulayı ona verir. Mehmet şaşırmıştır. "Demek ki kararın kesin. Dilerim

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Tanrı'dan beni hayatımdan nice mahrum ettiysen senin dahi ömrün ve saltanatın berbat olsun." der ve çağırılan cellâtlarla çıkar. Osman bozuk düzeni düzeltmeye böyle başlamış olmaktan çok üzgündür.(s. 23) Bütün eserlerde Osman'ın bu olaydan çok üzüntü duyduğu, hatta pişman olduğu verilmiştir.

Osman'ın tahta geçtiği yıl İstanbul'da görülen felaketler, onun uğursuzluğuna yorumlanmıştır. Sultan halkın nabzını tutmak, aksaklıkları görmek için cellâdıyla gezer. Kendisini halktan biri gibi göstermek istemektedir. Halk padişahını kendisinin üstünde ister. Sultanın kendisine benzemeye kalkarsa çabuk yüz göz olacaklarını düşünür. "Padişah sözünü geçirmelidir." diyen bir İstanbullunun boynuna cellâdının kemendi geçince İstanbullu Sultan'a, "Yani şimdi sen bizden misin?" diye sorar. Onun kendilerinden olmadığını, olamayacağını hatırlatır.

Şeyhülislâm Esat Efendi'nin kızı Akile, Osman'ın çocukluk arkadaşıdır. Esat Efendi'nin konağına tek başına gelen Sultan Osman'ı Akile karşılar. Onunla geçmişten konuşur, şiirden bahsederek. Osman gibi Akile de şiir yazar ve güzel şiir okur. Osman, "Bütün şairlerimiz yaşanan Türkçeyle ve Türk edasıyla yazınca, ancak o zaman bulmaya başlayacağız kendimizi." diye düşünmektedir. Osman, Akile'ye "Eşim olarak saraya gelir misin?" diye evlenmeyi teklif eder. "Tek nikâhlı eşim olacak. Harem hayatına son vereceğim artık sarayda ve ülkemde. Bundan böyle her erkek tek kadınla evlenebilecek." der. Akile yılların geleneğini nasıl yıkaacağını sorunca kendisine çok güvenen ve "Sen evet de, bir günde yıkıp yok ederim ben." diyen Osman, "Tek karım olacak o da sen." diye söz verir. Sarayın dışından hanedana gelin gelmesi ve sultana nikâh yapılması gelenekten değildir ama Osman bu geleneğe karşı çıkar. Akile'yi eş olarak seçmiştir. Ömer Efendi aracılığıyla sıradan bir Osman olarak geldiği konakta Esat Efendi'den kızını isterler. Esat Efendi, geleneklere aykırı, dese de kızıyla konuştuğundan sonra bu evliliği kabul eder. Sevinmiş ve şaşırmıştır. Çünkü hanedana akraba aileler türemesi hanedan için son derecede sakıncalıdır. Osman'ın kararlı olduğunu görünce de razı olur ve hemen o gün nikâhlarını kıyar. Ömer Efendi, köklü ve yaygın bir geleneği bir kalemde ortadan kaldırmadan yanadır ama Esat Efendi, halkın buna ne diyeceğini, sorar. Osman halkına kendisinin önderlik ede-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ceğini söyler. "Ben nasıl yaşarsam öyle yaşatacağım onları." demektedir.(s. 40)

Osman'ın her hali halka ters gelmektedir. Erkekler tek eşle yetinmeden yana değildirlir. Padişahın saray dışından evlenmesini ülkenin geleneklerine aykırı bulurlar.(s. 42) O bir kul gibi yaşamak arzusunda olduğunu söyleyince Esat Efendi ona "Padişah hiçbir zaman padişahlığını unutmamalı ve karşısındakine de unutturmamalı. Kulluk kalktı mı padişahlık da kalkar." diye tavsiyede bulunur.

Ömer Efendi'ye göre asker, hazine, adalet bozulmuş, memleket göz göre göre elden gitmektedir. Sonunda Bizans'a dönmüştür ülke. Şimdi onu yeniden fethetmek gerekmektedir. Anadolu isyanları devleti yıpratmıştır. Canı yanan Anadolu biraz homurdansa Celâli isyanları deyip üstüne yüklenilmektedir. Anadolu'nun doğurduğu bu devlet onun gücüyle beslenip serpilmiştir ama genişleyip büyüdükçe ondan uzaklaşmıştır. Vaktiyle Bizans onu ihmal etmiş ama Bizans bitmiştir. Anadolu'ya gönderilenler orayı kasıp kavurmada, İstanbul'un düzene soksun, diye oraya gönderdiği kişi çok geçmeden oranın yeni bir eşkiyası olmaktadır.

Osman, hocası ile konuşurken Edirne müftüsünün padişahın fermanı olmadan bostancı başını azlettiği haberi gelir. Osman, suçlu değilse görevine iade edilsin, Edirne Müftüsü görevinden alınsın, der. Ömer Efendi, müftünün oğlu olduğunu söyler. Osman için bu sadece Edirne müftüsüdür. "Devlet işlerinde ancak devlet kayırılır." der. Hocasına bu sözün kendisine ait olduğunu söyler.

Arpalığı elinden alınan bazı bilgin çelebiler bunların kendilerine geri verilmesini dilemeye gelirler. Onlara "Bu padişah kimseye arpalık verme niyetinde değil." diye haber gönderir. Esat Efendi bilginlere ödenen paranın kısılmasının hoş karşılanmayacağını söyler. Atalarının bilginleri kayırdığını ama onların da devleti kayırdığını, bugünkülerin devletin yıkımını hazırlayanlara alet olmakta, biraz sıkıştılar mı en sunturlu ihanetler için fetva vermektedirler. "Uygun görülen çok bile bunlara, hocamla böyle kararlaştırdık." deyince Esat Efendi, bunun şeyhülislâmın görevi ol-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

duğunu hatırlatır. “Pederimin yükü hafiflemiş oluyor bence.” der. (s. 52)

Osman ağır kavukların yerine Türkistanlıların giydiği hafif kavuklar giyilmesini ister. “Güzel ve kıvrak olmayan kıyafetler atılsın, hem de israf bitsin. Gereksiz ağırlıklardan kurtulalım, hız kazanalım.” der. Bunun öncülüğünü de kendisi yapacaktır.(s. 53)

Süleyman Ağa, Sultan’a gelerek Şeyhülislâmlıkta gözü olan Rumeli kazaskerinin Sultan’a armağan olarak cariyeler gönderdiğini, onları görmesini ister. “Harem hayatına son verdik ya ağa, başgöz edip savılsınlar.” der. Onlardan birinin cihana bedel olduğunu, hiç olmazsa bir kere görmesini, yoksa günah işleyeceğini söyleyen ağayı Sultan kıramaz. Eşi babasının evinde olduğu için odasına göndermesini söyler. Nevhayal çok güzeldir. Onu kucaklarken Süleyman Ağa, Akile’nin geldiğini haber verir. Akile içerdeki kokudan biri olduğunu anlar. Bir başkası yerini aldığını söyleyerek sitem eder. Osman onun tek sevdiği kadını olduğunu, hanedan geleneklerine göre çocuk sahibi olmak arzusunu belirtir. Akile, her geleneği yıkmaya çalışanın gelenekten bahsetmesine şaşırıldığını, çocuklarının yaşamamasına kendisinin de üzüldüğünü, belki bundan sonra doğacakların yaşayacağını, haremi olmayacağına, tek eşi kendisinin olacağına söz verdiğini ve kendisini buna alıştırdığını söyler. Onun hem halka hem de kendisine karşı tutarlı olmasını ister. Eşine bir sultan gibi davranan Akile odasına çekilir.

Lehistan seferinden dönmüştür. Asker hiçbir başarı gösterememiş, savaş sonrası İstanbul’a döndükten sonra Hotin’in anlaşma ile bize verilmesi sağlanmıştır. Osman’ın olmak istediği atalarının zaferleri yanında bu bir mağlubiyettir. Halbuki tarihî kaynaklarda Osman’ının zafer alayı ile İstanbul’a girdiği ve her yere fetihnameler gönderdiği belirtilmektedir.³⁹

Osman cellâdıyla tebdili kıyafet gezerken orta oyuncu yeniçeri ve sipahilerin Lehistan seferini anlattığını görür. Onları seyreder. Çok başarılıdırlar. Onlara bir kese atarken, askerliklerini ihmal etmelerine de ilgisiz kalmayacağını söyler. Cellât kemendini uzatır. Bir yeniçeri, “Padişahım, yeniçeri yasasına göre bir yeniçeriyi ancak kendi subayı cezalandırabilir ve herkes önünde olmaz.”

³⁹ İ. Hakkı Uzunçarşılı, a.g.e., s. 132.

deyince Osman, "Ben padişah olarak birinci yeniçeriyim ve bu devlete bağlı bütün askerlerin başıyım." der. Yeniçeri, en çok onun yasalara uyması gerektiğini söyleyince, "Yasaya göre yeniçeriler kışlarından dışarı çıkmazlar, askerlik dışında hiçbir işle uğraşmazlar, boş vakitlerini savaş eğitimiyle geçirirler. Kendi yasasına uymayan asker, o yasanın sağladığı bütün hakları kaybeder. Ben bu devleti kiminle ayakta tutacağım? Son savaşınız bir ortaoyunuydu sayenizde. Düşmanı bir hayli eğlendirdik." der. Hemen kışlarına dönmelerini ister. "Bir daha görev dışı işlerde görürsem, kışlanızın duvarlarına asarım." diye tehdit eder.

Nevhayal, Akile Hanım'ın cariyesi olmuştur. Nevhayal'in Osman ile ilişkisini bilen Valide Sultan, Topkapı Sarayı'nda kendi adına çalışmasını, sarayda olup bitenleri kendilerine iletmesini tembihlemiştir. Sultan Mustafa padişah olur olmaz kendisini sultan eşi yapacağını söyleyerek onu kandırmıştır.

Davut da sipahi ve yeniçerilerden kendilerine rüşvetle taraftar bulmuştur. Onlara Sultan Osman'ın kendilerini sevmediğini anladıklarını, padişahlarının kim olması gerektiğini düşünmelerini ister. "Devlet sizsiniz, hakkınızı koruyun." der.(s. 83)

Ömer Efendi, Anadolu'ya varır, onunla birleşebilirsek zaman, mekân, can bizim, birleşemezsek halimiz yaman." diye Sultan'ı tahrik etmektedir.

Osman'ı görmeye kalabalık bir bilginler topluluğu gelmiş, Hotin zaferinden dolayı sultanı kutlamak istediklerini bildirmişlerdir. Osman, "Seferden eli boş döndük. Hotin de biz döndükten sonra teslim oldu. Kötü savaştık. Atalarımın ülkeler fetheden zaferleri yanında yenilgi sayılır benimki. Buna zafer denmez." deyince Süleyman Ağa, bilginlerin bunu büyük başarı saydığını, onu en büyük bayramlarımızdan biri olsun dediklerini söyler. "Bu benim milletim ne bayram delisidir. Bayram olmayan gün kalmayacak bu gidişle" diye öfkelenir ve padişahın sadece yılda bir gün tebrik kabul edeceğini söyle." der."(s. 96-97)

Padişah hacca gidecektir. Beraberinde götürecekleri, İstanbul'da kalacakları belirler. Dilâver Paşa kendisine karşı olan binlerce askerin taht şehrinde, devletin merkezinde kalmasının doğru

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

olmadığını düşünür ama Sultan onlara güvenmediğini söyler. “Padişah neredeyse devlet orada olur, gerekirse Anadolu’da bir şehir devlet merkezi yapılabilir.” der. Dilaver Paşa arkada kalanların kazan kaldırıp padişahı bile değiştirebileceklerini söyler. Deli bir adamı tekrar tahta oturtacak kadar sapıtmayacaklarını, diğer şehzadelerin de çok küçük olduğunu düşündüğünden bun pek önemsemez. Osman, Hicaz’dan dönerken Anadolu’da kalıp oradaki Türkmenlerden yeni bir ordu kuracağını, bununla kazanlarını başlarına geçireceğini söyler. Ömer Efendi, Şeyhülislâm’ın bu sefere razı olmadığını, yeniçerilerin ondan fetva alabileceklerini, sefere çıkmadan Şeyhülislâm’ın değiştirilmesini isteyen Ömer Efendi’ye “Kızını sever, karımın babasıdır.” diye ihtimal vermez. “Damadınız olduğunu unutmak zorunda kalabilir.” deyince Osman hocasına, “Siz olur musunuz?” diye sorar. Askerin kendisinden şüphelendiği, Rumeli kazaskerinin olabileceğini söyler ama şimdi uzaktadır. Osman, onun gelmesi zaman alır, diye vazgeçer. Osman hemen yola çıkmak istemektedir. Dilâver Paşa, tedbiri akla yoldaş etmenin iyi olacağını söyler. Osman bir düş görmüştür. Ermiş bir kişi olarak bilinen Üsküdar Şeyhi Aziz Mahmut Hudaî, bu düşü kopacak fitnenin habercisidir, diye yorar. Ömer Efendi, herkesin yorumunun farklı olabilir diye Osman’ı teselli eder. Hemen yola çıkılmasını ister.

Anadolu’daki halk İstanbul’a gelmektedir. Köylüler yetiştirdiği ürünün elinden alınmasından şikâyetçidir. Mahsullerini dağ padişahları kaldırmaktadır. Bir yeniçeri, “Siz böyle pısırik kaldıkça elbette yolarlar sizi.” deyince bizi koruyan yok, devlet nerde, diye sorarlar. Anadolu yaşanır durumda değildir. Padişah hiç oralara gitmemiştir. Tebdil gezen Osman bu köylülere, sizi yerinizden yurdunuzdan edenlere padişah dünyayı dar edecek. Elinden geleni yapacak diye onların mallarının başına dönmesini söyler. Padişah bu sefer kendisi de gelecek deyince köylüler o bize gelmez, bir adamını gönderir. O da bize geldiğinde padişahı da unuttur, Allah’ı da der.

Ortalık iyice karışmıştır. Esat Efendi tedbir alınmazsa işlerin iyice çığırından çıkacağını söyler. “Genç padişah yaradılıştan pek ateşli olduğundan onu aşırı düşüncelerle büsbütün alevlendirip söndürülmesi güç bir yangına yol açmayın.” diye Ömer Efendi’yi uyarır. Bu düşüncelerin hocası, aynı zamanda kendisinin

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

babası Saadettin Efendi'nin düşünceleri olduğunu söyleyen Ömer Efendi, "Bunu padişaha aşlamakla hocama borcumu ödüyorum." der. (s. 111) "Her adımın nereye gideceği inceden inceye hesaplanmalı." diyen Esat Efendi, ondan padişahı hac seferinden vazgeçirmesini ister. Osman, Esat Efendi'ye, kendisine ve makamının güçlü yetkilerine bel bağlayıp bağlayamayacağını sorar. O yetkileri benden alıp hocanıza verdiniz. Ömer Efendi çeşitli durumlarda fetva vermektedir, diye kırıncılığını dile getirir. Osman, "Bu devletin şeyhülislâmı sizsiniz ve devlete hizmet boynunuzun borcudur." der. O sırada dışarıdan gürültüler gelir. Kazan kaldırılmıştır.

Bundan sonra gelişen olaylar gerçeklere uygun verilmiştir. İsyancıların kendilerinden istediği kişileri vermeyen Osman'a ulu atalarının bile böyle istekleri yerine getirdiğini söyleyen bilginine "Ayıp etmişler. Onlar biraz direnmeyi göze alsalardı, şimdi bu duruma düşmezdim." der. Bilinen olayların devamında Osman hocasına, "Bağışlayın beni, benden sonra geleceklerden biri belki benden daha yeterli çıkar." deyince Ömer Efendi, "İnsanlığın üstün bir anlayışa yükselmesi ancak büyük birinin batmasıyla olur bazen. Bu ölüm halkın gecesine Tanrı'nın uzattığı bilinç ufuklarını genişleten bir meşaledir." der. Yazar, gelecek güzel günlere bu ölümün bir ışık olacağı mesajını verir.

Asilere, mecnun birinin padişah olamayacağını, pişman olacaklarını söyleyen Esat Efendi, "Sultan Osman size ne yaptı da istemiyorsunuz? Tahttan indirilmesi için fetva yoktur." der. Bir sipahi "Bir fetva da bunun için yazın, bir sebep uydururun." der. Sultan Mustafa çok garip davranmaktadır. Yeniçeriler buna şaşırır ama Valide Sultan onun erdiğini, bunun Tanrı cezbisi olduğunu söyler. Sultan Mustafa'nın hayatı tehlikededir diye kışlaya götürülür. Valide Sultan onu zor zapt etmektedir. Valide Sultan, sadrazam yaptığı Davut Paşa'dan ne kadar altın varsa kullarına dağıtılmasını, isteyene istediği görevin verilmesini emreder. Davut Paşa bu asilerin ne verersen ver doymayacağını söyleyince durmadan akçe bastırmasını, oğlu tahta oturuncaya kadar isyancıların çaresine bakmasını ister.

Osman, yeniçeri ocağına gidip onlarla konuşmak istemektedir. Akile onların ayağına gitmelerini istemez. Sarayda onlarla

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

niye konuşmadığını sorar. Osman, “Bu alçalmayı göze alırım. Can kaygısıyla değil, bana emanet bu devlet için. Onlar beni zorladıkları için burada konuşamazdım. Devletin boyun eğmesi olurdu bu. Devletin boyun eğdiği ülkede ise herkesin boynu eğilmiş demektir. Şimdi ne de olsa kendi isteğimle gidiyorum onlarla konuşmaya.” diyerek devletin onurunun, padişahın onurundan üstün olduğunu vurgular (s. 130)

Sultan Mustafa’nın garip hareketleri, konuşmaları, askerlerde pişmanlık yaratmıştır. Bir yeniçerinin boynunu pala ile kesmek isteyince askerler kaçırlar. Oradakilerin ilgisini dağıtmak için Valide Sultan sürekli altın saçtırır. O sırada Osman kışlaya gelir. Osman’ı gören Sultan Mustafa boynuna sarılarak hıçkırır. Osman onu sakinleştirmeye çalışır. Yeniçerilere bir yeniçeri olarak geldiğini, padişah yaptıkları bu zavallının hükmünün nasıl geçeceğini sorar. Askerlerin çoğu bağışlanmayı diler. Anlaşmak isterler. Bunu istemeyen biri, “Ne yapıyorsunuz. Dışarıdakiler fark ederse bizi parça parça eder.” diye korkusunu dile getirir. “Bir padişahın göz göre canına kastetmek olur mu?” diye seslenenler olur. Osman, Davut’u göstererek onun ne kadar kötü olduğunu anlatır. Hatalarını gençliğine ve acemiliğine vermelerini ister. Davut onu karalamak için onun yaptıkları şeyleri şöyle sıralar:

“‘Öz halkım anlamıyor diye Kuran’ın dilini, Tanrı’yı Türkçe konuşturmalıyız.’ diyen kimdi? Bu sözleri söyleyen dinsiz, zındık, kâfirdir. ‘Peygamberlerin koyduğu yasalar ancak kendi çağında, kendi toplumunda geçer akçedir.’ diyen kimdi? ‘Kendi yasalarını yaratmayan bir toplum hiçbir zaman kendi hayatını yaşayamaz.’ diyen kimdi? ‘Ulusun bu köhnemiş yasalarını toptan kaldıracığım. Ben biçim vereceğim bugünün hayatına’ diyen kimdi? Ya o kılık kıyafet sevdasına ne buyrulur? ‘Hafif giyinmeli bundan böyle.’ diyerek az hafiflik etmediniz hani? Ya sokakta adam boğdurmalar? Hele asker düşmanlığı?” (s. 142)

Diğerleri:

“Meyhaneleri basmak olur muydu Osman Çelebi? Yeniçerileri taş gemilerine doldurup denize boşaltmak kimin marifetiydi?” diye Osman’a sataşırlar.

Davut asileri “Tekrar padişah olursa canınıza okuyacak. Bu işte beraber değil miyiz ağalar?” diye ortalığı kızıştırır. Valide

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Sultan "Bu yılan sağ kaldıkça ne bize hayat var ne size ağalar!" sözü üzerine cellât elindeki kemendi Osman'ın boynuna geçirmeye çalışır. Sipahilerden bazıları "Sakın ha! Canı bize emanettir, kanı kutsaldır." diye itiraz eder. Osman, Davut için yaptıklarını sayar. Suçunu iki kez affettiğini, hanedandandır diye vezir yaptığını söyler. Davut o halde suç işlediğini, suçlu olduğunu söyler. Ortalık daha fazla karışmadan Davut oradakilere, "Sultanımızın buyruğudur: 'Sevgili yeğenim Sultan Osman bundan sonra Yedikule'de ağırlansın.'" diye seslenir.

Davut, orada daha güven altında olursunuz, der ve cellâtlara Osman'ı götürür. Davut'a, "Gel bu işten vazgeç Davut!" dediyse de Sultan Osman söz geçiremez.

Davut cellâtları Osman'ın hücrelerine sokar. Osman'a üçü beşi saldırır ama onu öldürmeyi başaramazlar. Daha çok kişi çağrılır. Birinin omzuna vurduğu balta ile yere düşen Osman, cellâtlara boyun eğer. Osman'ın cellâdı çıkarken kemendi Davut'un önüne bırakır. Gün ağarmak üzere zindana gelen sipahiler ve yeniçeriler dehşet içinde kalırlar. Bir yeniçeri Davut'un önündeki kemendi cellâda göstererek onu Davut'un boynuna geçirmesini söyler. Hücreyi gösteren bir sipahi onun da aynı yerde boğulmasını ister.

Bu eserde yazar, Genç Osman'ın düşüncelerine daha fazla yer vermiştir. Diğer iki eserde yer almayan bazı yorumlar ile bilinen bir olay değişik açılardan değerlendirilmiştir. Genç Osman şairdir. Akile Hanım da şairdir ve güzel şiir okur. Osman, bütün şairlerin yaşadığı Türkçe ile şiir yazması halinde şiirimizin güzelleşeceğini söyler. Çok aceleci olan şairi yönlendiren Ömer Efendi burada tedbirli değildir. Kendi oğlu suç işlediğinde oğlu diye affedilmesini ister. Osman, kendisine dokunulduğunda adaleti unutan hocasını uyarır. Kendisinin bile hocası karşısında hata yapmaktan korktuğunu söyler. Bu eserde ilim adamları diğer eserlerde olduğu gibi askerin temsilcisi değildir, kendi arpalıkları kesildiği için Sultan'ı görmeye gelmişlerdir. Osman'ın kıyafet değişikliği istemesinin sebebi, eski kıyafetlerin pratik, ekonomik olmamasına bağlıdır. İlk kez bu eserde kadın hakları üzerinde durulur. Sultan'ın tek eşle evlilik arzusunu erkekler doğru bulmamış, kadınların çabuk

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yıprandığından söz etmişlerdir. Yazar bu konunun kadınlar açısından da değerlendirilmesinin gereğinden söz eder. Nevhayal, padişah aleyhine Valide Sultan tarafından casusluk yapması için kandırılmıştır. Geleneklere, törelere pek aldırmayan Osman, Osmanlı törelerini ileri sürerek Nevhayal'den çocuk istediğini eşi Akile'ye söyler. Akile daha evvel verdiği sözleri ona hatırlatarak bu isteğine karşı çıkar. Onun kendisine ve halkına verdiği söze sadık kalmasını ister. Yazar, sultan bile olsa kadın karşısında erkeklerin zayıf kaldığına işaret eder. Osman kendine çok güvenir, yenilikleri gerekirse tek başına yapacağını söyler. Bunun bir ekip işi olduğunu düşünememekte, heyecanlı bir tavır sergilemektedir. Yazar bu eserde, birilerinin ölümü gelecek için bazen gerekli olabiliyor, diye bundan sonraki padişahların bu olaydan ders aldıklarını vurgular. Osman'a istedikleri kişilerin kellesini vermesini isteyen ilim adamı, bunun daha önce ataları tarafından da yapıldığını söyler. Osman'a göre onlar böyle davranmasaydı, şimdi bu durumda kalmazdık diye bu hatayı tekrar etmeyeceğini, bunun atalarının kusuru olduğunu söyler.

Bu eserde Anadolu'nun durumu, padişahların ve devlet adamlarının şimdiye kadar Anadolu'ya nasıl baktığı üzerinde de durulur. Anadolu'nun içinde bulunduğu kötü durumun nedeni İstanbul'dur. Ancak yavaş yavaş Anadolu da uyanmaktadır. Buradaki olaylar daha çok ekonomi ve adalet sistemindeki bozukluğa dayandırılmıştır. "Herkes haram lokmasının hesabını verecek!" diyen Osman, aslında çok büyük bir iş açar başına. Batıl inançlara kulak asmayan Osman, laik bir düşünceye sahiptir. Onun sözleri cahil insanlar tarafından kasıtlı olarak yanlış yorumlanır.

Bu eserde Osman'ın cenk oyunlarında, kardeşi Şehzade Mehmet'in de güzel yazı ve Arapça'da çok başarılı olduğu vurgulanır. Osman, cihangir olmak arzusu ile atalarını taklit etmeye çalışsa da onların sahip olduğu güçlü ordunun kendisinde bulunmadığını bildiği için ıslahata askerden başlar. Bu eserde askerin talim kabul etmeyen, askerlik dışında başka işlerle uğraşan aşırı kendine güvenen, zoru görünce de arkasına bakmadan geri dönen kişiler olduğu vurgulanmıştır. İyi değerlendirilemeyen Osman, toyluğundan kaybetmiş, çevresinde ona doğru yolu gösteren kimse olmadığı için başarısız olmuştur.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

SONUÇ

Tarihî tiyatrolar Türk tiyatro tarihinde önemli bir yer tutar. Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet döneminde yazılan tarihî tiyatroların hepsinin de yazılış nedenleri birbirinden farklı olmuştur. Tarihi konu olarak alma, en çok kimlik sorunun yaşandığı yıllarda olmuştur. Millî kimliğin oluşmasında ve yayılmasında tarihî tiyatronun önemli bir işlevi olmuştur.

Pek çok oyun yazarımızın tarihi önemli bir kaynak görmesi ile bugün Türk tarihinin pek çok olay ve şahsiyeti tarihî oyunlarımızda işlenmektedir. Özellikle son yıllarda bu durum daha da artmıştır. Genç Osman olayını oyunlarına konu alan üç yazar tespit edilmiş olup bu eserlerin üçü de aynı adı taşımaktadır: *Genç Osman*.

Bütün yazarlar aşağı yukarı Genç Osman'ın ülkesini ve halkını çağdaş seviyeye getirmek için çok hevesli olduğunda birleşirler. Genç Osman idealisttir ve onun fikirleri çağına göre ileri derecededir. Ekonomi ve adaletin başarı ile uygulanmadığı ülkelerde karışıklıklar olacağı muhakkaktır. Yüzyılların kökleşmiş geleneklerinin iyi bir kadroya sahip olmadan ortadan kaldırmanın zorluğu ve bu yüzden tecrübesiz, yalnız bir padişahın bunu başaramadığı vurgulanır. Osmanlı tarihinde ciddî bir kurum olan ilmiye sınıfı ile ocakların bozulmasının imparatorluğu çöküşe götüren en büyük neden olduğu görülmektedir. Yazarlarımızın üçü de tarihî kaynaklara bağlı kalmış olup eserlerinde Genç Osman vakasından kendilerince en önemli olayları alarak vermek istedikleri mesaja uygun bir kurgu yapmışlardır. Her yazarın öncelik olayı, olaylar arası sebep-sonuç ilişkisi birbirinden farklı olduğu görülmektedir.

Eserlerdeki tarihî kişiler, mekân ve zaman tarihî olaylarla aynıdır. Birinci eserde küçük olduğu için gönlünce davranan Osman'ın etrafında en yakınları bile onu tuzağa düşürmek istemiştir. Bu eserde Osmanlının çökme nedenlerini yazar, ulema ve askerin bozulması ile hasta ve çocuk yaşta tahta çıkan sultanlara ve onları kendi menfaatlerine göre yönlendiren hocalar, lalalar ve annelere bağlar.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Büyükarkın, Osman'ı çok heyecanlı, aceleci özelliğinden dolayı düşünmeden kararlar alması ve bunu herkese ulu orta yaymasının kendisini zor duruma soktuğuna işaret eder. Osman herkesi karşısına aldığı için yalnız kalmıştır.

Oflazoğlu, Osman'ın hayat hikâyesinin gelecek nesiller tarafından örnek olmasını isterken, bazı felâketlerden bile hayır çıkar, demektedir. Eserde daha çok Osman'ın psikolojisi üzerinde durulmuştur. Onun insanî yanı, zaafı da verilmiştir. Devlet onuruna çok düşkün, sorumluluk sahibi Osman, canı pahasına da olsa yanındaki kişileri isyancıların isteklerine boyun eğmiş olmak için vermez. Anadolu'nun Türk devletinin temeli olduğu, onun İstanbul tarafından yıllarca kendi kaderine terk edildiği, onun ihmalinin büyük olaylara sebep olacağı üzerinde de duran yazar, ona yaklaşmaya çalışan kişiye sultan da olsa devrin müsaade etmediğine işaret eder. Anadolu'dan gelen köylüler, Sultan Osman ile konuşmak ister ama Osman, çevresinin onları rahat bırakmayacağını söyler. Millî gelirin eşit paylaşılmaması, adaletsizlik ile halkın batıl inançlarının güzel şeylerin olmasında engel olduğu görüşü verilmiştir. Oflazoğlu, eserinde her günü bayram yapmaya çalışan zihniyete ve her şeyi bahane ederek makam sahiplerini tebrike gelen ve böylece onları çalışmaktan alıkoyan günümüz insanına da mesaj vermektedir. Bu eserde payitahtın Anadolu'da bir yer olmasına da sultanın sıcak baktığı, diğer iki eserde Mısır ve Şam askerinin iyi olduğu vurgulanmasına rağmen bu eserde Osman, Anadolu insanından bir ordu kurmayı hayal etmektedir.

Bir kişinin -sultan bile olsa- yalnız başına hiçbir şey yapamayacağı görülmektedir. Yazarlar konuşmalarda yaşanan Türkçeye yer vermişlerdir. Bütün eserlerde tarihî kahramanlar aynıdır.

KAYNAKÇA

- AKI Niyazi, Türk Tiyatro Edebiyat Tarihi I, Dergâh Yayınları, İstanbul 1989
- AKÜN Ö. Faruk, "Abdülhak Hâmid'in Merkad-ı Fâtih'i Ziyaret Manzumesi ve İçindeki Görüşler", Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, C.VII, 15 Şubat 1956, s. 60-104
- AND Metin, "Türk Tiyatrosunda Tarihî Oyunlar ve Bunların Yazılış Gerekçeleri", 7. Uluslararası Türk Tarih Kongresi Bildiri Kitabı, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1970, s. 768-773
- AND Metin, Şair Evlenmesinden Önceki İlk Türkçe Oyunlar, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1983
- ASENA Orhan, "Tarihten Sahneye", Devlet Tiyatrosu Dergisi, 9 Ekim, 1953, s. 2
- BİRİNCİ Necat, "Mehmet Âkif Ersoy'un Şiirlerinde Tarih Duygusu", Edebiyat Üzerine İncelemeler, Kitabevi 147, İstanbul, 2000, s. 163-172
- BİRİNCİ Necat, "Ruşen Eşref'in Millî Mücadele Yazılarında Tarihî Muhteva", Edebiyat Üzerine İncelemeler, Kitabevi 147, İstanbul, 2000, s. 297-305
- BUTTANRI Müzeyyen, Türk Edebiyatında Tarihî Tiyatro (Başlangıçtan 1950'ye Kadar), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış doktora tezi, 2002
- BÜYÜKARKIN Bekir, Genç Osman, 1973 (Eser metni Devlet Tiyatrolarından temin edilmiştir.)
- DANIŞMENT İsmail Hakkı, İzahlı Osmanlı Kronolojisi, C. III, İstanbul, Türkiye Yayınevi, 1972
- ENGİNÜN İnci, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001
- KARADAĞ Nurhan, Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (1932-1951), Kültür Bakanlığı, Ankara, 1998

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- NUTKU Hülya, Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Tarihsel Dram Modelleri, C: I, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, No: A-30.
- NUTKU Özdemir, Tiyatro ve Yazar, Gim Yayınları, Ankara, 1960
- OFLAZOĞLU Turan, Genç Osman, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1994, 149s.
- SEVENGİL Refik Ahmet, Tanzimat Tiyatrosu, MEB. Yayınları, İstanbul, 1968
- ŞİRİN İbrahim, "Kollektif İnşa Aracı Olarak Tarihî Roman", Türk Romanı, Türk Yurdu, C. 20, Sayı:153-154, Mayıs-Haziran 2000, s. 170-178
- Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, I. Baskı, C. II, YKY, İstanbul, 2001
- TAYDAŞ Nihat, Reşat Nuri Güntekin'in Oyun Yazarlığı, Kültür Bakanlığı, Ankara, 2000
- TEKEREK Nurhan, Cumhuriyet Döneminde Adana'da Batı Tarzı Tiyatro Yaşamı (1923-1990), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997
- TURAL Sadık, Zamanın Elinden Tutmak, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1982
- UĞURCAN Sema, Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserlerinde Tarih, Akademi Kitabevi, İzmir, 2002
- UZUNÇARŞILI İsmail Hakkı, "II. Osman'ın Hükümdarlığı ve Âkıbeti", Osmanlı Tarihi, C. III, I. Kısım, s. 127-147
- YALÇIN Alemdar, İkinci Meşrutiyette Tiyatro Edebiyat Tarihi, Ankara, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1985.

- I -

**YENİ TÜRK EDEBİYATINDA
DÖNEMLER, EĞİLİMLER, ŞAİR ve
YAZARLARIN KAYNAKLARI**

EDİTÖRLER

**Yrd. Doç. Dr. Ahmet Cüneyt ISSI
Yrd. Doç. Dr. Şeyma Büyükkavas KURAN
Yrd. Doç. Dr. Alpaz Doğan YILDIZ**

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

1911-1922 YILLARI TÜRK HİKÂYESİNE KAYNAK: HARP

Nesîme CEYHAN*

ÖZET

1911-1922 yılları Osmanlı Devleti tarihi için benzeri görülmemiş bir parçalanma sürecidir. Bu yıllar içerisinde Osmanlı Devleti Afrika'daki, Balkanlardaki ve Arap Yarımadasındaki topraklarını ve yüz binlerce insanını kaybetmiştir.

Sıcak harbin yaşandığı bu dönem Türk hikâyesi- nin ana meselesi de tabii olarak savaş'tır. Harplerle eş- zamanlı olarak ortaya çıkan bu hikâyeler devre tanıklığı sebebiyle de ayrıca önemlidir. Çalışmamızda sırasıyla Trablusgarp Savaşı (1911), Balkan Savaşları (1912-1913), Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) ve Milli Mücadele (1919-1922)nin devrin Türk hikâyesine kaynaklığını tes- pite çalıştık. Anahtar Kelimeler: Osmanlı Devleti, Türk Hikâyesi, harp, harp edebiyatı.

A SOURCE FOR THE TURKISH STORY BETWEEN 1911 AND 1912: WAR

ABSTRAC

The years of 1911-1922 are a period of unique dissolution for the history of the Ottoman State. During these years, the Ottoman State lost its lands in Africa, the Balkans and the Arabian Peninsula, and one hundred thousands of its people.

The main topic of the Turkish story in this period the hot war took place is also naturally a war. These

* Yard. Doç. Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, nesimeceyhan@hotmail.com

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

stories which emerged simultaneously with wars are also important because they witnessed the period.

In our study, we tried to determine how to be a source for the Turkish story of the Trablusgarp War (1911), the Balkan Wars (1912-1913), the First World War (1914-1918) and the National Struggle (1919-1922).

Key Words: the Ottoman State, Turkish Story, war, war literature.

1911-1922 seneleri, üç kıtada sesi işitilen Osmanlı İmparatorluğunun parça parça olduğu, cephelerde yüz binlerce insanını yitirmesinden başka, topraklarının neredeyse üçte ikisinden çekilmek zorunda kaldığı, izzetinin zedelendiği en kederli senelerdir. İnsanların yaslarını yaşayamayışlarının ortaya çıkaracağı psikolojik hasarlar gibi, milletlerin de yaslarını yaşayamayışlarının bıraktığı hasarlar vardır. 1911-1922 yıllarında kaybedilen insanların ve toprakların yası, bir sonraki acının bir öncekine kıyasla şiddetinden yaşanmamış; her felâket, gününde anılmış ve sonrasında o acılı sayfa kapatılmıştır. Osmanlı bu yıllarda Afrika'daki, Balkanlar'daki ve Arap Yarımadası'ndaki topraklarından büyük can kaybı ve gözyaşıyla ayrılmıştır. Bugün hâlâ, yaşanan felâketlerin edebiyat tarihimizde klâsikleşmiş eserlerinin verilememiş olmasına sebep olarak hadiselerin yasının milletçe tutulamamış olması gösterilebilir.

Ömer Seyfeddin'in 1911 yılında başlattığı Yeni Lisan hareketi, devrin sosyal problemlerinin ifadesi için ideal bir edebî ortam yaratmıştır. Çöküş devirleri de kuruluş devirleri gibi hareketliliği, ani değişiklikleri ve karmaşayı beraberinde getirir. Sıcak harplerin başladığı andan itibaren bireysel kaygılar ve içlenmeler, gayri ihtiyârî edebiyat ortamını terk etmiş, Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî hassasiyetleri devrin can ve toprak kaybı telaşı arasında edebiyat gündeminden çekilmiştir.

Yeni Lisan hareketinin sloganı "sade dil" ve herkes tarafından "anlaşılır" olma, "devre tanık edebiyat"ın temellerini oluşturur. Gereksiz süsten ve sanat kaygısından uzak duran Millî Edebiyat yazarları, siyasal erkin (İttihat Terakkî) halkı yönlendir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

dirme niyetinin bir parçası olarak gördüğü edebiyata, desteğinin tesirinden uzak kalamazlar. Millî/Milliyetçi Edebiyat, çöken devletin, halkını ulus bilinci etrafında bir arada tutma gayretinin bir tezahürü sayılabilir.

1911-1922 yılları arasında Türk edebiyatı, harp edebiyatı ürünlerinin bolca üretildiği, çağına tanık milliyetçi bir edebiyat hüviyeti taşır. Biz burada, 1911-1922 yılları arasında süratle parçalan Osmanlı İmparatorluğuna tanıklık eden harp hikâyelerine dikkat çekmeye çalışacağız.

Hikâyeye Kaynak, Harp; Tarihe Kaynak, Hikâye

1911-1922 yılları arsında Osmanlı Devleti sırasıyla Trablusgarp Savaşı (1911), Balkan Savaşları (1912-1913), Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) ve Millî Mücadele'yi (1919-1922) yaşar. Osmanlı Devleti, art arda yaşanan bu savaşlarda yüz binlerce insanını kaybettiği gibi, topraklarının da üçte ikisine yakını kaybetmiştir. Uzun süren savaşlara rağmen, Millî Mücadele'nin sonunda düşmanları topraklarından sürükleyip çıkarabilen ülke, Misak-ı Millî sınırlarıyla yeni Türkiye Cumhuriyeti'ni (1923) ilân etmiştir.

On bir yıl neredeyse aralıksız süren bu savaşlarla eşzamanlı olarak Osmanlı matbuatında yayımlanmış 198 harp hikâyesine tesadüf ettik. Bu hikâyelerin büyük kısmı devrin dergi ve gazetelerinde yayımlanmış, bir kısmı ise yazarların hikâyelerini bir araya getirdikleri kitaplarda yayımlanmıştır. Hikâyelerden 27'si Trablusgarp Savaşı, 61'i Balkan Savaşları, 47'si Birinci Dünya Savaşı, 63'ü Kurtuluş Savaşı ile ilgilidir.¹ Trablusgarp Savaşı sona erdikten iki sene sonra bu savaşla ilgili tek bir hikâyenin dahi yayımlanmamış olması; diğer savaşların da yaşandığı yıllarda hikâ-

¹ Tespit edilen hikâyeler için bkz.: Nesîme Ceyhan, *Osmanlı Dağılırken Ağlayan Hikâyeler 1, Balkan Savaşı Hikâyeleri*, Selis Yay., İst. 2006./ Nesîme Ceyhan, *Osmanlı Dağılırken Ağlayan Hikâyeler 2, Trablusgarp Savaşı Hikâyeleri*, Selis Yay., İst. 2006./ Nesîme Ceyhan, *Osmanlı Dağılırken Ağlayan Hikâyeler 3, Birinci Dünya Savaşı Hikâyeleri*, Selis Yay., İst. 2007./ Nesîme Ceyhan, *Millî Mücadele Hikâyeleri*, Selis Yay., İst. 2008.

yelere taşınıp kısa zaman sonra gündemden çekilmesi dikkat çekicidir. Her savaş, kendi hikâyesini yazdırmış ve peşinden gelen daha hayatî başka bir savaşla neredeyse unutulmuştur. Cumhuriyet'in ilânından sonra 1928'e kadar hikâyelerde Kurtuluş Savaşı çok az anılmış, daha önceki savaşlar neredeyse hiç gündeme gelmemiştir. Bu tarihten sonra da yaşanan savaşlar, hikâyelerin/hikâyecilerin gündeminden neredeyse bütünüyle çıkmıştır. Buradan edebiyatımızda "harp hikâyeciliği"nin harplerle eşzamanlı olarak ortaya çıktığını ve harplere tanıklık ettikten sonra gündemden çekildiğini söyleyebiliriz. Tarihî roman ve hikâye bünyesinde bu harplerin henüz arzu edilen ölçüde ele alınmamış olması da dikkat çekicidir.

Tarih metinlerinin mutlak gerçeği ifade edip etmediği dahî tartışılırken tarih konulu hikâyelerin/romanların yazarları tarafından olayların yeniden çoğaltılması anlamına geldiği ve gerçeğe ilişkisini biraz daha yitireceği düşünülür. Tarihî hadiselerle eşzamanlı ortaya çıkan harp hikâyelerinin ise zamana tanıklığı ve tarihe kaynaklığı üzerinde daha net durulabilir.

Tanıklık, sade ve anlaşılır olmayı gerektirir. Tanıksanız unutmaya fırsat olmadan elinizi çabuk tutarak önce hafızanıza sonra bir kâğıda yahut bir insana şahitliğinizi aktarmalısınız. Bu aktarımda süs, en son düşünülecek unsurdur; ruhunuzu sarsan, gözünüzün hapsettiği her şey, olduğu gibi dilinizden akmalıdır. Büyük travmalar yaşayan insanlar, hadiselerin hemen ardından şahit olduklarını olağan hadiselermiş gibi seri ve hissiz anlatıp kurtulmayı, yahut ilelebet susmayı yeğlerler. Çağı aktaran/çağa tanık edebî eserler de biraz bunu yapar. 1911-1922 yıllarında ortaya çıkan ve kaynağını, "harbi" kaybettikten sonra gündemden çekilen "harp hikâyeleri" de tanıklığın getirdiği dil sadeliği ve süsten uzaklık, natüralist çıplaklık ve bir vazife aktarımı havasını topyekûn taşırlar.

Trablusgarp Savaşına Tanık Kalem: Aka Gündüz

Aka Gündüz, Trablusgarp Savaşı başladığında yirmi altı yaşında genç bir yazardır. Serez'de başlayan hayatı, annesinin ve-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

fatı ve babasının yeniden evlenmesi ile İstanbul'a çevrilecektir. Aka Gündüz, babası harpte olan asker çocuklarının öğrenim gördüğü Eyüp Askerî Sınıf-ı Mahsûsu'na leyli olarak kaydolur; burada Ömer Seyfeddin'le tanışır ve Edirne Askerî İdâdisi'ne başlarlar, ardından Kuleli'de eğitim alır; ancak hastalığı ve okulda bir boykot plânlaması üzerine soruşturulması münasebetiyle Harbiye'den, dolayısıyla askerlikten uzaklaştırılır.

Öğrenciliğinden itibaren edebiyata meraklı olan Aka Gündüz, önce şiir yazmıştır. Ömer Seyfeddin'le dostluğu ardından aruzla yazdığı şiirlerden vazgeçer. *Genç Kalemler*'e dahil olduktan sonra nesre de ilgi gösterir. Hece ile yazdığı şiirler, Trablusgarp Harbi ve Balkan Savaşları ile ilgilidir. Bu şiirlerini *Bozgun* adlı kitabında toplamıştır. "1918'de yayımlanan *Bozgun*'dan önceki ilk matbu eseri 1911'de çıkan ve Trablusgarp Harbi ile ilgili hikâyelerden oluşan "Türk Kalbi"dir. Bunu da 1913 tarihli, Balkan Harbi hikâyeleriyle hitabelerden meydana gelen "Türk'ün Kitabı" takip etmiştir."

Türk Kalbi (1911), Aka Gündüz'ün ilk hikâye kitabıdır. Aka Gündüz, Trablusgarp Savaşı esnasında harbi hikâyeleriyle an an takip etmiş bir hikâyecimizdir. 1911-1912 yıllarında *Tercüman-ı Hakikat* ve *Tanin* adlı gazetelerle *Genç Kalemler*³ dergisinde yayımla-

² Abide Doğan, *Aka Gündüz*, KB Yay., Ank.1989, s. 10.

³ Aka Gündüz, "İki Bayram", *Tercümân-ı Hakikat*, Nu: 11018, 24 TS 1327/ 7 KE 1911.

Aka Gündüz, "Cennet Kapısı", *Tercümân-ı Hakikat*, Nu: 10978, 14 TE 1327/ 27 TE 1911, s. 4.

Aka Gündüz, "Bombardıman", *Tercümân-ı Hakikat*, Nu:10964, 29 Eyl. 1327/12 TE 1911

Aka Gündüz, "Ukkaş Bin Mansur", *Genç Kalemler*, C: 3, Nu. 22, (Tarihsiz, 1912,?), s.252-256/ *Tercümân-ı Hakikat*, Nu: 10986, 21 TE 1327/3 TS 1911.

Aka Gündüz, "Ali Fizani", *Tercümân-ı Hakikat*, Nu: 10990, 28 TE 1327/ 10 TS 1911.

Aka Gündüz, "Kayıkçı", *Genç Kalemler*, C:2, Nu: 12, Ağ. 1911, s. 203-217.

Aka Gündüz, "Şukka-i Senâverî", *Tercümân-ı Hakikat*, Nu: 10983, 18 TE 13227/31 TE 1911.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

dığı hikâyelerin büyük bir kısmını *Türk Kalbi*'nde⁴, üç tanesi ise *Türk'ün Kitabı*'nda⁵ yayımlamıştır.

Trablusgarp Savaşı, Anadolu ve Balkanlardan toparlanan gönüllü subay ve askerlerin Trablusgarp halkı ile ruh birliği oluşturarak İtalya'ya karşı direndiği önemli bir savaştır. O günlerde genç bir asker olan Mustafa Kemâl de gönüllüler arasındadır ve Harbiye Nezareti tarafından Gazeteci Mustafa Şerif takma adıyla Tobruk'a gönderilmiştir.⁶ Halife'nin damadı Enver Bey de -sonradan Paşa olacaktır- Bingazi sancağına tayin edilmiş ve yerli halk arasında büyük ilgi görmüştür. Gönüllü Türklerle Trablusgarp ahalisinin, Kuloğulları'nın ve Sünûsîlerin dostluğu hikâyelerde karşılığını bulmuştur.

Aka Gündüz, Trablusgarp Savaşı ile ilgili hikâyelerini Trablusgarp'e gitmeden kaleme alır. Bu hikâyeler, yazarın sosyal bilincinin ve ülkeye fayda düşüncesinin bir yansımasıdır. Aka Gündüz, hikâye yazmaya harp hikâyeleriyle başlamıştır diyebiliriz. Bunda "Yeni Lisan" çevresinin edebî esere faydacı bakışının tesiri önemlidir. Yazarın hikâyelerinin bir bölümü Anadolu'dan Trablusgarp'e gönüllü asker gönderilmesini teşvik amacını güder, "Haber, İki Bayram"; bir bölümü, Trablusgarp'te İtalyanlara karşı Türk-Arap dostluğuna vurgu yapar, "Cennet Kapısı, Bombardıman, Ukkaş bin Mansur, Ali Fizani, Kayıkçı"; diğer bir kısmı ise donanmasızlığımızdan doğan sıkıntıları hafifletmek için halkı Donanma Cemiyetine iâne yapmaya teşvik amacını taşır, "Soğan Ekmek, Cennet Kapısı, Şukka-i Senâverî".

Trablusgarp'te Türk ve Arap askerlerinin müşterek savaşının anlatıldığı yahut Trablusgarp'te sıcak savaş sahnelerinin aktarıldığı hikâyeler, yazarın devrin haberleşme sistemlerinden iyi faydalandığını ve sıcak savaşla ilgili sağlıklı bilgi edindiğini düşündürür. Hâle Şıvgın'ın *Trablusgarp Savaşı ve 1911-1912 Türk İtal-*

⁴ Aka Gündüz, *Türk Kalbi*, Matbaa-i Hukûkiye, İst. 1327/1911.

⁵ Aka Gündüz, *Türk'ün Kitabı*, Matbaa-i Hukûkiye, İst. 1329/1913.

Aka Gündüz, "Sulh Mürekkebi", *Tanin*, Nu: 1439-46, 29 Ağ. 1329/ 11 Eyl. 1912.

Aka Gündüz, "Bingazi'de Enver Bey'e", *Tanin*, Nu: 1468, 29 Eyl. 1328/ 12 TE 1911.

Aka Gündüz, "Ana Mektubu", *Tanin*, Nu: 1423, 13 Ağ.1328/26 Ağ. 1912.

⁶ İsrail Kurtcepe, *Türk İtalyan İlişkileri 1911-1916*, TTK Yay., Ank. 1995, s. 91.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yan İlişkileri adlı çalışması ile İsrail Kurtcephe'nin *Türk İtalyan İlişkileri (1911-1916)* adlı çalışmalarında aktardıkları İtalyan bombardımanları, İtalyanların Arap halka uyguladıkları eza ve Türk-Arap askerlerinin birlikteliği Aka Gündüz'ün hikâyeleriyle paraleldir.

Tezli hikâye kabul edebileceğimiz bu hikâyeler, harp hikâyelerinin birçoğunda karşılaştığımız “propaganda kastı”nı da bünyelerinde taşırlar. Yukarıda gönüllü askere gidişi teşvik, Türk-Arap dostluğuna vurgu olarak sıraladığımız konular, halka yönelik propagandanın bir cephesidir. Daha belirgin bir propaganda konusu ise halkı ekonomik olarak yönlendiren, Donanma Cemiyetine yardıma teşvik eden hikâyelerdir.

Yazar, “Bingazi’de Enver Bey’e” adlı hikâyesinde Enver Paşa’nın annesi ağzından Trablusgarp Savaşına iştirak eden Türk askerini yüreklendirmeye çalışır. Balkanlar da karışmıştır, yeni cephe açılmıştır ve hakikatte Osmanlı ordusu uzak topraklarındaki savaşlara yetişmekte büyük güçlük çekmektedir; oysa Enver Bey’in annesi kahramanca seslenmektedir, kaç cephe ilâve edilirse edilsin önemli değildir, zafer yakındır. Bu askerleri ve halkı yüreklendiren metnin temennisi gerçekleşmeyecektir. Balkanlarda başlayan savaş, Trablusgarp’ın gözden çıkarılmasına sebep olur ve sulh anlaşmasına razı olunur. “Sulh Mürekkebi”, İtalyanlarla anlaşmayı reddeden Türk ve Arap askerlerinin âhını temsil eder. Bunca şehit verilmişken ve savaş Osmanlı lehine iken sulh adı altında Trablusgarp İtalyanlara terk edilecektir. Uşi Antlaşması (1912) ardından Türk askeri Trablusgarp’ten çıktıktan sonra Arap milisleri uzun süre mücadelelerini sürdürmüşlerdir.

Trablusgarp Savaşı’nı işleyen tek hikâyeci Aka Gündüz değildir. Salime Servet Seyfi, Raif Necdet, Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Keçecizâde İzzet Fuad, Ali Nâci (Karacan), Ali Suad, Nihâl Hâdi, Ahmed Necmeddin, Suad Said, E(lif) Z(el) ve Gazzeli Cemâl⁷ 1911-1912 yıllarında Trablusgarp Savaşı’nı hikâyelerine

⁷ Diğer hikâyeler için bkz. Nesime Ceyhan, *Osmanlı Dağılırken Ağlayan Hikâyeler 2, Trablusgarp Savaşı Hikâyeleri*, Selis Yay., İst. 2006.

konu edinen diğer isimlerdir. Aka Gündüz, neredeyse tek başına diğer isimlerin toplamı kadar hikâye kaleme almıştır.

Balkan Savaşlarına Ömer Seyfeddin'in Dikkati ve Diğer Hikâyeciler

Aka Gündüz, 1913'te yayımladığı *Türk'ün Kitabı* adlı eserinde, Trablusgarp Savaşı için gösterdiği yazar hassasiyetini başlatan yeni harp için de gösterecektir. *Türk'ün Kitabı* ağırlıklı olarak yazarın Balkan Savaşları için kaleme aldığı hitabelerden oluşur; Aka Gündüz, bu kitapta "Piç, Sulhün Ağzı ve Hakikatin Hikâyesi" adlı hikâyeleri ile de Balkan Savaşlarından sayfaları hikâyeleştirmiştir.

Aslında Aka Gündüz, *Türk Kalbi* ve *Türk'ün Kitabı* ile Ömer Seyfeddin de dahil olmak üzere harp hikâyeciliğinin nasıl olması gerektiğini devrine tanıtmıştır. Ömer Seyfeddin'in "Yeni Lisanla Millî Hikâye" sloganına uygun bu metinler, Ömer Seyfeddin'in kaleminden daha önce davranmıştır.

Üsteğmen rütbesiyle Rumeli'de görev yapan (1908-1910) Ömer Seyfeddin, askerliği bırakıp Selânik'e gelerek *Genç Kalemler* dergisine dahil olur ve burada arkadaşlarıyla birlikte Millî Edebiyat'ın çerçevesini çizer. Yazdığı hikâyelerle de Yeni Lisan hareketinin kaideleriyle Türkçülük fikrini pratik hayata geçirmiş olur.

Askerlik mesleği münasebetiyle Balkanlarda bulunduğu mekânlar, yaşadığı tecrübeler onun hikâyesinin şekillenmesine yardımcı olurken düşünce dünyasına da tesir eder. Ömer Seyfeddin'in 1911 yılında kaleme aldığı "Bomba" adlı hikâyesi, karışmaya başlayan Balkanların bir habercisidir; Bulgar çeteleri Osmanlı'ya karşı kendi ırkdaşlarına da insanlık dışı zulümler etmektedirler. "Nakarat" adlı hikâye, onun ve belki de birçok Osmanlı Türk'ünün Balkanlara bakışındaki safiyetin değişimini en iyi vurgulayan metindir. Türkler, Osmanlı bünyesindeki tüm unsurları kendilerinin bir parçası zannederlerken, Balkanlardaki milletler çoktan kanlı kılıçlarını çekmişler ve her ne pahasına olursa olsun bağımsızlıklarını elde etme savaşına girmişlerdir. "Hürriyet Bayrakları", adlı hikâye de benzer bir safiyeti ve akabinde ihaneti anlatır. "Beyaz Lâle" ile "Tuhaf Bir Zulüm" adlı hikâyeler, Bal-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

kanlarda Müslüman halkın yaşadığı feci zulmün çıplak bir vesikası olmuştur. Ömer Seyfeddin'in Balkanlar elimizden çıktıktan sonra yazdığı "Mehdî" adlı hikâye, bırakılan toprakların bir daha elde edilemeyeceğini gören, ümidi tükenmiş bir neslin acısını ifade eder.⁸ Trajik unsurun kuvvetli olduğu bu hikâyeler, natüralist aktarımları sebebiyle –bilhassa "Bomba" ve "Beyaz Lâle"- okuyucuyu huzursuz ederler. Aynı huzursuzluk Millî Mücadele yıllarında Anadolu'da yaşanan Yunan zulmünü aktaran hikâyecilerin hikâyelerinde de hissedilir. Bu da harp hikâyeleri için kaçınılmaz bir durumdur.

Balkan Savaşları (1912-1913) ile ilgili hikâye kaleme almış diğer isimler şunlardır: Mehmet Rifat, Hüseyin Hüsnü, Belkıs Ferid, Mustafa Mermi, Mehmed Fuad (Köprülü), M(im). Neyyir, M(im) K(ef), Falih Rıfkı, Kâzım Nâmi, Sabiha, Maraşlıoğlu, Gazzeli Cemâl, Nâzım, Ercümen Ekrem, Hakkı Behiç, Ahmed Hidayet, Yakub Kadri, Memduh Şevket, Behrever, Hâlid Ziyâ, Mehmed Ali, Bâdi Nedim, M(im) Tahir, Nezihe Muhlis, İlyas Macid, Ruşen Eşref, Edhem Nejad, Atıf Nazmi, Türkoğlu, M(im) Ekrem, Gazi Giray, Azmizâde, Müfide Ferid, Hâşim Nâhid, Osman Cevdet, Hakkı Behiç.⁹ Balkan Savaşları ile ilgili hikâyelerin Trablusgarp Savaşı ile ilgili hikâyelere kıyasla daha fazla oluşu, bu toprakların İstanbul'a yakınlığı ve İstanbul ahâlisinin harpten etkilenen insanlarla bir müddet sürekli karşılaşmalarıyla ilgili olabilir; çünkü İstanbul'a canını atabilen insanlar uzun süre cami avlularında, hastanelerde

⁸ Ömer Seyfeddin, "Bomba", *Genç Kalemler*, C:2, Nu: 9, 1327/1911.

Ömer Seyfeddin, "Nakarat", *Yeni Mecmua*, C:3, Nu: 63, 3 Ek. 1918.

Ömer Seyfeddin, "Hürriyet Bayrakları", *Türk Yurdu*, Nu: 8, 26 KE 1329/ 1914.

Ömer Seyfeddin, "Beyaz Lâle", *Donanma*, Nu: 53/5'ten 62/14'e, 14 Tm. 1330/27 Tm. 1914'ten 22 Eyl. 1330/5 Ek. 1914'e.

Ömer Seyfeddin, "Tuhaf Bir Zulüm", *Yeni Mecmua*, C:3, Nu:66, 26 TE 1918/ 26 Ek 1918.

Ömer Seyfeddin, "Mehdî", *Türk Yurdu*, C:5, Nu:60/12, 20 Şb. 1330/ 3 Mt. 1914.

⁹ Bu hikâyeciler ve hikâyeleri için bkz.: Nesîme Ceyhan, *Osmanlı Dağılırken Ağlayan Hikâyeler 1, Balkan Savaşı Hikâyeleri*, Selis Yay., İst. 2006.

ve okullarda barındırılmıştır.¹⁰ Ayrıca, Rumeli ile İstanbul hem ticaret ve hem de akrabalık bağlamında yoğun irtibat hâlinde bulunduğundan Balkanlarda yaşanan acı İstanbul'da bir hâneyi olmasa bile diğer hâneyi muhakkak etkilemiştir. Dönemin birçok süreli yayını sayfalarında bu harbe ve bu harple ilgili şiir ve hikâyelere yer vermiştir.

Kaleme alınmış hikâyelerin büyük bir kısmı Müslüman halkın Balkanlardan Anadolu'ya göçü ile ilgilidir. Bulgar ve Sırp çeteleri ile Yunanlıların köylere, kasabalara yaptıkları baskınlardan canlarını kurtarıp yollara dökülebilmüş yüz binlerce kişi, göç yollarında hayatını kaybetmiştir. İstanbul'a ulaşabilenler kısa süre İstanbul'da kaldıktan sonra devletin gösterdiği bazı şehirlere (Bursa, Bolu, Eskişehir) yerleşmişlerdir. Yeni yurt da Balkanlarda evini, malını mülkünü, akrabalarını bırakmış bu insanlar için bütünüyle huzur verici değildir. Göçün ve şahit olunan katliamların travması uzun süre atlatılamamıştır.

Balkan Savaşları, tüm önemine ve büyük toprak kayıplarımıza rağmen Birinci Dünya Savaşı'nın şiddeti karşısında unutulacaktır. Harple eşzamanlı olarak kaleme alınan bu hikâyelerden sonra, diğer savaşlar gündeme yerleşecektir.

Geçen Acılara Tuz Basılır: Birinci Dünya Savaşı Başlar

Balkan Savaşları'nın acıları henüz sarılamamışken Birinci Dünya Savaşı (1914) başlar. Osmanlı Devleti, Almanya ve Avusturya-Macaristan'ın yanında; Fransa, İngiltere, Rusya ve İtalya'nın karşısında savaşa girer. Yaklaşık on cephede (Kafkas, Filistin, Suriye, Galicya, Irak, Hicaz, Yemen, Libya, İran ve Çanakkale), birbirinden kilometrelerce uzak mekânlarda vatan savunmasına girişen Osmanlı Devleti, dört yıl boyunca canla başla gerçekleştirdiği mücadelesini birlikte harbe girdiği ülkelerin yenilmesi üzerine yenik bitirmiştir. 30 Ekim 1918'de imzalanan Mondros Mütarekesi ile yenilgi netleşir. Arap toprakları ile Osmanlı Devleti'nin bağı ko-

¹⁰ Balkan Savaşları ve göçle ilgili bkz.: Ahmet Halaçoğlu, *Balkan Harbi Sırasında Rumeli'den Türk Göçleri (1912-1913)*, Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Doktora Tezi, Ank.1990./ Bilâl Şimşir, *Rumeli'den Türk Göçleri II*, Ank. 1970.

par. Harbin en kanlı fakat en olumlu netice veren Çanakkale Cephesine rağmen genel yenilgi sebebiyle düşman gemileri İstanbul kıyılarına kadar gelirler.

Birinci Dünya Savaşı yılları, ülkede güvenli mekânların büyük ölçüde azaldığı, basında harbe yönelik sansürün had safhada işletildiği, devlet ekonomisinin dibe vurduğu zorlu bir dönemdir. Cephede yakını olmayan ailenin kalmadığı bu yıllarda İstanbul'da kamu hizmetlerinde cepheye giden erkeklerin yerine kadınlar istihdam edilmeye başlanmıştır.

Hikâyeler de cephelerin çokluğu ve hayatın değişen zaruretleriyle paralel hâlde mekân olarak çeşitlenmiş, muhteva olarak diğer harp hikâyelerine kıyasla farklılıklar göstermiştir. En fazla hikâyeye Çanakkale Cephesiyle ilgili yazılmıştır. Bunda, diğer cephelere kıyasla en olumlu netice gösteren cephenin Çanakkale Cephesi olmasının etkisi büyüktür. Filistin-Suriye Cephesi, Galicya, Yemen, Irak, Lübnan cepheleri ile harpte esir düşmüş askerlerimizle ilgili hikâyeler, Dünya Savaşı'nın mahşerî zahmetini aksettirmiştir.

Birinci Dünya Savaşı ile ilgili hikâyeler Aziz Hüdâî, Falih Rıfkı, Arif Oruç, Ali Suad, Gazzeli Cemâl, Recâizâde Ercümend Ekrem, A(yın) Kemâl, M(im) N(un), Enis Tahsin, Fazıl Turgut, Ömer Seyfeddin, Yakub Kadri, Müftüoğlu Ahmed Hikmet, Hüseyin Ragıp, Emine Semiha, F(e) Celâleddin, Akil Koyuncu, Salime Servet Seyfi, Aka Gündüz, Emin Ali, Fatma Hayrünnisa, Hasan Dünder, Sadiye ve Raif Necdet kalemlerinden çıkmıştır.¹¹

Savaş yıllarında iktidarda bulunan İttihat Terakkî idarecileri harp propaganda taktiklerinin bir parçası olmak üzere edebiyatçılara ulaşmışlar, halkın moralini yükseltecek, cephedeki askeri yüreklendirecek eserler talep etmişlerdir. Çanakkale Cephesine sanatçılarla yapılan ziyaret de bu faaliyetler içerisinde.¹² Bil-

¹¹ Hikâyeler için bkz.: Nesîme Ceyhan, *Osmanlı Dağılırken Ağlayan Hikâyeler 3, Birinci Dünya Savaşı Hikâyeleri*, Selis Yay., İst. 2007.

¹² Erol Köroğlu, *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918)*, İletişim Yay., İst. 2004.

hassa dönemin dergilerinde -*Talebe Defteri, İctihad, Donanma, Mektebli, Yeni Mecmua, Türk Yurdu, Halka Doğru*- ve günlük gazetelerinde -*Sabah, İkdâm, Tanin*- sayfalar, cephelerle ilgili haberler ve edebî eserlere ayrılmıştır.

Harp esnasında kaleme alınan hikâyelerin önemli bir kısmında Anadolu'dan çeşitli cephelere gönüllü asker toplanışı ile Anadolu'da harbe gönüllü giden yakınını bekleyen anne-babalar, eşler, yavuklular ve çocuklar işlenir. Gönüllü olarak vatan savunmasına gidiş ve şehit oluş yüceltilir. Anadolu'da asker olabilecek nüfus, uzun süren harpler sebebiyle had safhada azalmıştır; buna rağmen yediden yetmişe, kadın erkek herkes cephelere yönelmiştir. Balkan Savaşı hikâyelerinden ve Millî Mücadele hikâyelerinden farklı olarak Birinci Dünya Savaşı hikâyeleri düşman kuvvetlerin halka zulmü etrafında şekillenmez, hikâyelerde cephelerde Türk askerlerinin kahramanlıkları, ihtiyaçları, savaşma azimleri öne çıkar.

Ömer Seyfeddin, harbin bütünü içinde daha çok Çanakkale Cephesi ile ilgilenmiştir. "Müjde" adlı hikâyesini İttihat Terakkî'nin sanatçıları, yazar ve aydınları Çanakkale Cephesi'ni gezdirmesi sırasında edindiği intibalara dayanarak kurgulamıştır. "Çanakkale'den Sonra" adlı hikâyesinde ise Çanakkale Savaşı'nın neticesinin Türkler içerisinde nasıl bir azim ve güvene sebep olduğuna işaret etmiştir. Yakub Kadri'nin "Dokunma Belki Bir Kahramandır" adlı hikâyesi ile Ömer Seyfeddin'in "Kaç Yerinden?" adlı hikâyeleri Cihan Harbi'nin gerçek kahramanlarına, gazilere yeterince ilgi göstermeyişimizi sorgular. Yakub Kadri, "Küçük Zabit"te önceleri insanlığın kardeşliği safsatasına inanan, yakın arkadaşı Fransız gençle kafelerden dışarı çıkmayan İstanbullu narin delikanlının harbe girişimizle nasıl değiştiğini ve kahraman bir askere dönüştüğünü anlatır.¹³ Gerçek hikâyeciler, olayların farklı cephelelerini tespitte yine başarılıdırlar.

¹³ Ömer Seyfeddin, "Müjde", *Yeni Mecmua*, C: 2, Nu: 36, 21 Mt. 1918.

Ömer Seyfeddin, "Çanakkale'den Sonra", *Yeni Mecmua*, C: 1, Nu: 6, 16 Ağ. 1917.

Ömer Seyfeddin, "Kaç Yerinden", *Yeni Mecmua*, C: 1, Nu: 9, 6 Eyl. 1917.

Yakub Kadri, "Dokunma Belki Bir Kahramandır", *İkdâm*, Nu:5965, 19 Hz. 1916.

Yakub Kadri, "Küçük Zabit", *İkdâm*, Nu: 6966, 3 Tm. 1916.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Trablusgarp hikâyelerinde karşımıza çıkan halkı cepheye yardıma teşvik eden propaganda nitelikli hikâyeler, Birinci Dünya Savaşı hikâyeleri içerisinde de mevcuttur. Arif Oruç, "Beyaz Güvercinler, Esirin Anası, Yetimenin Bayramlığı" adlı hikâyelerinde halkı esir askerlerimize ve Hilâl-i Ahmer'e yardım etmeye çağırır.¹⁴ Arif Oruç, bu hikâyelerin ardından başka hikâye ile görünmez. Aslında bu harbin anlatıcılarının hemen tamamı bir iki kez harbi konu edinmiş ve sonra hikâye ile gündeme gelmemiştir. Gelecekle ilgili ümitlerin iyice azaldığı bir ülkede edebî kaygılarla eser üretmenin ve sebat göstermenin güçlüğü ortadadır. İstanbul'un işgali ile basın yayının işgal güçlerinin kontrolüne geçmesi, eser ortaya koyulamamasında ayrıca etkili olmuştur.

Kurtuluş Savaşı'na Yakub Kadri ve Hâlide Edib Tanıklığı

Birinci Dünya Savaşı'nın fiilen sona ermesi ardından 8 Aralık 1918'de müttefik devletler İstanbul'da askerî bir idare kurarlar. Bu, İstanbul hükümetinin iflası ve Osmanlı Devletinin işgal güçlerine teslimi anlamına gelmektedir. Meclis-i Mebusan kapatılır. Anadolu'da halka işgale direnmemeleri tavsiye edilir. Anadolu'daki ordularımız terhis edilecek silahları işgal güçlerine teslim edilecektir.¹⁵ Mondros Mütarekesine dayanarak galip güçlerinin Anadolu'da gerçekleştirmeyi planladıkları işgallere kurulan millî cemiyetlerin organize ettiği halkın tepkisi beklenenin çok üzerinde olur. Millî Mücadele'nin/Kurtuluş Savaşı'nın ateşi Mustafa Kemâl'in 19 Mayıs 1919'da Samsun'a çıkması ile yanar. Türk halkı, kendilerine güvenen Mustafa Kemâl'i yalnız bırakmayacaktır.

Millî Mücadele, Türk insanının malını, canını, eşini, evladını her şeyini bırakıp bağımsızlığını kazandığı dünyada eşi gö-

¹⁴ Arif Oruç, "Beyaz Güvercinler", *Sabah*, Nu: 9593, 29 Tm. 1916.

Arif Oruç, "Esirin Anası", *Sabah*, Nu: 9588, 24 Tm. 1916.

Arif Oruç, "Yetimenin Bayramlığı", *Sabah*, Nu: 9597, 4 Ağ. 1916.

¹⁵ Muhittin Gül, *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*, Barış Kitabevi, Ank. 2006.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rülmedik bir mücadeledir. Bu mücadeleye destek vermek o günler için bir çılgınlık, sonu bilinmeyen bir karanlıkta yok olmayı tecrübe etme sayılabilir. Zaman, vatanını müdafaa için yola çıkanların emeğini boşa çıkarmamıştır.

Millî Mücadele'nin mahşerî telaşında hikâye için vakit var mıdır? Hikâye, bu son harpte adeta bir kamera işlevi yüklenmiştir. Kurtuluş Savaşı yıllarında bilhassa Yunanlıların Ege Bölgemizde gerçekleştirdikleri işgallerin kaydı için devlet eli kalem tutanları görevlendirmiştir. Yunan Mezalimini Tetkik Heyeti, 1922 yılında Yakub Kadri, Hâlide Edib, Falih Rıfkı ve Mehmet Asım'ın dikkatleriyle *İzmir'den Bursa'ya* adlı tetkik, gözlem ve hikâye metinlerinden oluşan bir tanık kitap hazırlar. Kitapta Yakub Kadri'nin, Hâlide Edib'in ve Falih Rıfkı'nın halkı dinleyip not ettikleri hadiseleri hikâyeleştirdikleri anı-röportaj-hikâye'ler mevcuttur. Gidilen yerlerde facialardan arta kalan insanların anlattıkları hadiseleri hikâyeleştiren yazarlar, o günün şartlarında bir tür kamera kaydı gerçekleştirmişlerdir.

Yakub Kadri ve Hâlide Edib'in bu müşterek çalışmadan başka Millî Mücadele yaşanırken kaleme aldıkları ve daha sonra kitaplaştırdıkları hikâyeleri, devrin savaş atmosferi için önemli vesikalar sayılabilir. Yakub Kadri, *Millî Savaş Hikâyeleri*'nde (1947), Hâlide Edib ise *Dağa Çıkan Kurt*'ta (1922) okuyucuya derinden tesir eden natüralist bir çıplaklıkla haksız işgalin savunmasız halkını anlatmaya çalışırlar. Sadece yukarıda adı geçen üç eserde Millî Mücadele yıllarına dair 40 hikâye mevcuttur. Şu hâlde bu harbin hikâye cephesi Yakub Kadri ve Hâlide Edib'le şekillenmiştir, denebilir.

Yakub Kadri de Hâlide Edib de bu hikâyelerinde kayıpların izini sürmüşlerdir. Anadolu insanı on yıla yakındır süren harplerden sonra sade canı ve üzerinde yaşadığı toprakla baş başa kalmışken şimdi o toprak parçası da istenmektedir. Hikâyelerde anlatılan Anadolu halkı, canını mücadele ile vermeyi sanki bilemez. Hikâyelerde düşmanla mücadele hissedilmez; Anadolu, işgale uğramıştır, asker olmayan masum halka bilhassa kadın, yaşlı ve çocuklara saldırılmıştır. Kayıplar, acılar yazarlar tarafından imkân dahilinde kayda geçirilir. Bu iki hikâyecimizde de hikâye kahramanları edilgen durumdadır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Millî Mücadele yıllarını hikâyeleştiren diğer isimler şunlardır: Peyami Safa, Mehmed Emin, Mustafa Necati, Reşat Nûri, Mustafa Nihad, İzzet Ulvi, Ferid Celâl, Hakkı Sühâ, Celâleddin Said, Müftüoğlu Ahmed Hikmet.¹⁶ Bu isimler, Yakub Kadri ve Hâlîde Edib'e kıyasla cepheyi ve mücadeleyi daha öne alırlar. Peyami Safa, Anadolu'da mücadele sürerken İstanbul'da bekleyen asker yakınlarına eğilir. İnsanî yaralar, cephedeki eşi aldatma, harbin trajik başka bir boyutudur (Süngülerin Gölgesinde). Mustafa Nihad, İzzet Ulvi, Ferid Celâl, ve Hakkı Sühâ Anadolu'da çeşitli cepheelerde vatan müdafaasına katılan insanların kahramanlıklarını dile getirirler.

Sonuç Yerine

1911-1922 yılları Türk edebiyatında, yaşanan harplerle gündeme gelen harp hikâyeleri parçalanan devlette yaşam mücadelesi veren "küçük insan"ın tarih sayfalarına geçmeyen yaşamına ayna tutar. Bu hikâyelerin hadiselerin yaşandığı zamanla paralel ortaya çıkması ve harp bittikten sonra gündemden çekilmesi dikkat çekicidir. Aka Gündüz, Ömer Seyfeddin, Yakub Kadri ve Hâlîde Edib bu yıllarda dikkatlerini harp hikâyesine müstakil olarak yönlendirmiş usta hikâyecilerimizdir. Yukarıda isimleri anılan diğer hikâyeciler de bir ya da birkaç hikâye ile devri saran harp atmosferi ve bu atmosferin ortaya çıkardığı yaşananı kaydetme, halkı birliğe teşvik ve ortak amaca yönlendirme psikolojisi ile eser ortaya koymuşlardır. Bu hikâyeler, Millî Edebiyat'ın halka ulaşma, halkı bilinçlendirme felsefesine uygun, dili sade ve süsten uzak metinlerdir. Hikâyelerin birçoğunda yazarlar, harbin acı ve zalim yüzünü aksettirmede çıplak gerçekçiliği tercih etmişlerdir.

¹⁶ Millî Mücadele hikâyeleri için bkz. Nesîme Ceyhan, *Millî Mücadele Hikâyeleri*, Selis Yay., İst. 2008.

KAYNAKÇA

- AKA GÜNDÜZ, 1327/1911, *Türk Kalbi*, Matbaa-i Hukûkiye, İst.
- AKA GÜNDÜZ, 1329/1913, *Türk'ün Kitabı*, Matbaa-i Hukûkiye, İst. 1329/1913.
- CEYHAN, Nesîme, 2006, *Osmanlı Dağılırken Ağlayan Hikâyeler 1, Balkan Savaşı Hikâyeleri*, Selis Yay., İst.
- CEYHAN, Nesîme, 2006, *Osmanlı Dağılırken Ağlayan Hikâyeler 2, Trablusgarp Savaşı Hikâyeleri*, Selis Yay., İst.
- CEYHAN, Nesîme, 2007, *Osmanlı Dağılırken Ağlayan Hikâyeler 3, Birinci Dünya Savaşı Hikâyeleri*, Selis Yay., İst.
- CEYHAN, Nesîme, 2008, *Millî Mücadele Hikâyeleri*, Selis Yay., İst.
- DOĞAN, Abide, 1989, *Aka Gündüz*, KB Yay., Ank.
- GÜL, Muhittin, 2006, *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*, Barış Kitabevi, Ank.
- HALAÇOĞLU, Ahmet, 1990, *Balkan Harbi Sırasında Rumeli'den Türk Göçleri (1912-1913)*, Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Doktora Tezi, Ank.
- HÂLİDE EDİB, 1922, *Dağa Çıkan Kurt*, İkbâl Kütüphânesi, İst.
- HÂLİDE EDİB, Yakub Kadri, Falih Rıfkı, 1922, Mehmet Asım, *Edirne'den Bursa'ya*, İst.
- KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri, 1947, *Millî Savaş Hikâyeleri*, Varlık Yay., İst.
- KÖROĞLU, Erol, 2004, *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918)*, İletişim Yay., İst.
- KURTCEPHE, İsrail, *Türk İtalyan İlişkileri 1911-1916*, TTK Yay., Ank.
- ŞİMŞİR, Bilâl, 1970, *Rumeli'den Türk Göçleri II*, Ank.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

**TANZİMAT SONRASI TÜRK EDEBİYATININ
KAYNAKLARINDAN BİRİ OLARAK HARPLER I:
KIRIM HARBİ (1853-1856)**

Ömer ÇAKIR *

ÖZET

Kırım Harbi 1853 yılında Osmanlı devleti ile Rusya arasında başlamıştır. Sebep: Osmanlı devletinin Rusların kutsal yerler ve Hristiyanların himâyesi konusundaki taleplerini kabul etmemesidir. Ruslar bir süre sonra, Sinop'ta ani bir baskınla Osmanlı donanmasını büyük ölçüde tahrip etmiştir. İstanbul savunmasız kalınca çıkarları gereği bu şehrin Rusların eline geçmesini istemeyen İngiltere ve Fransa, Osmanlı devletinin yanında harbe dâhil olmuşlardır. Müttefik güçler ile Rusya arasındaki savaş 1856'ya kadar sürmüştür; nihayet Ruslar yenilmiştir. Bu savaş sırasında İstanbul'a gelen yabancı askerler, buradaki sosyal ve kültürel hayatı etkilemişlerdir. Böylece ilk defa batılılara özenen alafranga insan tipi ortaya çıkmıştır. Bunun yanında Kırım Harbi hem devrin edebiyatında akis bulmuş hem de sonraki yıllarda yazılan eserlere konu olmuştur. O sebeple Tanzimat sonrası Türk edebiyatına kaynaklık eden olaylardan biri Kırım Harbi'dir. Makalemizde Kırım Harbi'nin Türk edebiyatındaki akisleri ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: Kırım Harbi, Harp edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı'nın kaynakları

* Yrd. Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ocakir2000@yahoo.com

**AS ONE OF THE SOURCES OF TURKISH LITERATURE
AFTER TANZİMAT PERIOD WARS 1:
CRIMEAN WAR (1853- 1856)**

ABSTRACT

Crimean War began in 1853 between the Ottoman Empire and Russia. Casus belli was the fact that the Ottoman Empire did not accept the demands of Russia in terms of holy places and protection of Christians. After a while Russians destroyed Ottoman fleet largely with a sudden raid in Sinop. When Constantinople became defenseless, England and French that did not this city to be invaded by Russia due to their own interests allied with the Ottoman Empire in this war. The war between the allied powers and Russia continued till 1856, in the end, Russian were defeated. The foreign soldiers coming to Constantinople during the war affected social and cultural life of the city. Therefore, for the first time a European person type came out. Besides, Crimean War found reflection in the literature of that age and became a theme for the novels to be written in later days. Because of all this, one of the events source of Turkish Literature after Tanzimat Period is Crimean War. In our article, the reflections of the war were analyzed.

Key words: Crimean War, War literature, Sources of New Turkish Literature

Giriş

Türk edebiyatı tarihi yaygın kabul edilmiş bir tasnifle; “İslam öncesi Türk edebiyatı”, “İslamî dönem Türk edebiyatı” ve “Batı tesirinde gelişen Türk edebiyatı” olmak üzere üç ana bölüm halinde ele alınmaktadır. Batı tesirinde gelişen Türk edebiyatı için bu adlandırmanın dışında; “Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı”, “Arayışlar Devri Türk Edebiyatı”, “Çağdaş Türk Edebiyatı”, “Yeni Türk Edebiyatı” gibi adlandırmalar da yapılmaktadır. Bunlar içinden “Yeni Türk Edebiyatı” adlandırmasının biraz daha yaygın

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

kullanıldığını söylemek mümkündür. Örneğin elinizdeki özel sayıda da “Yeni Türk Edebiyatı” kavramı tercih edilmiştir.

Yeni Türk Edebiyatı denildiğinde yine yaygın bir kabulle 1839 yılında Tanzimat Fermanı’nın ilanından sonra gelişen Türk edebiyatı kastedilmektedir. Bununla beraber Türk edebiyatında yenileşme yönündeki arayışları 1800’lü yılların başlarına hatta daha gerilere XVIII. asra kadar götürenler de bulunmaktadır.¹ Bize göre, yenileşmenin başlangıcına ilişkin kesin bir tarih vermek oldukça zordur. Bu bağlamda M. Kayahan Özgül’ün Türk edebiyatındaki değişim ve yenileşmenin izlerini takip için kullandığı; devletin değişimi, insanın değişimi, şairin değişimi ve nihayet şiirin/edebiyatın değişimi şeklindeki yöntem daha sağlıklı görünmektedir.² Dolayısıyla, Türk edebiyatı tarihinin yaşadığı üçüncü büyük değişime ilişkin hem adlandırmada hem de tarihlendirmede tam bir fikir birliği bulunmamaktadır. Bununla beraber yukarıda belirtildiği üzere Tanzimat sonrası gelişen Türk edebiyatı için Yeni Türk Edebiyatı ifadesinin daha kuşatıcı olduğu söylenebilir.

Yeni Türk Edebiyatı’nı önceki dönemlerden ayıran özellikler sıralanacak olursa şu iki unsurun mutlaka zikredilmesinde fayda olacaktır: Batı tesiri ve edebî eserlerdeki içerik değişimi. Zira, Tanzimat sonrası gelişen Türk edebiyatı Batı’dan çok yönlü olarak etkilenmiş; bu sayede hem yeni türlerle tanışmış hem de mevcut türlerde şekil ve içerik açısından bazı değişiklikler meydana gelmiştir. Örneğin, sone, terza-rima gibi şiir şekillerini Batı’dan öğrenen Türk edebiyatı makale, roman ve tiyatro gibi türlerle de Tanzimat sonrası tanışır. Bunun yanında Batılı anlamda “medeniyet”, “hak”, “hukuk”, “kanun”, “adalet”, “akıl” gibi kavramların Tanzimat dönemi edebiyatçılarının zihnini bir hayli meşgul ettiği bilinmektedir. Bu noktada Yeni Türk Edebiyatı’nın kaynakları elbette merak konusudur.

Yeni Türk Edebiyatı’nın kaynakları denildiğinde bize göre iki başlık öne çıkmaktadır: Bunlardan biri bibliyografik kaynaklar,

¹ Geniş bilgi için bkz. M. Kayahan Özgül, *Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., Ank., 2000, s. 3-12.

² Geniş bilgi için bkz. M. Kayahan Özgül, *Divan Yolu’ndan Pera’ya Selâmetle*, Hece Yay., Ank., 2006, 432 s.

diğeri de Yeni Türk Edebiyatı'nın –bu dönem sanatçılarının ve eserlerinin- beslendiği ve etkilendiği kaynaklardır. Konunun ikinci ayağını ön plana alarak Yeni Türk Edebiyatı'nın kaynaklarına baktığımızda “hem Avrupa kültüründen hem de gelenekten beslenme”nin (...) vazgeçilmez bir husus” olduğu görülmektedir. O sebeple Yeni Türk Edebiyatı'nın beslendiği kaynakları; “gelenekten tevarüs eden kaynaklar”, “Halk edebiyatından gelen kaynaklar”, “Dîvan edebiyatından gelen kaynaklar” ve “Batıdan gelen kaynaklar” şeklinde gruplandırmak mümkündür.³

Yeni Türk Edebiyatı'nın ayırıcı vasıfları arasında; Batı'dan etkilenme, eskiye göre şekil ve içerik değişimi gibi özellikler öne çıksa da beslendiği kaynaklar açısından bazı değişmeyenlerin olduğu görülmektedir. Mesela, “harpler” bunlardan biridir. Zira, savaşlar Eski Türk Edebiyatı'nda olduğu gibi Tanzimat sonrası Türk edebiyatında da bazı eserlerde çok önemli bir kaynak olmuştur. Bilindiği gibi Divan edebiyatında savaşları konu edinen eserlere “Gazâvatnâme”⁴ denilmektedir. Ayrıca, sosyal konulara kapılarını fazla açmasa da Divan şiiri içinde çeşitli savaşlarla ilgili müstakil şiirler de bulmak mümkündür.⁵ Mesela bu bağlamda, Hâfız Ahmed Paşa (1564-1632)'nin Sultan IV. Murad'a, Bağdat kuşatması (10 Safer 1035/11 Kasım 1625) sıralarında yazıldığı tahmin edilen eseri⁶ ile IV.Murad'ın bu mektuba aynı vezin ve kâfiyede cevabı⁷ zikredilebilir. Halk edebiyatında savaşları konu edinen türkû ve destanların yanında destanî halk hikâyelerinin de varlığı (Dede Korkut Hikâyeleri, Köroğlu Hikâyeleri vs.) hatırlanabilir. Dolayısıyla tarihi savaşlarla dolu olan Türklerin yaptıkları savaşların -

³ Mehmet Önal, *Yeni Türk Edebiyatı*, Akçağ Yay., Geliştirilmiş 3.bsk., Ank., 2008, s. 174-177.

⁴ Bkz. A. Sırrı Levend, *Gazâvatnâmeler ve Mihal Oğlu Ali Bey'in Gazavatnâmesi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara. 1956.

⁵ Geniş bilgi için bkz. Abdülkadir Karahan, “Türk Klâsik Edebiyatı ve Halk Edebiyatında Barış ve Savaş”, *Millî Kültür*, C. 1, Sayı: 12, Aralık 1979, s. 20-22; F.Kadri Timurtaş, “Eski Türk Edebiyatında Kahramanlık”, *Tarih İçinde Türk Edebiyatı*, Boğaziçi Yay., 2.bsk., İst., 1990, s. 124-136.

⁶ *Mecmua-i Eş'ar ve Mektûbât*, 06 MK. Yz. A. 2337, 5b; *Türk Dili Mektup Özel Sayısı*, Yıl: 24, Cilt. XXX, Sayı: 274, 1 Temmuz 1974, s. 48-49.

⁷ *Mecmua-i Eş'ar ve Mektûbât*, 06 MK. Yz. A. 2337, 6a.; *Türk Dili Mektup Özel Sayısı*, Yıl: 24, Cilt. XXX, Sayı:274, 1 Temmuz 1974, s. 63.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

belki yeterli olmasa da-⁸ akisleri Türk edebiyatında çeşitli eserlerde yer almıştır. O sebeple Tanzimat sonrası Türk tarihinde meydana gelen savaşlar da Yeni Türk Edebiyatı'nın önemli kaynaklarından birini oluşturur.

Tanzimat (1839) sonrası esas alındığında tarihî açıdan Yeni Türk Edebiyatı döneminde meydana gelen belli başlı savaşlar şöyle sıralanabilir: "Kırım Harbi (1853-1856)", 93 Harbi olarak bilinen "1876-1877 Osmanlı-Rus Harbi", "1897 Osmanlı-Yunan Harbi", 1911 Osmanlı-İtalyan Harbi yahut "Trablusgarb Savaşı", 1912-1913 yıllarında gerçekleşen "Balkan Savaşı", 1914-1918 arası "Birinci Dünya Savaşı", 1919-1922 arası "Kurtuluş Savaşı", 1950'de girilen "Kore Savaşı" ve nihayet 1974'te meydana gelen "Kıbrıs Savaşı".

Tanzimat'tan günümüze doğru gelindiğinde; harp edebiyatı vadisinde veya tarihî roman, tiyatro, hikâye ya da şiir bağlamında söz konusu savaşlarla ilgili birçok eserin kaleme alındığı görülmektedir. İşte bunlardan biri yukarıda belirtildiği üzere 1853-1856 yılları arasında meydana gelen Kırım Harbi'dir. Diğer savaşların birçoğunun edebiyatımızdaki akisleri üzerinde akademik çalışmalar yapılmışken⁹ Kırım Savaşı üzerindeki akademik çalışmaların savaşın sadece tarihî cephesi ile sınırlı olması dikkat

⁸ Yahya Kemal, "Edebiyatımız Niçin Cansızdır?" adlı makalesinde bu eksikliğe şöyle dikkat çeker: "Büyük harpte, on cephemizin ateşinde hazır bulunmuş çok güzide ve edebiyat meraklısı bir askerimizin elinde bir gün Çanakkale destanımıza dair Fransızca, mâruf bir eserimizi gördüm; yine bize dair ve yine Fransızca olmak üzere buna benzer daha kitaplar vardı. Bunu görünce kalbimde bir acı hissettim. Döktüğümüz kanın bile manzarasını Fransızcadan seyretmeye mahkûmuz dedim. Bizim harp cephelerimiz, edebiyatımızda binbir safhalarıyla yokturlar, demek ki çok eski harplerimiz gibi bunlar da, seneler geçtikçe unutulacaklardır!" (*Edebiyata Dair*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İst., 1984, s. 148-149).

⁹ Bkz. Nurcan Uçak, *1877-78 Osmanlı-Rus Harbi'nin Türk Edebiyatındaki Akisleri*, Gazi Ün., Sos. Bil. Enst., (Basılmamış yüksek lisans tezi), Ank., 1997.; Cafer Şen, *1897 Osmanlı-Yunan Harbi'nin Türk Edebiyatındaki Akisleri*, Gazi Ün., Sos. Bil. Enst., (Basılmamış yüksek lisans tezi), Ankara, 1997.; Harun Duman, *Balkan Savaşı Edebiyatımız*, Marmara Ün. Sos. Bil. Enst., (Basılmamış doktora tezi), İst., 1991; Nesîme Ceyhan, *Balkan Savaşı Hikâyeleri*, Selis Yay., İst., 2006.; Erol Köroğlu, *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı*, İletişim Yay., İst., 2004, 520 s. ; Ömer Çakır, *Türk Şiirinde Çanakkale Muharebeleri*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., Ank., 2004, 230 s.

çekicidir. Zira, -şimdilik- tespit edebildiğimiz kadarıyla Kırım Harbi'nin Türk edebiyatındaki akisleri üzerinde müstakil bir tez hazırlanmadığı gibi konuyu en azından ana hatları ile ele alan bir makale de yayımlanmamıştır.¹⁰ Oysa, Tanzimat sonrası Türk edebiyatı içinde edebiyatçılarımızı etkileyen ve dolayısıyla "Yeni Türk Edebiyatı"na kaynaklık eden ilk harp, Kırım Harbi'dir.

Kırım Harbi, Türk harp edebiyatı için bir dönüm noktası olur. Zira, bazı araştırmacılara göre, harp edebiyatı bağlamında İstanbul'da bu savaşa gelinceye kadar yazılan eserler hem "az", hem "samimiyetten uzak yahut taşralı ediblerin eserleridir." Halbuki "bu hâl, Kırım Harbi esnasında değişmeye başlar" ve "artık savaş entelektüel edibin de ilgi sahasın[a]" girer.¹¹ Bunun yanında aşağıda bahsedileceği üzere, Kırım Harbi'nin Osmanlı insanının o yıllardaki sosyal ve kültürel hayatını da etkileyen yönleri bulunmaktadır. İşte, yazımızda ulaşabildiğimiz kaynaklar çerçevesinde Kırım Harbi'nin Türk edebiyatındaki akisleri üzerinde durulacaktır. Bu çerçevede önce, söz konusu harbin kısaca tarihî ve sosyo-kültürel cephesi hakkında bilgi vermenin mevzunun daha iyi anlaşılması bakımından faydalı olacağı inancındayız.

1. Kırım Harbi'nin Tarihçesi

Osmanlı tarihinde XIX. asrın ortalarında meydana gelen önemli olaylardan biri Rusya ile yapılan Kırım Savaşı'dır. Osmanlı devleti bu savaşta 1853-1856 arası Rusya'ya karşı değişik cephelerde savaşmak zorunda kalmıştır. Üç yıl gibi uzun bir süre devam eden Kırım Savaşı'nın Türk ve dünya tarihi bakımından önemi büyük olmuştur.

Kırım Savaşı, fiili olarak 22 Haziran 1853'te Rusya'nın Eflak ve Boğdan'ı işgali ile başlamıştır. Sebep: Osmanlı devletinin, Rusların kutsal yerler ve Hristiyanların himâyesi konusundaki taleplerini kabul etmemesidir. Rus ordusu savaşın başlarında Eflak ve Boğdan'a girdiyse de Tuna boylarında Ömer Paşa komutasındaki Osmanlı ordusu karşısında tutunamamış; özellikle Silistre

¹⁰ Bizim bu yazıda kullandığımız dipnotlarda görüleceği üzere konunun belli bir yönünü ele alan bazı makaleler bulunmaktadır. (Ö.Çakır)

¹¹ M. Kayahan Özgül, *Araştırmalar Devri Türk Şiiri Antolojisi*, s. 42.

Savaş'nda (14 Nisan-23 Haziran 1854) büyük bir yenilgiye uğramıştır. Osmanlı ordusu, Rusya'ya karşı Balkan cephelerinde ayrıca Olteniça ve Çatana zaferlerini kazanmıştır.

Savaşın başlamasından bir yıl sonra Osmanlı devletinin yanında İngiltere, Fransa ve Sardunya Krallığı da Rusya'ya karşı savaşa girmiştir (12 Mart 1854). Bunda Rus donmasının ani bir baskınla (30 Kasım 1853) Sinop'ta bulunan Osmanlı donanmasını önemli ölçüde tahrip etmesinin büyük etkisi vardır. Zira, Türk donanmasının neredeyse tamamının mahvolmasının ardından Karadeniz boğazı savunmasız kalmış ve İstanbul, Rus işgaline açık hale gelmiştir. Bunun üzerine menfaatleri gereği kaygılanan İngiltere ve Fransa Osmanlı devletinin müttefiki olmuşlardır. Bu ittifak Osmanlı devletinin de işine yarayacaktır.

İngiltere'nin en önemli endişesi boğazların ve İstanbul'un Rusya'nın eline geçmesi; böylece Rusların tarihî sıcak denizlere inme emelinin gerçekleşmesidir. O sebeple ittifak kuvvetlerine Sivastopol'un ele geçirilmesini teklif eder. Bu askerî limanın ortadan kalkması Rusya'nın Karadeniz'deki her türlü hareketini felce uğratacak, bu suretle İstanbul işgal tehlikesinden uzak kalacaktır. Bu teklif Osmanlı devletinin de menfaatinedir. İşte bu amaç doğrultusunda bir yıla yakın sürecek (24 Eylül 1854- 9 Eylül 1855) olan Sivastopol Muharebeleri yapılmıştır.

Öte yandan, Kırım Harbi'nin önemli bir bölümünü de Kafkaslarda meydana gelen muharebeler oluşturur. Sivastopol kuşatması devam ederken Kafkas Cephesi'nde ilerleyen Ruslar, Kars'ı işgal etmiş ve yöre halkına büyük zulümler yapmışlardır.

Rusya, Sivastopol'da müttefik ordularına uzun süre karşı koymuş ve iki taraf arasında kanlı savaşlar meydana gelmiştir. Bu sırada Türk askerleri kahramanlık ve fedakârlıkları ile müttefik askerlerine örnek olmuşlardır. Çoğu zaman boğaz boğaza geçen muharebeler neticesinde daha fazla dayanamayan Rus ordusu, geri çekilmiş ve Eylül 1855 ortalarında müttefik orduları Sivastopol'u tamamen ele geçirmişlerdir.

Netice itibarıyla Rusya, Fransa'nın barış çağrısını kabul etmek zorunda kalmış ve 1856 Mart'ında müttefik devletlerle Rusya arasında Paris Antlaşması imzalanmıştır. Kars, bu antlaşma

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

gereğince tekrar Osmanlı yönetimine geçerek özgürlüğüne kavuşmuştur.

Tarihî olarak kısaca özetlemeye çalıştığımız Kırım Harbi¹² askerî, siyasî ve ekonomik açıdan araştırılıp incelenebilir. Zira, savaşın bu açılardan Osmanlı devletini ilgilendiren yönleri vardır. Sözleşti Osmanlı devleti bu savaş sırasında donanmasını neredeyse tamamen kaybetmiş ve kendini savunmak için başka güçlere ihtiyaç duymuştur. Askerî yardımın yanında savaşın getirdiği ekonomik kriz sonucu Osmanlı devleti ilk kez dış borç almak zorunda kalmıştır. Yine bir nevi zorunda kalarak 1856'da Islahat Fermanı'nı ilan etmiştir. Bu noktada ilkler bağlamında söylenecekleri savaşta tüfeğin kullanımının ilk kez Kırım Harbi'yle başladığı yönündeki bilgi de ilave edilebilir.¹³

Diğer yandan, savaşın getirdiği mecburiyetlerden yararlı olanlar da yok değildir. Örneğin bu savaşla Osmanlı devleti askerî de olsa ilk kez "telgraf"ı kullanmaya başlamıştır.¹⁴ Bunlar üzerinde durulabilir; ancak Kırım Savaşı'nın diğer savaşlarda olduğu gibi

¹² Kırım Harbi'nin tarihî cephesi hakkında geniş bilgi için bkz. Mahir Aydın, "Kırım Savaşı", *Sanatı, Tarihi, Edebiyatı ve Musikisiyle Kırım*, Yeni Türkiye Yay., Ank., 2003, s. 123-140.; "Mithat Sertoğlu, "Kırım Harbi ve Sivastopol", *Resimli Tarih Mecmuası*, C. 3, Nu.30, Haziran 1952, s. 1513-1518.; Emin Ali Çavlı, *Kırım Harbi*, Hilmi Kitabevi, İst., 1957.; Atilla Çetin, "Kırım Savaşında Çatana Meydan Muharebesi Zaferi ve Bir Resim (5 Ocak 1854)", *Türk Dünyası Tarih Dergisi*, C. 4, Nu.40, Nisan 1990, s. 45-46.; Aziz Kaylan, *Kırım Savaşı*, Milliyet Yay., Ank., İst., 1975, 185 s. ; Mustafa Budak, *1853-1856 Kırım Savaşı'nda Kafkas Cephesi*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış doktora tezi), İst., 1993, 202 s. ; Hakkı Yapıcı, *Takvim-i Vekayi'de Kırım Harbi(1853-1856)*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış yüksek lisans tezi), Erzurum, 1999, 129 s.; http://tr.wikipedia.org/wiki/Kırım_Savaşı, 09. Ocak 2009.

¹³ Timothy Gowing, *Kırım Savaşı*, (Çev. Gülşen Demir), Adapa Yay., Ank., 2005, s. XI.

¹⁴ Osmanlı hatları vasıtasıyla Avrupa'ya iletilen ilk telgraf metni "Müttefik ordular Sivastopol'a girmiştir" şeklindedir. Bkz. Nesimi Yazıcı, "Tanzimat Döneminde Osmanlı Haberleşme Kurumu", *150.Yılında Tanzimat*, (Haz. H.D. Yıldız), Ank., 1992, s. 185; Neriman Ersoy Hacısalihoğlu, "Kırım Savaşı'nda Haberleşme: Varna Telgraf Hattı Şebekesi", *Savaşın Barışa: 150. Yıldönümünde Kırım Savaşı ve Paris Antlaşması 22-23 Mayıs 2006*, Bildiriler, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Araştırmaları Merkezi, İst., 2007, s. 130.

bir de cephe savaşı veya cephe gerisinde yaşayan “bi-rey/insan” üzerindeki etkileri vardır. Bunun da araştırılıp irdelenmesi ve incelenmesi gerekir. Zira Kırım Harbi, hem o yıllarda bu savaşa katılan askerlerde hem de cephe gerisinde savaşı yakından takip eden aydınlar ve sanatçılarda çeşitli duygu ve düşünceler uyandırmıştır. Bunları, olayları olduğu gibi aktarmakla görevli tarih kitaplarından bulmak çok zordur. Oysa harbin insanda uyandırdığı türlü duygu ve düşünceleri harp edebiyatı vadisinde yazılan eserlerde bulabiliriz.

2. Kırım Harbi’nin Sosyal ve Kültürel Hayata Etkileri

Savaş gibi büyük bir olayın harbe giren ülkelerdeki insanların hayatını başta ekonomik olmak üzere çok yönlü olarak etkilememesi mümkün değildir. Bu bağlamda savaşın etkilerinden o ülkedeki sosyal ve kültürel hayat da payını alır. Kırım Savaşı’na bu açıdan baktığımızda konu daha da bir önem kazanmaktadır. Zira, bu savaş sebebiyle başta İngiliz ve Fransız askerleri olmak üzere çok sayıda yabancı asker, birkaç yıl, farklı bir kültür ve medeniyetin başkentinde, İstanbul’da ikamet etmişlerdir. Bu durum; “önceleri sadece devlet ricâlinin tanıyıp önemseydiği, hattâ benimsediği Batı medeniyetiyle sıradan Osmanlı’nın ilk defa yüz yüze ve yan yana geliş”nin¹⁵ de bir ifadesidir. Dolayısıyla bu tablo, Kırım Harbi sırasında İstanbul’un sosyal ve kültürel hayatında bazı değişikliklere sebep olacaktır.

Devrin en iyi anlatıcılarından biri olan Ahmet Cevdet Paşa, değişimde motor gücün ekonomi olduğuna işaretlerle şöyle der:

“Kırım muharebesinde Fransız, İngiliz ve Sardunyalı askerleri İstanbul’a geldiklerinde altınları su gibi akıttılar. İstanbul esnafı bu yüzden büyük temettü ettiler. O esnada vuku bulan sûr-u hümayunlarda ise çarşı esnafı, alelhusus kuyumcular fevkalade istifade ederek onlar da kibarâne yaşamağa alıştılar ve Boğaziçi’nde yalılar tutmağa kalkıştılar.”¹⁶

¹⁵ M. Kayahan Özgül, *Divan Yolu’ndan Pera’ya Selâmetle Modern Türk Şiirine Doğru*, s. 87.

¹⁶ Haluk Y. Şehsuvaroğlu’na istinaden (*Boğaziçi’ne Dair*, Turing Yay., İst., 1986, s. 208) Cevdet Paşa’dan nakleden Mustafa Armağan, “Florence Nightingale

Kadın yazarlardan Selma Rıza'nın şu tespitleri de Cevdet Paşa'nın söyledikleri ile paralellik arz eder:

“Kırım Harbi sırasında dince, milletçe arada hiçbir özel ve manevî bir ilişki olmadığı halde, sadece gizli bir politikayı ‘yardım’ maksadına dökerek, savaş gayretiyle İstanbul’a gelen İngiliz, Fransız ordularının Türkiye havasına karıştırdıkları uygarlık kokusu, İslam halkının gözünü Batı’nın parıltısına doğru çekerek, Avrupa âdetleri gittikçe yayılmış ve bütün bütün halk tarafından benimsenmişti.”¹⁷

Önce, Gelibolu’ya gelen daha sonra da İstanbul’da toplanan İngiliz, Fransız ve Sardunyalı askerlerinin toplamı 150.000 civarındadır. Bunlardan İngilizler daha çok Anadolu yakasında Üsküdar’a, Fransızlar ise Avrupa yakasına yerleşirler. Dolayısıyla farklı kültür ve medeniyete ait bu denli büyük bir kalabalık kısa süre içinde İstanbul’daki Osmanlı insanının hayatını etkilemede gecikmez. Ancak bu tesir zaman içinde sadece esnafın cebine para girmesi ve bunun doğurduğu sonuçlarla sınırlı kalmayacaktır.

Konu ile ilgili araştırmalardan öğrendiğimize göre; *“Osmanlı hükümeti ittifak güçlerinin ihtiyaçlarını karşılayabilmek için elinden gelen gayreti gösterir, yabancı komutanların yerleşmesi için bazı aileler evlerinden çıkarılır ve ikamet edilen kışlaların yakınında ittifak askerleri için meyhane açılmasına müsaade edilir. Hatta Fransızların Karacaahmet mezarlığına ve başka mezarlıklara karşı sergiledikleri saygı sınırlarını aşan davranışlar bile sineye çekilir.”¹⁸* Öyle ki, *“İngiliz amiral Adolphus Slade’nin verdiği bilgilere göre, Fransız askerleri, namaz kılınırken camilerde dolaşıyor, kapalı hanımlara hoş olmayan gözlerle bakıyor, sokak köpeklerini zehirliyor, limanlarda*

Üsküdar’da”, II Üsküdar Sempozyumu, Bildiriler, C. I, Üsküdar Belediyesi Yay., İst., 2004, s. 128.

¹⁷ Selma Rıza, *Uhuuvet*, (haz. N.F.Alsan), Ank., 199, s. 1-2’den nakleden M. Kayahan Özgül, *Divan Yolu’ndan Pera’ya Selâmetle Modern Türk Şiirine Doğru*, Hece Yay., Ank., 2006, s. 88, dipnot: 64.

¹⁸ Fatih Akyüz, *Kırım Savaşı’nın Lojistiğinde İstanbul’un Yeri*, (Basılmamış yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2006, s. 147-148.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

martıları, caddelerde ise güvercinleri öldürüyor, minarede ezan okuyan müezzinle alay ediyor ve oymalı mezar taslarını kırarak eğleniyorlardı. Fransız askerlerin İstanbul'da ikamet ettiği yerlerden birisi Davut Paşa Kışlası'ydı. Buradaki askerler, her gün Fransa'nın Galata'da tesis etmiş olduğu emniyet merkezine gidip gelmekte ve bazen yollarını karıştırıp mahalle aralarına dalmakta ve özellikle geceleri kavgalara neden olmaktaydılar.”¹⁹

Anlaşılabileceği üzere, müttefik askerleri İstanbul'daki günlük hayatı ciddi anlamda etkilemişler; zaman zaman Türk insanının tepkisini çeken bazı davranışlarda da bulunmuşlardır. Osmanlı devleti ise yapılanlar karşısında ister istemez sabırlı olmaya çalışmıştır. Ancak kamuoyunun olan bitenden rahatsız olmaması mümkün değildir. Salih Hayri'nin Kırım Harbi'ni anlatan eserinden aldığımız şu mısralar oldukça manidar olsa gerektir:

Aşırı yüz verip efrence
Uğradı devlet ü millet rence
Sığmayan beldelelere ne ki var
Serseri, sâbıkalı, sahtekâr
Tutup İstanbul'u hep bî-pervâ
Ecnebi etti ihâta hayfâ
Ne tezâkir ne tefahhus ne suâl
Tard u teb'îdleri emr-i muhâl
Âdet-i belde vü kanun ü nizâm
Dinlemez olsa da farazâ ifhâm²⁰

Diğer yandan, müttefik subaylar o yılların İstanbul'undaki zevk ve eğlence hayatında da yerlerini alırlar. M. Şakir Ülkütaşır'ın anlattığına göre, “gelen müttefik askerlerden bilhassa Fransız subayları, hem şık giyimli hem fazla zevkperest idiler. O zaman, zevk ve safa hayatı Beyoğlu'nun Cadde-i Kebir'i (şimdiki İstiklâl Caddesi) ile, Galata'nın Mumhane caddesinde toplanmıştı. Buralar, her gün biraz daha yeni yeni tiyatrolar, gazinolar, kafeşantanlarla süslenen büyük bir zevk, eğlence muhiti idi. Bilhassa şık Fransız subayları bu çevrelerde bü-

¹⁹ Adolphus Slade, *Türkiye ve Kırım Harbi*, (Çeviren: Ali Rıza Seyfi), İstanbul, 1943, s. 213'ten nakleden Fatih Akyüz, a.g.t., s. 148.

²⁰ Necat Birinci, *Kırım Zafernâmesi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ank., 1988, s. 15.

yük bir zevk hayatı yaşıyorlardı. Hatta o zaman devlet bile müttefik subayların eğlenceleri için ancak Beyoğlu semtinde, çalgılı ve kadınlı toplantılar yapılmasına göz yumacağını müttefik kumandanlara bildirmişti.”²¹

Yine, Ülkütaşır’dan öğrendiğimize göre, İstanbullular arasında uzun yıllar yaşamış olan “Didon” tabiri de Kırım Harbi vesilesiyle İstanbul’da yaşayan Fransız askerlerinden kalmadır. Zira, “Konuşma sırasında Fransızların ekserisiya ‘dis donc’ (söyle bakalım!) sözlerini çok kullandıkları malumdur. İşte bu sözleri şık Fransız subaylarının ağzından sık sık işiten İstanbul halkı o zaman müttefik subaylara, daha sonra da bütün Frenklere “Didon” unvanını vermişlerdi. Didon tabiri, Türk halkı arasında sadece Frenklere verilen bir unvan olmakla kalmamış, Türklerden şıklığa, alafrangalığa heves eden, yani Avrupa kıyafetini taklit eden, âdetlerini kabul edenlere de verilmişti” diyen yazar, somut örnek olarak da “Kuleli vakasında (15 Eylül 1859) faal rol oynayanlar arasında bulunan Tophane kâtibi Didon Ârif Bey’in pek meşhur” olduğunu belirtir.²² Özgül’ün de belirttiği gibi

Didonun elinde burgu
Hanım didona vuruldu
türküsü o günlerden kalmış olmalı. Âşık Râzî’nin
Gördün mü sen Paris’te tahsîl etmiş çakalı
Çenesinde didonun bir top keçi sakalı
mısraları ise, Türkler arasındaki alafrangalık merakına edebiyat yoluyla gösterilen tepkinin ilk örnekleri sayılabilir.”²³

Tophane kâtibi Didon Ârif Bey örneğinde olduğu gibi, Kırım Harbi’ndeki kültürel etkilenmenin tesirinde en çok kâtipler mi kalmıştır, bilinmez. Ancak meşhur “Kâtibim” şarkısının da söz konusu tesirin ürünü olduğu yönündeki rivayet oldukça ilginçtir. Bilindiği üzere İstanbul’a gelen İngiliz askerlerinin bir kısmına Selimiye kışlası tahsis edilir. Rivayet odur ki, İngiliz ordusundaki İskoç alayını kısa eteklerle gören halk bunlara “donsuz asker” lakabını verir. Bu askerler İstanbul’dan ayrılırken İskoçyalı bir bestekâr onlar için bir marş besteler. Daha sonra “bir İstanbul külhanisi Se-

²¹ M. Şakir Ülkütaşır, “Kırım Savaşı’nın İstanbul’daki İzleri Didon ve Didonlar”, *Hayat Tarih Mecmuası*, C. 1, Nu.2, Yıl:1969, s. 26.

²² M. Şakir Ülkütaşır, a.g.m., s. 26-27.

²³ M. Kayahan Özgül, *Divan Yolu’ndan Pera’ya Selâmetle Modern Türk Şiirine Doğru*, Hece Yay., Ank., 2006, s. 88.

limiye Kışlası'nın Üsküdar yolu üzerinde olmasından esinlenerek ve "donsuz asker"ler için yazılan marşın müziğini kullanarak kâtiplerle dalga geçmek için "Üsküdar'a giderken..." türküsünü yaz"ar.²⁴

Çeşitli kaynaklara dayanarak yukarıda verdiğimiz birkaç örnek göstermektedir ki Kırım Harbi'nin o yılların İstanbul'undaki sosyal ve kültürel hayata büyük etkisi olmuştur.²⁵ Didon tipi, alaf-rangalık gibi unsurları göz önüne aldığımızda bu etkinin kalıcı izler bıraktığı anlaşılmaktadır. Galiba, sonraki yıllarda yazılan romanlarda (Felâtun Bey ile Râkım Efendi, İntibah, Araba Sevdası), karşımıza çıkacak olan didon kılıklı alafranga tiplerin ilk örneklerini Kırım Harbi günlerinde aramak gerekir. Mesela, "Ahmed Midhat, 1875'te yayımlanan *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'nin hemen başlarında Mustafa Merâkî Efendi'den bahsederken 'Hani ya bundan onbeş yirmi sene evvel İstanbul'da alafranga-meşrebler yok mu idi? İşte onlardan' diyerek 1855 sonrasının gençlerinden bir örnek gösterir."²⁶ Özgül'ün verdiği bilgiye göre, "Savaştan bir yıl sonra, Eylül 1856'da İstanbul'a gelip yirmiiki ay kalan (dönüşü 15 Mayıs 11858) La Baronne Durand de Fontmagne, aynı değişimi kadınların dünyasında izler. Birkaç dil bilen, korseli, kupa arabalı, baloya giden kadınlardan söz eder."²⁷

Netice itibariyle Kırım Harbi'nin sosyal ve kültürel hayata etkileri, aslında başlı başına ele alınıp incelemeyi gerektirecek kadar önemli görünmektedir. Ancak makalemiz harbin özellikle edebiyatımızdaki akisleri ile sınırlı olduğundan şimdilik bu kadarla iktifa edip asıl konumuza geçelim.

²⁴ Nuri Halil Poyraz, http://www.turkulerim.net/2844/Uskudar_a_Gider_Iken, 12.12.2008.

²⁵ Konu ile ilgili geniş bilgi için bkz. Fatih Akyüz, a.g.t., s. 147-143; La Baronne Durand Fontmagne, *Kırım Harbi Sonrasında İstanbul*, (Çeviren: Gülçiçek Soy Türk), Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul 1977.; Lady Emelia Hornby, *Kırım Savaşı Sırasında İstanbul*, (Çeviren: Kerem Işık), Kitap Yayınevi, İst., 2007.

²⁶ M. Kayahan Özgül, *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle Modern Türk Şiirine Doğru*, Hece Yay., Ank., 2006, s. 88.

²⁷ M. Kayahan Özgül, a.g.e., s. 88-89.

3. Kırım Harbi'nin Türk Edebiyatındaki Akisleri

Kırım Harbi'nin Türk tarihinde; askeri, siyasi ve ekonomik bakımdan önemi olduğu kadar Türk edebiyatında da ayrı bir yeri ve önemi vardır. Zira, Osmanlı tarihine Kırım Harbi, Sivastopol Muharebesi gibi adlarla geçen bu savaş, cephede harp eden askerlerle, cephe gerisinde savaşı yakından takip eden aydınlar, edebiyatçılar ve halk arasında çeşitli duygular, düşünceler, sevinçler, üzüntüler, öfkeler uyandırmıştır. Bu bağlamda Kırım Savaşı'yla ilgili harbin olduğu yıllarda ve sonrasında çeşitli edebî eserler kaleme alınmıştır. Hatta günümüzde dahi Kırım Savaşı'nı konu eden bazı edebî eserler yayımlanmaktadır. Dolayısıyla Türk edebiyatı içinde çeşitli edebî türlerde yazılmış bir "1853-1856 Kırım Harbi edebiyatı"ndan bahsetmek mümkündür. Biz bunları aşağıda görüleceği üzere; "manzum eserler" ve mensur" eserler şeklinde iki ana başlık altında ele almaya çalıştık.

3.1. Kırım Harbi'yle İlgili Manzum Edebî Eserler

Kırım Harbi'yle ilgili edebî nitelikte manzum olarak birçok eser kaleme alınmıştır. Bunların bazıları Eski Türk Edebiyatı'nda da örnekleri olan gazavatnâme ve zafernâme nevindendir; bazıları ise destan mahiyetinde şiirlerden oluşur. Bunlara devrin şairlerince yazılmış müstakil şiirler ile tarihler(tarih düşürmeler) de ilave edilebilir. Ayrıca, söz konusu savaşla ilgili türküler ve ağıtlar yazılmış, marşlar bestelenmiştir.

3.1.1. Zafernâme Türünden Eserler

"Türk edebiyatında fetihlerden bahseden eserlere, fetih-nâme, art arda yapılan savaşları tasvir eden manzumelere de gazavatnâme denir. Bu son iki tip esere "Zafernâme" de denir."²⁸ Kırım Harbi'yle ilgili bu vadiye yazılmış -şimdilik- üç adet eserden söz edebiliriz: Biri, Salih Hayri'nin Hayrâbâd'ı²⁹ diğeri Ahmed

²⁸ Necat Birinci, *Kırım Zafernâmesi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ank., 1988, s. 7.

²⁹ Necat Birinci, a.g.e.

Rıza'nın Manzûme-i Sivastopol'u³⁰, üçüncüsü de Süleyman Şâdî'nin Muzaffernâme³¹ adlı eseridir.

Yazma nüshalarında Zafernâme, Kırım Zafernâmesi gibi adlarla da kayıtlı olduğu ifade edilen Hayrâbâd, ilk kez Necat Birinci tarafından yayıma hazırlanmıştır.³² Salih Hayri eserinde, Kırım Savaşı'nın safahâtını manzum olarak anlatmaktadır. Bu yönüyle söz konusu eser edebiyatımızdaki gazavatnâme türündeki eserlerin son örneklerinden birini oluşturur.

Yaklaşık dört bin beyitten oluşan Hayrâbâd'da Rus elçisi Mençikof'un 1852'de İstanbul'a gelişinden başlayıp, Kırım Savaşı'nın çıkışını, değişik cephelerde meydana gelen olayları, Sinop baskını ve nihayet 1856 Islahat Fermanı'na kadar geçen süre içinde kısaca cephe ve cephe gerisinde yaşananları okumak mümkündür. Birinci, Hayrâbâd'ın önemini şöyle ifade etmektedir: *Hayrâbâd sadece bir savaşın basit bir tarihi değildir. O, borç para ile savaşmak zorunda kalan bir imparatorluğun, bütün devlet erkânı ile bir yönetimin, yöneticilerin ihtiras ve kıskançlıklarının, kahramanlık ve korkaklıkların, ilk defa İstanbul'da ve bazı sahil şehirlerimizde misafir edilen büyük bir yabancı ordunun yarattığı sosyal problemlerin, dış münasebetlerin, iç isyanların, savaşın yarattığı hamiyet duygusu ile orduya servetler bağışlayan serdar hanımları yanında günlük nafakasını aynı uğurda vermekten çekinmeyen fukaranın, kısaca bir devrin manzum romanıdır.*"³³

Savaş tasvirlerinin oldukça canlı yapıldığı eserde Sinop baskını sırasında Giresunlu bir askerin yaralanmış olmasına rağmen gösterdiği sabır, yiğitlik ve kahramanlığın anlatıldığı mısralar şöyledir:

Giresunlu idi hem Abdullah
Eylesin sa'yını meşkûr Allah
Yaptığı tavk-ı beşerden bîrûn
Hizmeti, gayreti hadden efzûn
Can-sipârâne büyük bir ikdâm

³⁰ Rızai, *Manzume-i Sivastopol*, İst., 1286, 84 s.

³¹ Selahattin Tozlu, "Kırım Harbi'nde Kars'ı Anlatan Kayıp Bir Eser: Muzaffernâme", *Akademik Araştırmalar*, Güz, 1996, s. 123-144.

³² Necat Birinci, a.g.e.

³³ Necat Birinci, a.g.e., s. 15.

Dahi diğerlerine bi'l-ibrâm
 Ansızın gülle düşüp sağ koluna
 Aldı mehtâbı o anda soluna
 Memesi üstüne düştü misket
 Yine ol hâl ile etti gayret
 Çekti birkaç kişi top başından
 Sâhile çıktı o hâletde iken
 Merhem-i sabrı vurup yâresine
 Kimseye baktırmayıp câresine
 Sonra Tersâneye buldukta vusûl
 Oldu hakkında nevâziş mebzûl³⁴

Ahmed Rıza'nın Manzume-i Sivastopol adlı eseri, şekil ve muhteva bakımından Salih Hayrî'nin Hayrâbâd/Zafernâme'ye benzer bir özelliğe sahiptir. Mesnevî nazım şekli ile kaleme alınmış olan bu eserde de Kırım Harbi'nin öncesi, devletlerin ittifakı, Şevketil, Kars, Çatana, Sinop, Kalafat, Gözleve, Kerç, Sivastopol ve harbin daha pek çok cephesinde meydana gelen muharebeler ile savaş sonunda sulh antlaşmasının yapılması anlatılmaktadır. Ahmed Rıza, sonunda belirttiği tarih kaydına göre eserini Hicrî 1286 [Miladî 1869] yılında tamamlamıştır. Söz konusu eseri yeni harflerle neşreden Veysel Usta'nın dikkat çektiği üzere, "şair eserini kaleme alırken çoğu zaman muharebeleri bizzat yerinde izlemiştir. Bazı zamanlarda ise muharebelere ait bilgileri, asıl kaynaktan, yani muharebelerde yer almış subaylardan almıştır. Çeşitli muharebeleri yerinde izlemesinin başlıca sebeplerinden biri ticaretle uğraşması nedeniyle bolca seyahat etme imkânına sahip olması"dır.³⁵ Bu bağlamda tarihî kıymeti de olan eserde şairin oldukça realist bir tavır içinde olduğu görülmektedir. "Top sesinden uyku girmez gözüme/Katmazam asla hilâfe sözüme" diyen şair, mesela, Sivastopol Muharebesi'nde oluşan kanla karışık çamurlu ortamı çavuşlardan birinden dinleyip eserine şöyle nakleder:

Çavuşlardan biri dedi işittim
 Miralay ile ben oraya gittim
 İçeriye girip her yana gittik
 Gezerek bâb-ı istihkâma yettik

³⁴ Necat Birinci, a.g.e., s. 48-49.

³⁵ Ahmed Rıza Trabzonî, *Manzume-i Sivastopol* (Hazırlayan: Veysel Usta), Kültür Bakanlığı Yay., Ank., 2000, s. 19.

Şu denli bir çamur olmuş orada
Geçilmez mertebe gördüm orada
Miralay dedi ben âsâmı soktum
İki buçuk karış çamuru ölçtüm³⁶

Öte yandan, harbi anlatırken dikkatlerini yer yer cephe gerisine de yönelten şair, askerlerin geride bıraktıklarını, onları dört gözle bekleyenleri anlatmadan geçemez.

Buların dahi vardır gözleyeni
Buların ardlarınca sızlayanı
Buların dahi vardır ağlayanı
Bular için karalar bağlayanı
Buların dahi masumları vardır
Buların dahi mahdûmları vardır
Buların yok mudur yolun bakanı
Kani yârim deyu bağrın yakanı
Buların yok mudur baba, anası
Kani oğlum deyu ol çeke yası³⁷

Kısaca söz ettiğimiz Zafernâme ile Manzume-i Sivastopol, Kırım Harbi'ni manzum bir surette anlatan en hacimli eserlerdir. Süleyman Şadi'nin Müzaffernâme'si ise hacimce daha küçük olup (otuz sayfa) şekil olarak Zafernâme ve Manzûme-i Sivastopol'da olduğu gibi mesnevî nazım şekline göre tanzim edilmiştir. İlk iki eserde savaşın geneli anlatılırken, Müzaffernâme'de daha çok harp sırasında Kars cephesinde meydana gelen olaylar dile getirilmiştir. Bu çerçevede; *"Rusların Kars'a yönelen ilk hücumu tarihinden (h.1271/m.1855) başlayan eser, senelere göre cereyan eden hadiseleri ihtiva etmektedir. İlk sekiz sayfası medhiyelerle 1855 yılındaki ilk Rus taarruzlarına ayrılan eserin sekiz ilâ yirminci sayfaları h.1273/m.1856 ve kalan kısmı da hiç 1273/m.1856 senelerinde vuku bulan olaylara tahsis edilmiştir."*³⁸

Dolayısıyla, Müzaffernâme'de; Kars'a bir bayram günü yapılan "ilk Rus hücumu"nu, sonrasında meydana gelen muharebeleri, "Kanlı Tabya ve Tahmas Tabyası vuruşmalarını", zamanla savaşa "kadın ve çocukların da katıldığını", Kars'ta giderek du-

³⁶ Ahmed Rıza Trabzonî, a.g.e., s. 24.

³⁷ Ahmed Rıza Trabzonî, a.g.e., s. 211-212

³⁸ Selahattin Tozlu, a.g.m., s. 125.

rumun kötü hale gelmesini, bir süre sonra açlıktan at eti yenilmeye mecbur olunmasını, nihayet açlığın artık “had safhaya” varmasını ve Kars’ın Ruslara teslim edilmesini okumak mümkündür.³⁹ Eserde, açlığın dayanılmaz bir vaziyet alışının anlatıldığı satırlar şöyledir:

Nihâyet irdi açlık tâ kemâle
Ne açlık söylesem dut gûşi kâle
Neceler oldu hasret pâre nâna
Akîk reng döndi za’ferâna
İdâre kıldılar çoklar at etiyle

Ayakdan düşdi çoklar hey’etiyle
Diğer hâlât(ı) hep böyle kıyâs it
Bi-küll-i hâl Mevlâ’ya sipâs it
Ne mümkün ba’d-ezîn harbe cesâret
Çü fart-ı cev’adan yok dizde tâkat⁴⁰

Açlığın teslim olmaya mecbur bıraktığı Kars, savaş sonunda diğer cephelerde Rusların yenilip Paris Antlaşması’nın imzalanması üzerine bu antlaşma gereği tekrar Osmanlı devletine bırakılmıştır. Ancak Muzaffernâme de de anlatıldığı gibi hem savunma sırasında hem de işgal günlerinde Kars halkı büyük sıkıntılar yaşamıştır.

Öte yandan, Zafernâme, Manzûme-i Sivastopol ve Muzaffernâme’nin dışında halk şairleri de söyledikleri destanlarla bu savaşı anlatmaya çalışmışlardır. Ayrıca Kırım Harbi’ne dair duyu ve düşünceler türkülerde, ağıtlarda, marşlarda dile getirilmiştir.

3.1.2. Türküler, Marşlar ve Ağıtlar

Türk harp edebiyatında çeşitli savaşlarla ilgili yakılmış ve oldukça meşhur olmuş türküler vardır. Bunlar adeta o savaşlarla özdeşleşmiş türkülerdir. Mesela; “Çanakkale Türküsü”, “Yemen Türküsü”, “Plevne Türküsü” bunlardan akla ilk gelenlerden bazılarıdır. Bunlar gibi türkülerimiz arasında unutulmayan, uzun yıllar

³⁹ Geniş bilgi için bkz. Selahattin Tozlu, a.g.m., s. 123-128.

⁴⁰ Selahattin Tozlu, a.g.m., s. 127.

hafızalarda yer edinmiş, dilden dile nakledilen eserlerden biri de “Sivastopol Türküsü”dür.

Türk edebiyatında Kırım Savaşı’nı anlatan şiirler arasında en meşhur olanı hiç şüphesiz “Sivastopol Türküsü”dür⁴¹ “Sivastopol Şarkısı”⁴² ve “Sivastopol Marşı”⁴³ olarak da adlandırılan bu eserde nişanlısını geride bırakıp cepheye giden bir Türk yiğidinin duyguları dile getirilmiştir. İlham kaynağı Kırım Harbi ve bu harbin önemli cephelerinden biri olan Sivastopol’da meydana gelen muharebelerdir.

Harbin tarihî cephesine dair verdiğimiz malumattan da hatırlanacağı üzere, Kırım Harbi devam ederken Sinop’ta Türk donanmasının yakılmasından sonra İstanbul savunmasız kalmış; ardından İngiliz ve Fransızlar da Rusya’ya karşı yürütülen bu savaşta Osmanlı devletinin yanında harbe girmişlerdir. İşte bu sırada “İngilizler Sivastopol’un tahribini teklif ettiler. Bu askeri limanın ortadan kalkması Rusyanın Karadeniz’deki her türlü hareketlerini felce uğratacak, bu suretle İstanbul tamamen tehlikeden uzak kalacaktı. 1854 senesi Eylül ayının on dördünde otuz bin Fransız, yirmi bin İngiliz, yedi bin Türk askerinden mürekkep olan müttefik ordusu, dört yüz parça gemi ile Sivastopol’un şimalindeki Opatorya’ya çıkarıldı. Böyle büyük bir donanmanın toplandığı görülmemiştir. Rus amirali, Sinop’ta hasara uğrayıp henüz tamir olunamayan donanmasıyla karşı çıkmaya cesaret edemedi. Liman ağzını kapatmak için gemilerini batırmakla iktifa etti.”⁴⁴ Önce, Alma’yı ele geçiren müttefik ordusu daha sonra Sivastopol’u tamamen kuşatır ve iki taraf arasında çok çetin bir mücadele başlar. Yaklaşık bir yıl gibi uzun süren zorlu mücadelelerde Sivastopol adeta harabeye döner. “Nihayet 19 Eylül’de müttefik ordularının bayrakları Sivastopol harabelerinde dalgalandı; şehir düşmüştü. İngiltere bu fırsattan istifade ederek harbe devam ile Rusya’yı bir daha ayağa kaldır-

⁴¹ M. Şakir Ülkütaşır, “Türk Halk Edebiyatında Sivastopol Muharebesi (1)”, *Türk Kültürü*, Yıl: II, Sayı:15, Ocak 1964, s. 24-25. Halil Bedi Yönetken, “Sivastopol Önünde Yatan Gemiler”, *Orkestra*, C. 13, Nu.133, Eylül 1984, s. 18-20.

⁴² Şamlı Selim, *Sivastopol Şarkısı*, Ankara Millî Kütüphane, Mus Nt1991 B 374, s. 1-2.

⁴³ Etem Ruhi Üngör’den naklen *Sanatı, Tarihi, Edebiyatı ve Musikisiyle Kırım* (Editör: Oktay Aslanapa), Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2003, s. 141-143.

⁴⁴ Mithat Sertoğlu, “Kırım Harbi ve Sivastopol”, *Resimli Tarih Mecmuası*, C. 3, Nu.30, Haziran 1952., s. 1517.

*mayacak hale getirmek istiyordu. Lâkin Fransa barışı arzu etti. 16 Ocak 1856'da Çar [II. Aleksandır], şartları kabul ettiğini bildirdi"*⁴⁵

Anlaşılaçağı üzere, türkûye adını veren Sivastopol Muharebesi, Kırım Harbi'nin son ve önemli bir merhalesini oluşturur. Buradaki muharebelere yalnızca İngiliz ve Fransız askerleri değil Türk askerleri de katılmıştır. Aşağıda sözlerini verdiğimiz türkûnün ilk dizesindeki "Sivastopol önünde yatar gemiler"den kasıt, Rus orduları komutanı Mençikof'un müttefik donanmasının limana girmesini engellemek için kendi gemilerini batırması olsa gerektir. Metinde geçen "Yardımcıdır bize kırklar yediler/ Erenler geliyor bize imdâde" gibi ifadeler, Türk harp edebiyatı vadisinde birçok eserde karşımıza çıkan savaş sırasında Türk askerine manevi yardım yapıldığı yönündeki inancın⁴⁶ bu türkûde de yer alan akisleridir. Çeşitli varyantları olan söz konusu eserin bir metni şöyledir:

Sivastopol önünde yatar gemiler
Atar da nizam topunu, yerle gök iniler
Yardımcıdır bize kırklar yediler
Aman da kaptan paşa izin ver bize
Sılada nişanlınız duacı size

Sivastopol önünde yıkık minare
Düşman dedikleri gelmez imâne
Erenler geliyor bize imdâde
Aman da kaptan paşa izin ver bize
Sılada nişanlınız duacı size

Sivastopol önünde musalla taşı
Sırma kılıç kuşanmış Arap binbaşı.
Ölürsek şehidiz, kalırsak gâzi
Aman Kaptan paşa izin ver bize
Sılada nişanlınız duacı size ⁴⁷

⁴⁵ Mithat Sertoğlu, a.g.m., s. 1518.

⁴⁶ Geniş bilgi için bkz. Fevziye Abdullah Tansel, "Halk Şairlerinin Destanlarına Göre Yardıma Koşan Ma'nevî Ordu ve Kırım Harbi (1853-56)", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Yıl:16, Sayı:3, Temmuz 1987, s. 25-41.

⁴⁷ Etem Ruhi Üngör'den naklen *Sanatı, Tarihi, Edebiyatı ve Musikisiyle Kırım*, (Editör: Oktay Aslanapa), Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2003, s. 141-142.

Kırım Harbi ile özdeşleşen Sivastopol Türküsü'nün dışında çeşitli kaynaklarda başka türküler de zikredilmektedir. Mesela, bunlardan biri "1855 Kars Zaferi Türkü"sü;⁴⁸ diğeri de makalemizin başlarında harbin sosyal ve kültürel etkileri bahsinde de zik-

Söz konusu eserin bir varyantı da şöyle olup içinde daha sonraları Çanakkale Türküsü'nde de kullanıldığı anlaşılan bazı sözleri barındırmaktadır:

Sivastopol önünde yatan gemiler
Atar da İslâm topunu yer gök iniler (Atar Mahmudiye...)
Vâdesi yetişmeden ölen yiğitler (Sılasına kavuşmaz aslan yiğitler)
Aman da Padişahım izin ver bize
İzin vermez isen dök bizi denize
Sılada nişanlım âh eder size
Kışlanın önünde sıra söğütler
Oturmuş binbaşı asker öğütler
Asker gidiyor baba yiğitler
Aman da Padişahım izin ver bize
İzin vermez isen dök bizi denize
Sılada nişanlım âh eder size
Kışlanın önünde bir dolu desti
Destinin üstüne samyeli esti
Analar babalar ümidi kesti
Aman da Padişahım izin ver bize
İzin vermez isen dök bizi
Sılada nişanlım âheder size

(Etem Ruhi Üngör'den naklen *Sanatı, Tarihi, Edebiyatı ve Musikisiyle Kırım*(Editör: Oktay Aslanapa), Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2003, s. 142. Kırım Harbi sırasında söylenen ve metinde geçen "Kışlanın önünde sıra söğütler/ Oturmuş binbaşı asker öğütler", "Kışlanın önünde bir dolu desti/ Analar babalar ümidi kesti" gibi mısraların atmış yıl sonra Çanakkale Türküsü'nün dizeleri arasında yer alması(Çanakkale Türküsü hakkında geniş bilgi için bkz. Ömer Çakır, "Çanakkale Türküsü'nün Öyküsü", *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, Sayı: 1, Mart 2003, Çanakkale Onsekiz Mart Ün. Yay., Çanakkale, 2003, s. 13-35.) oldukça dikkat çekicidir. Bu noktada Çanakkaleli yazar Afet Ilgaz'ın "Bizim oralarda, Çanakkale'de ihtiyar kadınlar, bir Sivastopol türküsü söylerlerdi şehid evlâtlarının, kocalarının ardından: Aman padişahım durdurma bizi/Kırmızı balçıkta kırdırma bizi" yönünde verdiği (Afet Ilgaz, "Sarıkamış, Kardan Şehitler...", *Millî Gazete*, 25.12.2006; <http://www.milligazete.com.tr>, 12.12.2008) bilgiyi de ilave edebiliriz.

⁴⁸ M. Fahrettin Kırzioğlu, *100. Yıldönümü Dolayısıyla 1855 Kars Zaferi*, Işıl Mat., İst., 1955, s. 218.

rettiğimiz “Didon elinde burgu/Hanım didona vuruldu”⁴⁹ mısraları ile başlayan türküdür. Bunlara o yılların izlerini taşıyan bir türkünün şu mısraları da ilave edilebilir:

Bayraklar çekildi gelin mi sandın?
Davullar çalındı düğün mü sandın?
Böyle gidenleri gelir mi sandın?
Buna Kars’ın yolu derler giden gelmedi?⁵⁰

Dolayısıyla, bu savaşla ilgili gün yüzüne çıkmamış daha başka türkülerin olması kuvvetle muhtemeldir. Zira, söz konusu savaşla ilgili türkülerden bugün ancak yayımlanmış olanlardan haberdar bulunmaktayız.

Öte yandan, Etnomüzikolog Etem Ruhi Üngör’ün verdiği bilgiye göre Türk ordusu Sivastopol’a girerken ordu muzikamız bugün elimizde notası bulunmayan⁵¹ şu marşı çalmıştır:

Emvac-ı hûna garkolup sahralar olsun lâleazar
Dönsün başında düşmanın binlerce seyf-i şûlebâr
Eyler bugün hâk-i vatan evlâtlariyle iftihar
Serhaddi, düşman çiğnemiş ey millet-i âli tebâr
Başlar kesilip serteser dehşetli toplar patlasın
Arslan yürekli Türkleri görsün de düşman çatlasın⁵²

⁴⁹ M. Kayahan Özgül, *Divan Yolu’ndan Pera’ya Selâmetle Modern Türk Şiirine Doğru*, Hece Yay., Ank., 2006, s. 88.

⁵⁰ [Ali Emiri], “Kırım”, *Osmanlı Tarih ve Edebiyatı*, Sene:1, Aded: 3, 31 Mayıs 1334, s. 41.

⁵¹ Prof. Dr. Bedi N.Şehsuvaroğlu bir yazısında, Kırım Harbi’nde Osmanlı orduları başkomutanı olan Ömer Paşa’nın eşinin bu harple ilgili sözsüz bir marş bestelediğini belirtir. Yazısında, The Illustrated London News’in 13 Ocak 1855’te çıkan 723 numaralı nüshasında yayımlanan marşın notalarına da yer veren Şehsuvaroğlu, bazı müzisyenlere Üngör’ün verdiği güfte ile Ömer Paşa’nın eşinin bestesini incelediğini ifade ettikten sonra şu hükme vardıklarını kaydeder: “Gördük ki bu mısralar ile o melodiler birbirlerine oldukça uymaktadır. Başka bir deyimle müzik cümleleriyle söz cümleleri birbirlerini tutmaktadır”(“Kırım Marşı ve Serdarı Ekrem Ömer Paşa”, *Türk Yurdu*, C. 4, Sayı:8/314, Ağustos 1965, s. 3).

⁵² Etem Ruhi Üngör’den naklen *Sanatı, Tarihi, Edebiyatı ve Musikisiyle Kırım*(Editör: Oktay Aslanapa), Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2003, s. 143., Yine, Üngörden öğrendiğimize göre, “Zafer sevinci İstanbul’a derhal yayılmış ve o zaman Muzika-i Humayun’da bulunan ünlü bestecimiz Rifat Bey o günlerin heyecanı ile “Sivastopol Marşı”nı bestelemiştir. Marş kısa zamanda bütün İstanbul’a, hatta bütün yurda yayılmış ve bir ara büyük

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Çeşitli savaşlarda daha önceki yıllarda meydana gelmiş olan savaşlarla ilgili yakılmış türkülerin veya bestelenmiş marşların söylendiği bilinmektedir. Özellikle de eskiden elde edilmiş zaferlere dair olanların hatırlanması askere moral vermek bakımından manidardır. Bu bağlamda I.Dünya Savaşı sırasında “Yeni ve Mükemmel Ordu ve Sivastopol Marşları”nın birer sayfalık kâğıtlara bastırılıp kahvelerde satıldığı anlaşılmaktadır. Mesela, Kosovalı Receb Hilmi’ye ait “Yeni Sivastopol Marşı” bunlardan biridir. İşte bu marşın bazı mısraları şöyledir:

İstanbul’dan çıktım başım selamet
Sivastopol önünde koptu kıyamet
Kör olası Moskof’u vurduk nihâyet
Aman Padişahım izin ver bize
Kıralım Moskof’u çıkarım yüze
Moskof dedikleri bir sarı çıyan
Kırdı geçirdi vermedi aman
Kur’an’ın emrine baş kestik heman
Aman Padişahım izin ver bize
Kıralım Moskof’u çıkarım yüze
Sivastopol önünde yatan gemiler
Atar nizam topunu yer gök iniler
Anneler, babalar yollarım bekler⁵³

Kırım Harbi ve özellikle de Sivastopol’da meydana gelen muharebeler sadece türkülere ve marşlarımıza konu olmamıştır. Zira, pek çok savaşta olduğu gibi bu savaşla ilgili ağıtlar da yakılmıştır. Bu ağıtlar aynı zamanda birer türküdür. İşte bunlardan biri Nokta Ana’ya isnat edilen Kerumi ağıdıdır. Birol Topaloğlu’nun Aravani adlı albümünde⁵⁴ yer alan ağıtta “*Kerumi Hala, Kırım’dan dönmeyen oğluna şöyle seslenir: “Bülbül öter ilga eder dalini/Ordek yüzer dalga eder gölünü/Bizim köyün kız gelini puşuli/Senden sonra puşi görmem Ahmedum’ Askerin geride bıraktığı sevgilisinin yüreğinden do- laşarak Anne’nin gönlünde katmerleşir ve kendisinin dilinden düşer: ‘Nokta Anan etsun bir tava helva/Toplanup yesunler Emine*

vilâyetler ile Rumeli’de okula başlama törenlerinde söylenmesi âdet olmuştur.”, a.g.e., s. 143.

⁵³ Kosovalı Receb Hilmi, *Yeni ve Mükemmel Ordu ve Sivastopol Marşları*, Necm-i İstikbal Mat., İst., 1333, s. 1.

⁵⁴ <http://www.biroktopaloglu.com/bttr/index.asp>, 12.12.2008.

Heva/Ağlama validem yureğün sava/Bir tukenmez derde duştum Ahmedum"⁵⁵

Tespit edebildiğimiz örneklerde de görüldüğü üzere, Kırım Harbi ile ilgili türkü ve ağıtlar yakılmış, marşlar bestelenmiştir. Elbette söz konusu harple ilgili manzum eserler bunlardan ibaret değildir. Özellikle bu savaşla ilgili destan türüne dahil edilebilecek eserlerin daha fazla olduğu söylenebilir.

3.1.3. Destanlar

Yıllarca söylenerek nesilden nesile intikal eden Sivastopol Türküsü'nün dışında bu savaşa dair halk şairleri tarafından destanlar da vücuda getirilmiştir. Öyle ki, bu türden metinler İngiliz edebiyatında da bulunmaktadır.⁵⁶ Fevziye Abdullah Tansel, Türk edebiyatında Kırım Harbi'yle ilgili sekiz adet destan tespit etmiştir.⁵⁷ Bunlardan bazıları bizzat savaşa katılmış asker şairler tarafından söylenmiştir. Aşağıda daha ayrıntılı bahsedilecek olan Sürûrî'nin "Yürüyüş Destanı" ile Hayâlî'nin "Silistre Deastanı" ve Bezmi'nin "Sivastopol Destanı" harbe katılmış olan halk şairlerine ait olması bakımından önemlidir. Destan formundaki bu eserlere Gülzârî'nin "Destan-ı Sivastopol'u", Âşık Selîmî'nin "Rus Destanı", İbrahim Baba'nın "72 Kars Destanı" Eflâkî'nin "Şuregel Destanı"nı ilave etmek gerekir. Ayrıca, bu savaşla ilgili şairi belli olmayan anonim destanlar da bulunmaktadır. Destanların bazısında genel olarak Kırım Savaşı'ndan bahsedilirken bazılarında ise adlarından da anlaşılacağı üzere belli cephelerde yapılan savaşlar anlatılmıştır.

Tansel'in söz ettiği destanlardan ilki Safterî'nin "Destan-ı Safterî" adlı eseri olup yirmi üç dördlükten meydana gelmektedir. Söz konusu destanda, "yezid" olarak nitelendirilen General

⁵⁵ Sadık Yalsızuçanlar, "Aravani ya da Lazlara Dair Çeşitlemeler", *Zaman*, 22 Ekim 2006.

⁵⁶ Geniş bilgi için bkz. Özkul Çobanoğlu, "Kırım Savaşı'nın İngiliz ve Türk Kaynaklarına Göre Halk Edebiyatında Yansıması", *TÜBAR*, Sayı: XVI, Güz 2004, s. 21-41.

⁵⁷ Fevziye Abdullah Tansel, "1853-1856 Kırım Harbi'yle İlgili Destanlar", *X.Türk Tarih Kongresi'nden Ayıbasım*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ank., 1994, s. 1977-2009.

Mençikof'un kutsal yerlerle ilgili Osmanlı devletinden istekleri, bunları Sultan Abdülmecid'in kabul etmemesi ve bunun üzerine harbin çıkışı şöyle ifade edilmiştir:

Binikiyüz yetmiş sene-i cedîd
Teklif-i müşkilde bulundu yezîd
Râziye olmadı hamîdü'l-Mecîd
Gazi Sultan Mecîd kılınca çekdi
İslâm olanları hep dâvet itdi.⁵⁸

Harbin başlarında söylendiği anlaşılan "Destan-ı Saferî"de Türk ordusuna manevi yardım yapıldığı yönündeki inancın sık sık dile getirilmesi dikkati çekmektedir. Benzer duygu ve düşünceler Sürûrî'nin destanında da şu mısralarla karşımıza çıkar:

Muhammed Mustafa, Çeharyâr ile

Otuz bin Eshâb ve Ensâr ile
.....
Enbiyâ, evliyâ geldiler saf saf
Taht-ı Süleyman'ı etdiler tavâf
Şarkdan garba değin bağlandı etrâf
Din gayreti ehl-i îman yürüdü⁵⁹

Aynı destanda Türk ordusunun Tuna'yı geçişi ve orada meydana gelen çarpışmalar şöyle tasvir edilmektedir:

Bir Cuma gün saat dört kararları
Geçtiler karşuya lutf etdi Bârî
Aşk ile çaldılar seyf-i gaddarı
Tuna seli gibi al kan yürüdü⁶⁰

Tuna boyundaki kanlı muharebeleri anlatan bir başka şair Hayalî'dir. "Hayâlî de Sürûrî gibi, bu savaşta bulunmuş, onun meşakkatine katlanıp zafer neşesini tatmıştır" diyen Banarlı'nın neşrettiği metinden anlaşıldığı kadarıyla eserde; savaş kararının alınması, ordunun toplanması, savaşın başlaması, harpten manzaralar ve nihayet düşmanın Silistre önlerindeki hezimetini anlatılmıştır.

⁵⁸ Fevziye Abdullah Tansel, a.g.m., s. 1980.

⁵⁹ Nihat Sami Banarlı, "Yürüyüş Destanı", *Şiir ve Edebiyat Sohbetleri-2*, Kubbealtı Neşriyatı, İst., 1982, s. 210.; Fevziye Abdullah Tansel, a.g.m., s. 1986.

⁶⁰ Fevziye Abdullah Tansel, a.g.m., s. 1986.

Hayalî, Rusların Silistre Savaşı'nda yenilip geri çekilmesini şöyle dile getirir:

Düşmanın ettiği iş hadden aşdı
İbtidâ cehd idüb sonradan şaşdı
Kırkbirinci gece, hâsılı, kaçdı
Böyle bilmez idi Âl-i Osman'ı

Korkudan kaçarken sarardı soldu
Rakîbun gözleri kan ile doldu
Fir'avnun misâli suya gark oldu
Leş ile doldurdu nehr-i Osmanı⁶¹

Tansel'in belirttiğine göre, savaşı gören şairler arasında Rızâ da bulunmaktadır.⁶² Abluka oldu Sivastopol mââm/Önine yatdı donanmalar tamam" diyen şair, Manzûme-i Sivastopol adlı eserinde adından da anlaşılaçağı üzere daha çok Sivastopol'da meydana gelen muharebeleri anlatır.

Selîmî'ye ait olan destan ise yirmi üç dörtlükten meydana gelir ve şu mısralarla başlar:

Din kavgamız var o küffâr ile
Bizim ona çoktan burhanımız var
Çalışırız elde olan var ile
Adâlet sâhibi Sultan'ımız var⁶³

Bezmî adlı bir şaire atfedilen destanda da Ser-asker Ömer Paşa'nın kahramanlıklarından, müttefik donanmasının Karadeniz'e açılmasından ve Sivastopol kuşatmasından bahsedilmektedir.

Ömer Paşam der ki söyleyin dilden
Üç milyon askeri aşırdım belden
Sivastopol şehri gidince elden
Kâfir perişanlık nişân eyledi⁶⁴

⁶¹ Nihat Sami Banarlı, "Silistre Destanı", *Şiir ve Edebiyat Sohbetleri-2*, Kubbealtı Neşriyatı, İst., 1982, s. 219

⁶² Fevziye Abdullah Tansel, a.g.m., 1995-1996.

⁶³ Fevziye Abdullah Tansel, a.g.m., s. 1991.

⁶⁴ M. Şakir Ülkütaşır, "Türk Halk Edebiyatında Sivastopol Muharebesi(1)", *Türk Kültürü*, Yıl:II, Sayı:15, Ocak 1964, s. 26.

Söz konusu destanın başka bir versiyonunda da şöyle denilmektedir:

Çekildi donanma Karadeniz'e
Bir baştan bir başa tuttu ummânı
.....
Donanma arş eyledi sağa-sola
Doğrulub vardılar Sivastopol'a
Nısfı Kırım için düştüler yola
Vardı sabahleyin gördü düşmanı⁶⁵

Tansel'in verdiği bilgiye göre, yukarıda sözü edilen destanların dışında Kırım Harbi ile ilgili iki adet de anonim destan bulunmaktadır ki bunlarda da daha çok Sivastopol zaferi anlatılmaktadır. Yine Tansel'in tespitlerine göre, söz konusu destanların tümü göz önüne alındığında; şairler, Kırım Harbi'ne dair epey bilgi sahibidirler. Saferi'nin destanında harbin başlarındaki "millî heyecan ve zafer ümidi"ni, Surûrî'nin destanında aynı şeylerin yanında Rumeli'de Türk ordusunun Rus ordusu üzerine nasıl yürüdüğünü, Hayalî'nin "Destan-ı Silistresi"nde Silistre kuşatmasını ve sonuçta kazanılan zafer sevincini okumak mümkündür. Diğer destanlarda da yine harbin değişik safhaları anlatılmıştır. Bütün bu destanlarda yer alan ortak özelliklerden biri savaşta Türk ordusuna manevî yardım yapıldığı yönündeki inanca geniş ölçüde yer verilmiş olmasıdır. Sanat değeri bakımından ise söz konusu destanların çoğu "üstün vasıflar"a sahiptir.⁶⁶

Tespit edebildiğimiz kadarıyla Tansel, Ülkütaşır ve Banarlı'nın bahsettiği destanların dışında Kırım Harbi'yle ilgili başka destanlar da bulunmaktadır. Mesela, Ömer Faruk Akün'ün neşrettiği Râzî'nin "Destan-ı Şeyh Şâmil"⁶⁷ bunlardan biridir. Akün'e göre, "Kırım Harbi'nin başlarında, Rumeli ve Anadolu cephelelerinde ilk muvaffakiyetlerin kazanıldığı sıralarda yazılıp basılmış"tır.⁶⁸

⁶⁵ Fevziye Abdullah Tansel, a.g.m., s. 1996.

⁶⁶ Fevziye Abdullah Tansel, a.g.m., s. 2006-2009.

⁶⁷ Ömer Faruk Akün, "Eski Bir Şeyh Şâmil Destanı", *Atsız Armağanı*, Ötüken Yay., İst., 1976, s. 17-59.

⁶⁸ Ömer Faruk Akün, a.g.m., s. 23.

“Râzî’nin destanında Şeyh Şâmil, Dağıstan istiklâl hareketinin başına geçtiği 1834’ten beri olan gazâ ve mâceraları, Ruslar’a karşı Dağıstan’daki büyük zaferleri ile değil, Kırım Harbi başlarında Gürcistan’da giriştiği seferler çerçevesi içinde ve Osmanlı hükümdarına hizmet gayesini taşıyan bir şahsiyet olarak alınmıştır.”⁶⁹

“Destan-ı Şeyh Şâmil”in dışında Kafkas bölgesinde özellikle de Kars cephesinde meydana gelen savaşlarla ilgili devrin şairlerince söylenmiş destanlar da bulunmaktadır. Bunlardan biri, İbrahim Baba’nın “72 Kars Destanı” toplam 52 kıtadan meydana gelir ve büyük bir kısmında Kars’taki muharebeler anlatılır.⁷⁰ Ayrıca, Kırım Harbi’yle ilgili destanlara Akün’ün makalesinde yer verdiği Muhsin adlı bir halk şairinin destanı⁷¹ ile çeşitli cönklerde karşımıza çıkan Silleli Bekir Merdânî’nin⁷² elli dokuz kıt’alı destanını ve daha başka destanları⁷³ da ilave etmek gerekir.

3.1.4. Tanzimat Dönemi Türk Şiirinde Kırım Harbi

Kırım Savaşı hakkında yazılan şiirler denilince halk şairlerinden başka, Tanzimat dönemi şairlerine ait olanlar üzerinde de durmak gerekir. Zira, bu dönem şairlerinden Tâhir Ömer-zâde Yusuf Halis Efendi, Ziya Paşa, Abdülhak Hâmid, Memduh Paşa ve daha birçok ismin şiirleri arasında ilhamını Kırım Harbi’nden alan şiirler bulunmaktadır. Hemen belirtmek gerekir ki, bunları destanlardan ayrı zikretmemizin temel nedeni, bu tür eserlerin destan türünden farklı olmasından dolayıdır.

Namık Kemal’den önce Türk şiirinde vatan fikrini işleyen Yusuf Halis Efendi, Kırım Savaşı’ndan en fazla etkilenen şairlerden biridir. Zira, Kırzioğlu’nun “ilk büyük vatan şairimiz” dediği⁷⁴

⁶⁹ Ömer Faruk Akün, a.g.m., s. 30.

⁷⁰ M. Fahrettin Kırzioğlu, 100. Yıldönümü Dolayısıyla 1855 Kars Zaferi, Işıl Mat., İst., 1955, s. 216-218.

⁷¹ Ömer Faruk Akün, a.g.m., s. 27.

⁷² 06 Mil Yz Cönk 3

⁷³ “Ömer Paşa Destanı”, 06 Mil Yz Cönk 5; “Destan-ı Sivastopol”, 06 Mil Yz Cönk 275.

⁷⁴ M. Fahrettin Kırzioğlu, 100. Yıldönümü Dolayısıyla 1855 Kars Zaferi, Işıl Mat., İst., 1955, s. 53.

Halis Efendi, 1853-1856 Kırım Harbi'ne dair birkaç şiir kaleme almış ve bunları daha sonra "Şehname-i Osmanî"sinde bir araya getirmiştir.⁷⁵ Özgül'ün yerinde tespitiyle Yusuf Hâlis, "*Sultan III. Selim zamanından beri 'sevgilinin yurdu' mânâsını kaybetmekte olan 'vatan' mazmûnunu bir siyâsî kavram şeklinde kullanır.*"⁷⁶

Eserde bulunan "Muharebeye Dâir Nazm Olunmuş Eş'âra Fezleke Olarak Vatan Kasîdesi" başlıklı şiirin ilk mısraları şöyledir:

İbn-i vakt oldu aceb şimdiki ebnâ-yı vatan
Vatana can fedâ eyledi âbâ-yı vatan
Mâl ü serden geçerek devlet ü dîn uğrunda
Can verip millet için ettiler ihyâ-yı vatan
Lâf uran sıdk u hamiyette egerçi çoktur
Lîk pek az bulunur öyle fedâyâ-yı vatan
Saçma bir lâf sanır sâde-dilân ü cühelâ
Niçe bin cild olur şerh-i mezâyâ-yı vatan⁷⁷

Yusuf Halis'in bu kasidesinin yanında Muzaffernâme yazarı Süleyman Şâdi'nin "Vatan Gazeli"ni de Kırım Harbi sırasında vatan temasını işleyen önemli şiirlerden biri olarak zikretmek gerekir. Bu şiirin ilk beyti şöyledir: "Bülbül-i cân verür neşe o güzâr-ı vatan/ Mest eder âşıkı bûy-i gül-i bîhâr-i vatan".⁷⁸

Tanzimat dönemi Türk edebiyatının önde gelen şairlerinden Ziya Paşa'nın şiirleri incelendiğinde Kırım Harbi'yle ilgili olanların varlığı görülecektir. Ziya Paşa, "Fihrist-i Şahan-ı Al-i Osman"da⁷⁹ Abdülmecid döneminden bahsederken bu savaşa temas etmenin dışında; söz konusu savaşta elde edilen bazı zaferlerle ilgili tarihler düşürmüştür. Bunlar; "Çatana Muharebesi'nde Asâkir-i Manzûre-i Şahane'nin Muzaffer Ordularına Tarih"⁸⁰ ile

⁷⁵ Yusuf Hâlis, *Şehnâme-i Osmânî*, Cerîde-i Havadis Mat., İst., 1872, 32 s.

⁷⁶ M. Kayahan Özgül, *Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., Ank., 2000, s. 6.

⁷⁷ Yusuf Hâlis, a.g.e., s. 23; M. Kayahan Özgül, a.g.e., s. 90.

⁷⁸ M. Fahrettin Kırzioğlu, a.g.e., s. 58.

⁷⁹ Ziya Paşa, "Fihrist-i Şahan-ı Al-i Osman", Önder Göçgün, *Ziya Paşa'nın Hayatı ve Eserleri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ank., 2001, s. 123.

⁸⁰ Ziya Paşa, "Çatana Muharebesi'nde Asakir-i Manzûre-i Şahane'nin Muzaffer Ordularına Tarihtir", Önder Göçgün, *Ziya Paşa'nın Hayatı ve Eserleri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ank., 2001, s. 127-128.

“Sivastopol Tersanesi’nin Fethine Tarihi”⁸¹ başlığını taşır. Şair, müttefik ordularının Sivastopol’u ele geçirmesini anlattığı şiirini şöyle bitirir:

Cenâb-ı Hazret-i Allah nusret etdi kerem
Olundu feth o tılsım-ı garîb-i pür-eşkâl

Cenâb-ı Hakk o iki devlet-i fahîmeyi hem
Muzaffer eyleye Moskof’lu üzre her meh ü sâl

Bu iki mısra-ı târihim eylesün tezkîr
Ziyâ neşât-ı dilin etmek isteyen ikmâl

Hücûm kıldılar üç pâdişâh satvetle 1270
Sivastopol alınup Rus’a erdi vehn ü zevâl 1270⁸²

Abdülhak Hamid’in “Ziyâret” şiirinin ilham kaynağı da Kırım Harbi’dir. Söz konusu şiir, şairin 1297 Nisan’ında Sivastopol’a yaptığı bir ziyaret üzerine Sivastopol’daki şehitlerimiz için kaleme alınmıştır. Şiirin ilk birkaç mısraı şöyledir:

Esselâm ey ketîbe-i ulyâ,
Vatan uğrunda can veren ahyâ,
Ey şu vadide hâk olan asker!..
Sizi geldik bugün ziyârete biz,
Bizi ihyâ için değil mi ki siz
Oldunuz nâzil-i çeh-i makber?..⁸³

Bilindiği gibi, Kırım Harbi(1853-1856) sırasında Osmanlı devletinde henüz özel Türk gazeteleri neşredilmemişti. O sebeple devrin şairlerinin bu savaşla ilgili şiirlerine daha ziyade divan veya bu tarz eserlerinde rastlanmaktadır. Oysa, sonraki yıllarda cereyan eden harplerin şiirimiz ve edebiyatımızdaki akislerini gazete ve dergilerden günbegün takip etmek mümkündür. Dolayısıyla, devrin şairlerinin matbu veya yazma eserleri tarandığında Kırım Harbi’ne dair daha başka şiirlerle karşılaşılacaktır. Biz bun-

⁸¹ Ziya Paşa, “Sivastopol Tersanesi’nin Fethine Tarihi”, Önder Göçgün, *Ziya Paşa’nın Hayatı ve Eserleri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ank., 2001, s. 129-130.

⁸² Ziya Paşa, “Sivastopol Tersanesi’nin Fethine Tarihi”, Önder Göçgün, *Ziya Paşa’nın Hayatı ve Eserleri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ank., 2001, s. 130.

⁸³ Abdülhak Hamid, “Ziyâret”, *İlham-ı Vatan*, Matbaa-i Amire, İst., 1334, s. 19-21.

lardan; Mehmed Memduh(Memduh Faik)'un "Rusya Muharebesi'nin Mebâdisinde Düşmana Hezimet ve Ordu-yı Osmânîye Nusret Nasib Olmakda İken Söylemişim"⁸⁴ dediği şiirle, Osman Nevres'in divânında gördüğümüz Sivastopol'un alınması hakkında düşürdüğü tarihi⁸⁵ ve Şarkîkarahisarlı Abdî'nin bir manzumesini⁸⁶ belirtmekle iktifa edelim.

Netice itibariyle bahsettiklerimizden de anlaşılacağı üzere, Kırım Savaşı, Tanzimat dönemi Türk şiirine aksetmiştir. Ancak devrin edebiyatı incelendiğinde savaş konu edinen eserlerin sadece manzum eserler ile sınırlı olmadığı görülecektir. Hatta, I. Dünya Savaşı'nda Ruslarla savaşa girildiği sırada özellikle Sivastopol zaferi bazı şairlerimize tekrar ilham kaynağı olmuştur.⁸⁷

3.2. Kırım Harbi'yle İlgili Mensur Edebî Eserler

3.2.1. Tiyatrolar

Kırım Harbi, Tanzimat sonrası Türk edebiyatında yukarıda bir kısmından bahsedebildiğimiz manzum eserlere konu olduğu gibi bu savaşla ilgili bazı mensur eserler de kaleme alınmıştır. Kaynağını söz konusu savaştan alan mensur eserleri; tiyatro, hatıra, günlük, roman ve menkıbe türünde olanlar şeklinde sıralayabiliriz. Edebiyat tarihimize baktığımızda bunların içinde tiyatroların daha öne çıktığı görülmektedir. Zira, sahne-i harpten tiyatro sahnesine akseden Kırım Harbi hem devrin edebiyat dünyasında hem de tiyatro izleyicisi nezdinde daha fazla ilgi görmüş olsa gerektir. Buna şiirin yanında harbin hızına en fazla ayak uydurabilen türlerden birinin de tiyatro olduğu ilave edilebilir.

Aslında, Kırım Harbi'nin değişik cephelerinde cereyan eden muharebelerdeki kahramanlık, yiğitlik ve fedakârlık; kısaca

⁸⁴ Mehmed Memduh, "Rusya Muharebesi'nin Mebâdisinde Düşmana Hezimet ve Ordu-yı Osmaniye Nusret Nasib Olmakda İken Söylemişim", *Divân-ı Eş'ar*, Matbaa-i Hayriye ve Şürekası, İst., 1332, s. 99-101.

⁸⁵ Osman Nevres, *Divân-ı Nevres*, Matbaa-i Amire, İst., 1290, s. 52.

⁸⁶ Mustafa Erdoğan, *Türk Edebiyatında Muhammes*, Kültür Bakanlığı Yay., Ank., 2002, s. 205-207.

⁸⁷ Bir iki örnek vermek gerekirse bkz. Necmeddin Sahir, "Sivastopol", *Servet-i Fünûn*, Nu.1227, 27 Teşrin-i sani 1330, s. 78.; Kosovalı Receb Hilmi, *Yeni ve Mükemmel Ordu ve Sivastopol Marşları*, Necm-i İstikbal Mat., İst., 1333, 1 s.

sahne-i harpte olup bitenlerin tiyatro sahnesine aksetmesi gecikmez. Zira, daha harp sona ermeden bir İtalyan'ın yazdığı Silistre Operası 1855 yılında İstanbul'da oynanır. Metin And'ın İtalyanca librettosunu Venedik'teki bir kitaplıkta bulup yayımladığı *L'assedio di Silistra* (Silistre Kuşatması) adındaki operanın bestecisi Giacomo Panizza, yazarı da Doktor V.G. olarak belirtilmiştir. Konusunu 1854'te meydana gelen ve Kırım Harbi'nin en önemli safhalarından birini oluşturan Silistre Muharasası'ndan alan opera, ertesi yıl Naum Tiyatrosu'nda oynanmıştır. İki perdelik bu operanın baş kahramanı, düşman güllesiyle şehit düşen kale komutanı Musa Paşa'dır. Operanın ikinci kahramanı ise Musa Paşa'nın şehadeti üzerine komutayı üzerine alan Prusyalı istihkâm albayı Grach'tır. Türkçe taşbaskısı da olan söz konusu operanın tamamını çeviriyazı ile neşreden And, eserle ilgili şu kanaate varmıştır: *"Libretto iyice okunduğunda görülecektir, bir İtalyan Türk'ün bu yiğitlik ve esirgemezlik destanını bir Türk gibi duyup yaşayabilmiştir."*⁸⁸

Harp devam ederken İstanbul'da oynanan bu operadan da anlaşılacağı üzere, Kırım Harbi tiyatro sahnesine çabucak akseder. Zaman içinde ortaya konan eserlere bakıldığında bu savaşın tiyatrodaki seyrinin devam ettiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda özellikle de Silistre'nin tercih edilmesi dikkat çekicidir.

Kırım Harbi'yle ilgili tiyatro eserleri içinde hiç şüphesiz en başta zikredilmesi gereken yine konusunu Silistre Muharasası'ndan alan Namık Kemal'in Vatan yahut Silistre'sidir.⁸⁹ Bu eserin aynı zamanda Tanzimat dönemi Türk tiyatrosu açısından da çok önemli olduğu malumdur. Vatan yahut Silistre ilk kez izleyicisi ve okuru ile buluştuğu günlerden bu yana ilgi ile takip edilmiş bir eserdir. Öyle ki, Vatan yahut Silistre, Tanzimat döneminde kaleme alınıp da hâlâ okunup sahnelenen ender eserlerden biridir.

Nâmık Kemâl edebî eserleri içinde müstesna bir yeri olan meşhur Vatan Yahut Silistre'yi, Mutasarrıf olarak tayin edildiği Gelibolu'da iken yazmaya başlar.⁹⁰ Görevinden ayrılıp İstanbul'a

⁸⁸ Geniş bilgi için bkz. Metin And, "1855 Yılında İstanbul'da Oynanmış Bir Opera: Silistre Operası", *Millî Kültür*, C. 3, Nu.2, Temmuz 1981, s. 38-40.

⁸⁹ Namık Kemal, *Vatan yahut Silistre*, İst., 1289/1872, 169 s.

⁹⁰ Nâmık Kemâl, *Vatan Yahut Silistre* (Haz:Şemsettin Kutlu), Remzi Kitabevi, İst., 1983 (Şemsettin Kutlu kitabın başına yazdığı "Eser Hakkında" bilgide Nâmık Kemâl'in bu piyesi Gelibolu'da kaleme aldığını İstanbul'a dönüşte

döndükten sonra da eserini tamamlar. Vatan yahut Silistre ilk kez 1 Nisan 1873 Salı günü Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenir.⁹¹

Silistre Muhasarası'nın tarihî cephesi kısaca şöyledir: Mart 1854'te İngiliz ve Fransızlar Osmanlı devletinin yanında harbe girince Ruslar, büyük bir hücumla kalkarak Tuna'yı geçip Balkanları aştıktan sonra İstanbul önlerine gelmeyi hedeflemişlerdir. Savaş böylece kısa sürede kazanılmış olacaktır. Zira, bu planın benzeri 1829 yılındaki savaşta tatbik edilmiş ve Ruslar, Silistre'yi zapt ederek kolayca Edirne önlerine kadar gelmiş oldukları için bu kalenin olduğu bölgenin ele geçirilmesi son derece önemlidir. Ruslar, işte bu yolu açabilmek maksadıyla 18 Mayıs 1854'ten itibaren Silistre istihkâmlarına hücum etmeye başlarlar. Zaman içinde hücumların şiddeti artar ve şehir ateş yağmuru altında kalır. Bu sırada kale muhafızı Musa Paşa şehit olur. Kaleyi kırk iki gün kuşatan Ruslar, aralıksız saldırılarından bir netice almayınca son bir hücum daha gerçekleştirirler ve tabyaların hendeklerine kadar ilerlerler; ancak muvaffak olamazlar. Sonuçta ise, muhasaradan vazgeçip geri çekilmek zorunda kalırlar. Ruslar bu savaşta elli bin askerini kaybederken Türkler de beş binden fazla şehit vermişlerdir.⁹²

Silistre'nin kahramanca savunulması ve sonunda Rusların geri çekilmeye mecbur bırakılması cephe gerisinde büyük bir sevinç meydana getirmiştir. İşte Namık Kemal bu önemli zaferi, yaklaşık ondokuz sene sonra Vatan yahut Silistre ile adeta yeniden yaşatır. Eserde vatan sevgisinin beşerî sevgiden üstün olduğu vurgulanır. Eserin başkahramanlarından İslam Bey, Zekiye isminde bir genç kızı sevmektedir. Rusya ile harp başlayınca sevdiği kıza veda edip vatani savunmak üzere cepheye koşar. Ancak Zekiye de sevdiğini bu mücadelede yalnız bırakmaz ve erkek kılığına girerek o da Silistre'ye gider. Bunda İslam Bey'in veda ederken "Beni seven arkamdan gelsin" cümlesi de etkili olur. İslam Bey, bir süre sonra savaşta yaralanır ve tedavisi ile Zekiye ilgilenir. Bu sırada

de tamamladığını belirtir.), s. 9; Önder Göçgün'ün görüşü de bu yöndedir. Önder Göçgün, *Nâmık Kemâl*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1997, s. 11; Ahmet Hamdi Tanpınar ise, " Nâmık Kemâl daha Gelibolu'ya gitmeden evvel "Vatan yahut Silistre"yi yazmış bulunuyordu" der. *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İst., 1988, s. 358.

⁹¹ Şemsettin Kutlu, a.g.y., s. 7.

⁹² Emin Ali Çavlı, *Kırım Harbi*, Hilmi Kitabevi, İst., 1957, s. 23-25.

kendisine bakanın Zekiye olduğunu öğrenince çok sevinir. Bir gün düşman ordugâhının cephanesini ateşe vermek üzere gönüllü aranınca İslam Bey, Abdullah Çavuş'la beraber bu göreve talip olur. Bunun üzerine Zekiye yine İslam Bey'i yalnız bırakmak istemez. İslam Bey görevini başarı ile yapmış, düşman da artık geri çekilmek zorunda kalmıştır.

Dört perdeden oluşan Vatan yahut Silistre'de vatanperverâne duygu ve düşünceler coşkulu bir şekilde anlatılmış; eserdeki İslam Bey ve Zekiye'nin yanında Abdullah Çavuş karakteri oldukça başarılı bir şekilde tasvir edilmiştir. Burada bir parantez açarak eserin sevimli kahramanlarından biri olan Abdullah Çavuş'a dair Şemsettin Kutlu'nun verdiği bilgileri aktaralım:

“Birçok kimsenin sandığı gibi, Abdullah Çavuş hayali bir tip değildir. Kırım Savaşı'nın Silistre bölümünde büyük yararlıklar göstermiş, gözünü budaktan sakınmayan yiğit bir Türk askeridir. Her söz ve her olay karşısında diline doladığı “Kıyamet mi kopar?” tekerlemesi, kumandanlarının pek hoşuna gittiği için, her yerde anlatılır olmuştur. Bu kumandanlardan biri Abdullah Çavuş tipini ve onun ünlü sözünü Nâmık Kemâl'e de anlatmış ve Nâmık Kemâl “Vatan yahut Silistre”yi yazarken onu eserine alarak ölümsüzleştirmiştir.

1873'te, tiyatronun ilk temsil edildiği dönemde, terhis edilmiş bir emektar asker olarak Batı Anadolu köylerinden birinde yaşamakta olan Abdullah Çavuş, uzun bir ömür sürmüştür. Balkan Savaşları sırasında(1912) o zamanın askeri müze müdürü Muhtar Paşa, onun hâlâ hayatta olduğunu öğrenerek kendisini İstanbul'a getirtmiş, devlet konuğu etmiş, canlı bir anıt olarak halka tanıtmıştır”.⁹³

İşte bu günlerde, Abdullah Çavuş'un resmi Servet-i Fünûn ve Donanma⁹⁴ gibi devrin önemli dergilerinde yer almıştır.

⁹³ Şemsettin Kutlu, a.g.y., s. 12-13.

⁹⁴ Donanma, Nu.13, Mart 1327/Mart 1911, s. 1206.

Vatan yahut Silistre, sadece İstanbul'da değil ülke dışında da akis uyandırmış ve başta Almanca⁹⁵ olmak üzere çeşitli dillere tercüme edilmiş bir eserdir. Özellikle Rus basını, bu piyesle ilgilenmiş ve Victorien Sardou'nun "La Patrie" adlı eserinden alıntı olduğunu ileri sürmüştür. Ancak Nâmık Kemâl Ebuzziyâ Tevfik'e yazdığı mektupta bu iddiayı reddetmiştir.⁹⁶

Namık Kemal, Vatan yahut Silistre'de bir bakıma askerlerimiz Kırım Harbi'nin kara muharebelerinde gösterdikleri kahramanlıkları gözler önüne sererken Akif Bey⁹⁷ adlı piyesinde de bu harbin denizde cereyan eden kısmına işaret etmek ister gibidir. Her ne kadar Akif Bey, tamamen bu savaşı konu edinmese de bu savaşın gidişatında çok önemli bir yeri olan Sinop baskını ile bağlantılı olması bakımından burada zikredilmesi gerektiği kanaatindeyiz.

Sinop baskını Türk deniz savaşları tarihi içinde çok üzüntü verici olaylardan biridir. Osmanlı filosu Sinop limanında demirli iken Amiral Nahmimof komutasındaki Rus savaş gemilerince 30 Kasım 1853 tarihinde ani ve büyük bir saldırıya uğramıştır. Kötü hava şartlarının Rusların yakına gelinceye kadar görülmesine mani olduğu ifade edilmektedir. Baskın sonucu Osmanlı filosu hemen hemen tamamen yok edilmiş; filo komutanı Osman Paşa esir düşmüş, dört bine yakın mürettebatın yarıya yakını zayi olmuştur.⁹⁸ Bu olayla Osmanlı donanmasının neredeyse yok edilmesi sebebiyle İstanbul, denizden muhtemel bir Rus işgaline açık hale gelmiştir. İstanbul'un Rusların eline geçme ihtimalini çıkarlarına ters bulan İngiliz ve Fransızlar bu olaydan sonra Osmanlı devletinin yanında Ruslara karşı savaşa gireceklerdir.

İşte, Akif Bey'de bu baskından da söz edilmektedir. Ancak eserin asıl konusunu bu baskında bulunmuş olan bir Osmanlı de-

⁹⁵ Bu hususta Namık Kemal'in Ebuzziyâ'ya yazdığı mektuplar için bkz. Ebuzziyâ Tevfik, *Nümûne-i Edebiyat-ı Osmaniye*, Matbaa-i Ebuzziyâ, Kostantiniyye, 1329, s. 522-539.

⁹⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, 7.bsk., İst., 1988, s. 382.

⁹⁷ Nâmık Kemal, *Akif Bey*, Hayal Mat., İst., 1290, 142 s.; 2. bsk., *Akif Bey*, (Tertip eden: Mustafa Nihat Özön), Remzi Kitabevi, İst., 1972, 140 s.

⁹⁸ Geniş bilgi için bkz. Fevzi Kurdoğlu, "Sinop Baskını", *Yeni Tarih Dergisi*, Sayı: 12, Aralık 1957, s. 355-358.

niz askerinin (Akif Bey) geride bıraktığı Dilruba adlı karısı ile başka erkekler arasındaki ilişki oluşturur. Akif Bey'in Deniz muharebesinde öldüğü haberi gelince serbest olduğunu düşünen Dilruba başka erkeklere yönelir. Ancak, eserin sonuna doğru Akif Bey'in ölmediği anlaşılır. Bu eserde de vatan fikri hâkimdir; fakat Vatan yahut Silistre'de vatanın savunulmasında sevdiğini yalnız bırakmayan kadına(Zekiye) karşılık Akif Bey'de adeta tam zıttı bir kadın portresi çizilmiştir.

Kırım Harbi hakkında yazılmış bir başka tiyatro eseri, Tuna Yahut Zafer⁹⁹ adını taşır. Kapağında "Tuna Üzerindeki 1853 Vak'asını Gösterir Tiyatro" ifadesi yer alan eser, beş perdeden oluşur. Tuna Yahut Zafer, hem vak'ası hem de vermek istediği mesajlar bakımından Vatan yahut Silistre'yi hatırlatan özelliklere sahiptir.

Mehmet, annesi Fatma Hanım'la beraber Anadolu'nun bir köyünde yaşamaktadır. Köyde Ayşe adlı bir kızı seven Mehmet, savaş çıkınca annesinin de telkinleriyle gönüllü olarak harbe yazılır. Vatan yahut Silistre de olduğu gibi Ayşe önce Mehmet'i bu kararından vazgeçirmeye çalışır; fakat bunu başaramayınca yine Vatan yahut Silistre'deki Zekiye'nin yaptığına benzer bir düşünce ile erkek kılığına girip Mehmet'le beraber harbe gitmeye karar verir. Ancak bunu haber alan babası Ayşe'yi kararından geri döndürür.

Eserin şahıs kadrosu içinde Kırım Harbi'nde Osmanlı orduları başkumandanı Serdar-ı Ekrem Ömer Paşa da bulunmaktadır. Ömer Paşa, Musa Paşa ve diğer birçok komutanla beraber Rumeli'de düşmana karşı önemli başarılar kazanılır. Bir ara Mehmet'le Ömer Paşa arasında şöyle bir konuşma geçer:

"Ömer Paşa: Cenk ederseniz ne iş göreceksiniz?

Mehmet: Paşam. Şimdi hangi asker düşmanın tâ gözüne girecek beni oraya veriniz. Nerde güç iş nerde kanlı ateşli alışveriş varsa beni oraya gönderiniz.. Ben buraya iş görmeğe düşmana göğüs vermeğe din uğruna

⁹⁹ Mehmed Sadeddin, *Tuna Yahut Zafer Tuna Üzerindeki 1853 Vak'asını Gösterir Tiyatro*, İst.,1290/1873, 1+98 s.

*kılıç sallamağa kan akıtmağa ateş yutmağa geldim. Baş-
kasını bilmem.*"¹⁰⁰

Vatan yahut Silistre'deki İslam Bey gibi savaşta en güç işlere talip olan Mehmet bu savaşlarda büyük yararlılık gösterir ve nihayet nişanlarla taltif edilir. Sonra köyüne dönen Mehmet, Ayşe ile evlenir. Bu arada Silistre Kalesi komutanı Musa Paşa'nın şehit olduğu duyulur.

Vatan tehlikeye girdiğinde onu savunmak için hemen gönüllü olarak askere gitme düşüncesi, vatan sevgisinin beşeri sevginin üstünde tutulması, bu sırada Osmanlı kadının erkeğini bu mücadelede yalnız bırakmak istemeyişi, Osmanlılık fikrinin işlenişi gibi hususiyetler Tuna yahut Zafer üzerinde Vatan yahut Silistre'nin oldukça etkili olduğunu göstermektedir.

Öte yandan, doğrudan Kırım Harbi bağlamında konuları açısından birebir ilgili olmasa da aynı yıllarda okurla buluşan Ya Şehit Ya Gazi¹⁰¹ adlı eserin de Vatan yahut Silistre'nin oluşturduğu vatanseverlik atmosferinde yazıldığı söylenebilir. Birkaç örnek de göstermektedir ki Kırım Harbi, Türk edebiyatının Batılı anlamda tiyatroyu tanması ile birlikte bu türden eserlere ilham kaynağı olmuştur. Vatan fikrini yeni bir anlayışla yorumlayan Namık Kemal'in bu konuda öncü bir rol oynadığı anlaşılmaktadır.

3.2.2. Hatırat ve Günlük

Kırım Harbi'yle ilgili İngiliz ve Fransız edebiyatlarında hatıra, günlük ve mektup nevinden eserlerin varlığı bilinmektedir. Türk edebiyatında ise mevcut bilgilerimize göre bu tarz eserlerin fazla olduğunu söylemek oldukça güçtür. Zira, harbin müşahitlerinden Ahmed Rıza'nın Manzûme-i Sivastopol¹⁰²u ile Süleyman Şâdî'nin "Muzaffernâme"¹⁰³sini bir çeşit manzum hatırat olarak nitelendirirsek; bu vadide mensur eser aradığımızda –şimdilik-

¹⁰⁰ Mehmed Sadeddin, a.g.e., s. 59.

¹⁰¹ Mehmed Rifat, *Ya Şehid Ya Gazi*, İst., 1291/1874, 79 s.

¹⁰² Rızai, *Manzume-i Sivastopol*, İst., 1286, 84 s.

¹⁰³ Selahattin Tozlu, "Kırım Harbi'nde Kars'ı Anlatan Kayıp Bir Eser: Muzaffernâme", *Akademik Araştırmalar*, Güz, 1996, s. 123-144.

Ahmed Nafiz imzalı Silistre Muhasarası¹⁰⁴ adlı bir hatırat ile yetinmek durumundayız. Söz konusu eseri, ilk kez yeni harflerle yayına hazırlayan Hakkı Tarık Us, kitabın kapağına bu eserin Namık Kemal'in kaleminden çıktığı yönünde bir not koymuştur.¹⁰⁵ Eserin tanıtımı ile ilgili bir yazısında bu meseleyi tartışan Fevziye Abdullah Tansel'in ulaştığı sonuç şöyledir:

*“Kemal Magosa’da iken, orada vazife ile bulunan ve muhaberelerine vasıta olan yüzbaşı Ahmet Nafiz’in, bu insaniyetine karşılık onun adile Silistre Muhasarası adlı eserini neşretmiştir. Ahmet Nafiz, N.Kemal’in, Vatan-Yahut-Silistre piyesinin mevzuunu teşkil eden 1853-54 Silistre savaşına bizzat iştirak eden bir Türk kahramanıdır. Bu savaşa ait hatıralarını Kemal’e anlatmış ve şairimiz, bu hatırları onun ağzından naklen, tertip ettiği Silistre Muhasarası adlı eserinde toplamıştır.”*¹⁰⁶

Ahmet Nafiz, kitabın önsöz mahiyetindeki kendi imzasını taşıyan “Silistre Muhasarası” başlıklı girişinde “Hassa Ordu-yı Hümâyunu’na mensub Kala’-i Hakanî Topcu Alay’ının 7. Taburu’nun 1.Bölüğü Yüzbaşısı” olarak tanıtılmaktadır. Yazarın aynı yerde belirttiği üzere, bu kitap “Silistre Muhasarası’nın tarihi demek olmayıp yalnız o vak’anın hatırdaki kalan bazı tarifâtıyla meşhûdât-ı mahsûsa”sından ibarettir.¹⁰⁷ Dolayısıyla, Silistre Muhasarası, Kırım Harbi ile ilgili bir hatıra kitabı özelliği taşımaktadır. Hatıratı, Ahmed Nafiz’in de içinde bulunduğu alayın Silistre’ye doğru 2 Şaban 1269/11 Mayıs 1853’te İstanbul’dan hareketinden başlayarak Rusların Silistre Muhasarası’nda yenilip tamamen geri çekildiği 18 Haziran 1854’e kadarki gelişmeleri kısaca okumak mümkündür. O sebeple bu eser, Kırım Harbi’nde çok önemli bir yeri olan Silistre Savaşı’nın bizzat içinde bulunmuş olan birinin anlattıklarından oluşması bakımından son derece önemlidir. Silistre’yi Ruslara bırakmamak için kadınlar ve çocuklara varın-

¹⁰⁴ Ahmet Nafiz, *Silistre Muhasarası*, Teodor Kasap Mat., İst., 1290, 86 s.

¹⁰⁵ Ahmet Nafiz, *Silistre Muhasarası*(Haz. Hakkı Tarık Us), Vakıf Gazetesi Mat., İst., 1946, 128 s.

¹⁰⁶ Fevziye Abdullah Tansel, “Bibliyografya”, *Türk Tarih Kurumu Belleten*, Sayı: 44, C. XI, Ekim 1947, s. 716.

¹⁰⁷ Ahmet Nafiz, *Silistre Muhasarası*, Teodor Kasap Mat., İst., 1290, s. 3.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

caya kadar nasıl bir mücadele verildiğini hiç şüphesiz en iyi anlatılardan biri Ahmet Nafiz olsa gerektir:

*“Ne vakit ki, Şaban’ın 15. günü (13 Mayıs 1854)
girdi ve muhasara bütün bütün gerçekleşti. Askerin ağ-
zında:*

*-Bize izin verseler de düşmanı Tuna’ya döksek, gel-
diğine pişman etsek...*

Lakırdısından başka söz yoktu.

*Daha harb ilan olunur olunmaz her kim kavgadan
korkarsa hastane hizmetçiliğinde, yahut buna benzer
işlerde kullanılmaları için bildirmeleri ileriye sürülmüş,
hiçbir kimse buna yanaşmamıştı. Erler muhasara sıra-
sında o sözlerinin gerçek olduğunu da işle isbat ettiler.*

*Silistre yerlileri de savaşa ve kahramanlıkta asker-
den geri kalmamışlardır. Bir derecede ki kadınlar bile
gerçekten erkekçe davrandılar; hatta Muhafız Paşa rah-
metlisi [Musa Paşa] kadınları, çocukları –oralarm tabi-
rince- humba denilen yeraltı siperlerine sokmak istediği
zaman bunlar istemediler.”¹⁰⁸*

Kırım Harbi’yle ilgili bu hatıratın başka bazı araştırmalarda¹⁰⁹ Türk Tarih Kurumu’nun kütüphanesinde bulunduğu ifade edilen bir “Ruznâme”den yani “günlük”ten¹¹⁰ bahsedilmektedir. Ancak biz bu eseri bizzat inceleme fırsatı bulamadığımızdan eserin içeriği ile ilgili fazla bir bilgi veremiyoruz. Bununla beraber eser hakkında bilgi veren makalede anlatılanları göz önüne aldığımızda söz konusu günlüğün savaşa bizzat katılan biri tarafından yazılmadığı, yazılı veya sözlü aktüel haberlere dayanarak oluşturulduğu anlaşılmaktadır.

¹⁰⁸ Ahmet Nafiz, *Silistre Muhasarası*(Haz. Hakkı Tarık Us), Vakıf Gazetesi Mat., İst., 1946, s. 51-52.

¹⁰⁹ Mehmet Rezan Ekinci, “Savaş-Edebiyat İlişkisi: Namık Kemal ve Tolstoy (1853-1856)”, http://www.tarihten.com/makale/tolstoy_namikemal.htm (11.12.2008).

¹¹⁰ *Kırım Savaşı ile İlgili Ruznâme*, Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi, Y. 119, 69y.

3.2.3. Roman

Harp edebiyatı bağlamında bir savaşın hızına en fazla ayak uyduran şiir, hikâye, tiyatro, mektup gibi türler olur; roman ise daha sonradan gelir. Bunda diğer türlere nispetle romanın hem yazımının zaman alması hem de aktüelden ziyade yakın veya uzak geçmiş ile kimi zaman da geleceğe daha fazla ilgi duymasının etkili olduğu söylenebilir. O sebeple Türk edebiyatında herhangi bir savaşla ilgili romanın o savaşın olduğu yılların akabinde veya daha sonraki yıllarda ortaya çıkması bu yüzden olsa gerektir. Mesela, Kurtuluş Savaşı'yla ilgili ilk roman olan Ateşten Gömlek harbin sonlarına doğru 1922 yılında İkdâm gazetesinde (Nu. 9059-9122, 6 Haziran-11 Ağustos 1336/1922) tefrika halinde¹¹¹ okurla buluşur. Oysa aynı savaşa dair şiir ve hikâyeler daha harp devam ederken gazete ve dergilerde çoktan yerini almıştır. Benzer tespitlerimizi I.Dünya Savaşı ve Çanakkale Muharebeleri¹¹² için de söyleyebiliriz.

Kırım Harbi'yle ilgili şiirler harp yıllarında, tiyatrolar sonraki yıllarda karşımıza çıkarken roman için çok daha uzun bir zaman beklemek gerekecektir. Ancak bu noktada Kırım Harbi'nin olduğu yıllarda Türk edebiyatının tiyatro ve roman türünü henüz tanımamış olması göz ardı edilmemelidir. Çünkü basılı ilk Türk tiyatro eseri Şinasi'nin Şair Evlenmesi olup yayım tarihi 1859'dur. Yine ilk roman olarak kabul edilen Şemseddin Sami'nin Taaşşuk-ı Talat ve Fıtnat'ı da 1872'de basılmıştır. O sebeple Kırım Harbi'nin tiyatro ve romana aksetmesindeki gecikme doğaldır. Doğal olmayan ise doğrudan bu harbi konu edinen bir roman için bir hayli zaman beklenerek olmasıdır. Zira, -şimdilik- tespit edebildiğimiz kadarıyla bu harple ilgili bir roman olan Hilal Görününce adlı eserin ilk baskısı 1984'te¹¹³ gerçekleşir. Bununla beraber Kırım Harbi sırasında ve sonrasında İstanbul'da meydana gelen sosyal ve kültürel değişimin ürünü olan didon veya alafranga tiplerin Türk romanının ilk örneklerinde anlatılıyor olması oldukça önemlidir. Özgül'ün yerinde dikkatini tekrar hatırlayacak olursak mesela,

¹¹¹ İnci Enginün, *Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, MEB Yay., İst., 1995, s. 219 (1. dipnot).

¹¹² Bkz. Ömer Çakır, *Türk Şiirinde Çanakkale Muharebeleri*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., Ank., 2004, 230 s.

¹¹³ Sevinç Çokum, *Hilâl Görününce*, Cönk Yay., İst., 1984.

*“Ahmed Midhat, 1875’te yayımlanan Felâtun Bey ile Râkım Efendi’nin hemen başlarında Mustafa Merâkî Efendi’den bahsederken ‘Hani ya bundan onbeş yirmi sene evvel İstanbul’da alafranga-meşrebler yok mu idi? İşte onlardan’ diyerek 1855 sonrasının gençlerinden bir örnek gösterir.”*¹¹⁴ Dolayısıyla Kırım Harbi’nden onbeş yirmi yıl sonra ilk örneklerini vermeye başlayan Türk romanı bu savaşı doğrudan konu edinmese de savaşın sosyal ve kültürel sonuçlarına temas etmeden geçmeyecektir. Öyle ki, bu durum sonraki yıllarda yazılan romanlarda da zaman zaman hatırlanacak ve alafranga tiplerin tavır ve davranışları anlatılırken “Fransız didonların yaptıkları gibi”¹¹⁵ denilecektir.

Hilâl Görününce’de Kırım Harbi’nin sonuçlarından ziyade hem cephe gerisinde hem de cephede olan bitenler kronolojik bir çerçeve içinde ele alınır. O sebeple romanda anlatılanların zamanı 1853’te başlar 1856’da biter. Cephe gerisi Nizam Dede, oğlu Giray ve yeğeni Arslan Bey’in şahsında Kırım Harbi sırasında Kırım Türklerinin başlarına gelenler çerçevesinde anlatılmaktadır. Yazar, savaşa ilişkin bilgileri hem kendi anlatımı hem de zaman zaman Felekzede Ârif Çelebi’ye ait olduğunu belirttiği bir defter aracılığıyla verir. Aslında defter de “bir tarih kitabı olmayıp adına roman derler ki Frenk icadı”dır (s. 9). Dolayısıyla söz konusu eser, biri Sevinç Çokum, diğeri de roman kişisi Felekzede Ârif Çelebi’ye ait olan iki metnin bir araya getirilmesinden oluşur.

*“Evvel zamanlarda han ordusu sefere çıkmak için hilâlin doğuşunu beklermiş. Hilâl göründü mü, o gün sefere için kutlu bir gün sayılıp yollara düşülürmüş... Moskof’un üstüne o kutlu günde gidilirmiş”*¹¹⁶ ifadeleri eserin adını anlamamıza yardımcı olmaktadır. Romanın ilerleyen sayfalarında görüleceği gibi Arslan Bey, arkadaşı Hamza Batur’la birlikte Rus askerlerine hücum için tıpkı atalarının yatığı gibi hilâlin görünmesini bekler: *“Hamza Batur gözlerini hilâle çevirdi. Arslan Bey,*

¹¹⁴ M. Kayahan Özgül, *Divan Yolu’ndan Pera’ya Selâmetle Modern Türk Şiirine Doğru*, Hece Yay., Ank., 2006, s. 88.

¹¹⁵ Osman Gündüz, *Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema C. I*, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., İst., 1997, s. 281.

¹¹⁶ Sevinç Çokum, *Hilâl Görününce*, Cönk Yay., İst., 1984, s. 13.

-Kâfir tepelemeğe tam zamanında çıkmışız, dedi. Atalarımız gibi... Onlar da yeni ayın doğuşunu beklerlerdi." (s. 283)

Kırım Harbi yıllarında Kırım'da yaşayan Türkler bir yandan günlük hayatlarını devam ettirirken diğer yandan gelişmeleri kaygıyla izlemektedir. Romanda, Kırım Harbi'nin sebepleri Giray'ın kayınbabası Feyzullah Efendi'nin sözleri aracılığıyla anlatılır. "Kulağıma geldiğine göre, Rus saldatı (askeri) hazırlık içindeymiş. Muharebe çıkacak deniliyor. Kınıyaz Mençikof İstanbul'u karıştırmış. Öbür taraftan Frenkler de Bâbîâli'yi sıkıştırırlarmış. Nikolay, Osmanlı illerindeki hristiyanları kendi himayesi altına almak istiyor. Benim bildiğim, Osmanlı ezelden beri kendi gâvuruna müslümandan fazla sahip çıkar. Nikolay'ın maksadı ise Osmanlıyı ezip, aşağı denizlere inmektedir." (s. 36)

Nihâyet savaş patlak verir; ancak Rus işgali altında yaşayan Kırım Türkleri bu savaş karşısında nasıl bir tavır sergileyeceklerdir? Zira, içlerinde "varsın Osmanlı ile Rusiyye davalarını kendileri halletsinler" (s. 98) diyenler olduğu gibi "Osmanlı ile Rusiyyenin davası bizi de ilgilendirir" (s. 98) diye düşünenler de bulunmaktadır. Ancak romanda ikinci şekilde düşünenler anlatılır. Buna göre, Kırım Türkleri savaş sırasında Osmanlı devletinin yanında yer almış ve ellerinden geldiği kadar Osmanlı ordusuna erzak temini konusunda yardım etmişlerdir. Ayrıca bununla da kalmamış toplu olmasa da içlerinden bazıları Osmanlı ordusuna katılarak Ruslara karşı savaşmıştır (Arslan Bey ve Yakub Bey). Cepheden gelen olumlu haberler Kırım Türkleri için bir umut olur. Öyle ki, Nizam Dede bir ara "Şu harp biraz boynumuzu dikletirdi" (s. 229) diyecektir.

Diğer yandan, savaş sırasında Ruslar, zaten Kırım Türklerine yıllardır uyguladıkları baskı ve zulmü daha da artırırlar. Hem Kırım'da yaşayan bazı Ruslar (Gregoroviç) hem de oradaki Rus askerleri vasıtasıyla Türklere eziyet ederler; hatta bazılarını (Yakub Bey'in babasını) da öldürürler. Bir gün Yakub Bey'in babası Hacı İsa Bey'i döven Rus askerlerine mani olmaya çalışan Giray da vurularak şehit edilir. Dolayısıyla savaş sırasında Kırım Türkleri, öz vatanlarında Rusların baskı ve zulmü altında hayat mücadelesi vermeye çalışırlar. En büyük tesellileri cepheden gelen olumlu haberler olur. Özellikle Sivastopol'un düşmesi büyük bir sevinç yaratır; kurbanlar kesilerek kutlanır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Öte yandan, Kars Kalesi'nin Ruslara teslim olduğu haberi "Sevincimiz kursağımızda kaldı" (s.291) dedirtse de Sivastopol'da Rusların yenilmesi ile Kırım Harbi müttefik güçlerin zaferiyle sonuçlanır. Harp sonrası yapılan Paris Muahedesi gereği Kars tekrar Osmanlı devletine bırakılır. Bu gelişmeler olurken Arslan Bey'le Giray'ın dul kalan eşi Şirin evlendirilerek acılar unutulmaya çalışılır. Bu arada Kırım Türkleri arasında en fazla merak edilen husus Paris Antlaşmasında Kırım'ın konuşulup konuşulmadığıdır. Bu durum Arslan Bey'in ağzından şöyle dile getirilir:

"Şu Paris Muahedesinde bizim için de bir hüküm var mı? Kırım ne olacak, bunu konuşalım isterdim. Kırım'ın üzerinden Moskof pençesini çekti mi çekmedi mi? Biz buna bakalım. Şunca yıldır zulüm yüzünden nice insanımız göç etti. Geride kalanlara da esaret zinciri vuruldu. Bir tufan koptu ki, Nuh tufanından farksızdır. Gemimiz her an batabilir. Zulüm hâlâ etrafımızdadır. Yüz tane ıslahat fermanı okunsa, bundan karlı çıkacak olan İngilizdir, Fransızdır, Rustur. Oturulup da Kırım üzerine konuşulsun isterdim. Çünkü Rusiyye bundan böyle eskisinden daha beter zulüm saçacaktır" (s. 3003)

Kırım Harbi, Osmanlı devletinin zaferi ile sonuçlansa da yapılan antlaşma Kırım Türklerinin acılarını dindirmez ve Arslan Bey'in endişeleri birer birer gerçekleşir. Ruslar özellikle savaş sırasında Osmanlı ordularına yardım edenleri alıp götürürler. Bir gün Arslan Bey'i de alıp giderler ve bir daha ondan haber alınamaz. Romanda böylece Kırım Zaferi'nin Kırım Türklerinin acılarını dindirmede hatta daha da arttırdığı mesajı verilir. Yazar cephe gerisini daha ziyade kendi kaleminden anlatırken savaşa dair bazı bilgileri ise Felekzede Ârif Çelebi'nin defterinden nakleder.

Romanda anlatıldığına göre, Felekzede Ârif Çelebi'nin amacı Kırım'da bir iki ay kalıp geri İstanbul'a dönmektir. Ancak Kırım'ın güzelliğine hayran olan Felekzede orada bir sene kalır. Daha sonra İstanbul'a dönen Felekzede tuttuğu notlardan oluşan bir roman yazar ve bunu taşbaskı olarak neşreder. Amacı "Şarktan Garba doğru yürüyüp cihanı fetheden bu milletin (...) Kırım derler bir parçasını yaz"maktır. (s. 334)

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Yazar, Felekzede Ârif Çelebi'yi konuşturduğu kısımlarda genelde tarihî bilgiler aktarır. Böylece hem anlatımı kuruluştan kurtarır hem de okura gerçeklik izlenimi verir. Bu çerçevede; Kırım Hanlığı hakkında tarihi bilgiler vererek sözlerine başlayan Felekzede, Rus donanmasının Sinop baskınına bir müşahit olarak anlatır. Kırım'da bulunduğu sırada romanın aslî kişilerinden olan Nizam Dede ile de tanışan Felekzede, müttefik orduların Kırım'a yaptığı çıkarmaya ve Sivastopol kuşatmasına da şahit olur; bazı komutanlarla görüşme imkânı bulur. O sebeple buradaki muharebelerle ilgili bilgiler verir, türkülerden, destanlardan, menkıbelerden bahseder. Sivastopol'dan bir İngiliz gemisiyle ayrılıp İstanbul'a geldiği günleri anlatırken buradaki Fransız ve İngiliz askerlerini tanıtır. Ayrıca İstanbul'a geldikten birkaç gün sonra Fransız sefaretinin verdiği bir yemeğe katılır. Dolayısıyla yazar, bütün bu hususlarla ilgili kaynaklardan elde ettiği ayrıntılı bilgileri Felekzede Ârif Çelebi'nin defteri aracılığıyla aktarır. Romanın hacmi içinde bu defterden nakledilenler çok fazla yer tutmaz. Zaten, Hilal Görününce'de Kırım Harbi'nin tarihi cephesinden ziyade bu harbin Kırım Türkleri üzerindeki etkileri ve savaş sırasında orada yaşayan Türklerin hayat mücadelesi anlatılmaktadır.

3.2.4. Menkıbe

Sözlük "menkıbe" için "Din büyüklerinin veya tarihe geçmiş ünlü kimselerin yaşamları ve olağanüstü davranışlarıyla ilgili hikâye"¹¹⁷ dese de kelimenin anlam dairesi biraz daha geniş olup "övülecek nitelikleri anlatan, sözler [ve] olaylar demektir."¹¹⁸ Dolayısıyla menkıbenin hem "dinî" hem de genel anlamda "övülecek nitelikteki olaylar"la ilgili bir yönü vardır. Türk harp edebiyatına bakıldığında işte bu iki özelliğin bir araya geldiği savaşlarda gösterilen olağanüstü yiğitlik ve kahramanlıktan doğan birçok kahramanlık menkıbesinin olduğu görülür.¹¹⁹ Bu bağlamda Kırım Harbi'yle ilgili de bazı kahramanlık hikâyeleri ve menkıbeleri

¹¹⁷ Türk Dil Kurumu *Türkçe Sözlük*, C. 2, TDK Yay., Ank., 1988, s. 1007.

¹¹⁸ Mustafa Nihat Özön, *Edebiyat ve Tenkit Sözlüğü*, İnkılap Kitabevi, İst., 1954, s. 182.

¹¹⁹ Geniş bilgi için bkz. *Kahramanlık Menkıbeleri Dergisi*, Genelkurmay Basımevi, Ank., 1969, 49 s.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

anlatılmaktadır. M. Fahrettin Kırzioğlu, bunların bir kısmını 1955 Kars Zaferi adlı eserinde “kahramanlık menkıbeleri ve halk anlatıları” başlığı altında bir araya getirmiştir. Dolayısıyla bu kaynakta; “Başgedikler kahramanı Kolağası Tahtabacak Mehmed Beğ’in”, “Kars Müftüsü Hasan Efendi’nin”, “Ardahanlı iki kardeş Hasan Beğ ile Hüseyin Beğ’in”, “Azatlı Hacı Hüseyin Ağa’nın”, “Diyarbakirli Başbozuk suvari kumandanı Hacı Temür Ağa’nın”, “Hatunoğlu Kurd İsmail Beğ’in”, “Karlı gönüllüler başı Osman Ağa’nın Kırım Harbi’yle ilgili kahramanlık menkıbelerini okumak mümkündür.¹²⁰ Bunlara ayrıca özellikle Silistre savaşındaki; “Ankaralı Mehmet Ağa”, “Topçu Hasan Ağa” ve “Kütahyalı İbrahim’in¹²¹ kahramanlık hikâyeleri ilâve edilebilir.

Diğer yandan, savaş sırasında Türk askerine manevi yardım yapıldığı yönünde de birçok menkıbe anlatılmaktadır. Silistre savaşı sırasında olduğu rivayet edilen bir olayı H.Fethi Gözler, şöyle anlatır:

“Mütareke şartlarını konuşmak üzere gönderilen Ankaralı binbaşı Mustafa Ağa ile Rus Kumandanı arasında şöyle ilgi çekici bir konuşma geçmiştir:

Rus Komutan: Ölülerimizi kaldırmak için ateş kesmenizi rica ediyoruz. Birbirimize top atmayalım.

Mustafa Ağa: Esasen Gazi Musa Paşa, yaralılarımızın toplanması için ateşkes emretmişti.

Rus komutan: Tabyanızda dört topunuz olduğunu biliyoruz. Fakat muharebe zamanında her tarafı al ve yeşil bayraklı birtakım askerler sarmıştı. Bunlar nasıl askerlerdir?

Mustafa Ağa: Gördüğünüz al, yeşil bayraklı askerler yardıma gönderilmiş, Tanrı askerleridir.”¹²²

¹²⁰ M. Fahrettin Kırzioğlu, 100. Yıldönümü Dolayısıyla 1855 Kars Zaferi, Işıl Mat., İst., 1955, s. 218-223.

¹²¹ Enver Behnan Şapolyo, Gazi Musa Paşa ve Silistre Müdafası, Milli Eğitim Basımevi, İst., 1949, s. 31-40.

¹²² H. Fethi Gözler, “Silistre Müdafası”, Türk Kültürü, Sayı: 70, Ağustos 1968, s. 701-702.

Sonuç

Yahya Kemal, bir konuşmasında “edebiyat tarihsiz yapılmaz; edebiyatsız bir tarih tasavvur edilemez” der.¹²³ O sebeple edebiyat ve tarih ilişkisi son derece önemlidir. Edebiyat ve tarih münasebeti bağlamında bu ilişkinin temel unsurlarından birini tarihî hadiselerin edebî eserlere kaynaklık etmesi oluşturur. Zira, hem dünya edebiyatı hem de Türk edebiyatı tarihi incelendiğinde kaynağını tarihî hadiselerden (siyasî ve sosyal olaylar, büyük göçler, yangınlar, depremler, savaşlar vs) almış birçok eserle karşılaşmak mümkündür.

Tanzimat sonrası Türk edebiyatına etki eden/kaynaklık eden olaylardan biri bu dönemde meydana gelmiş olan savaşlardır. Kronolojik olarak baktığımızda Osmanlı devletinin Tanzimat’ın ilanından (1839) sonra girdiği ilk savaş 1853-1856 Kırım Harbi’dir. Kırım Harbi’nin Osmanlı insanı üzerinde; siyasî, ekonomik, sosyal ve kültürel bakımdan birçok etkileri bulunmaktadır. Özellikle alafranga insan tipinin ve hayatın doğuşunda Kırım Harbi sebebiyle İstanbul’a gelen yabancı askerlerin yaşantısının etkisi büyüktür. O sebeple böylesine önemli bir savaşın edebiyata aksetmemesi mümkün değildir.

Makalemizde ortaya konulmaya çalışıldığı üzere, Kırım Harbi’yle ilgili harbin olduğu yıllardan günümüze kadar çeşitli türlerde birçok eserin kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Ancak, Kırım Harbi’nin büyüklüğü ve Türk tarihi bakımından önemi göz önüne alındığında bu savaşa dair -sayısal açıdan- yeterli edebî eser ortaya konulduğunu söylemek oldukça zordur. Bununla beraber harbin olduğu yıllarda özel gazetelerin olmadığını, makale, roman ve tiyatro gibi bazı edebî türlerin henüz bilinmediğini dikkate aldığımızda devrin edebiyatçılarının harbe olan ilgisi küçümsenemez. Aslında Türk harp edebiyatı tarihinde Kırım Harbi’nden itibaren savaşlar artık İstanbul’daki entelektüel ediplerin de ilgi sahasına girmiştir. O sebeple Tanzimat sonrası Türk harp edebiyatı tarihi Kırım Harbi’yle başlatılsa yeridir.

Kaynağını bu savaştan alan manzum eserlerden, zafernâme nev’inden olanlar Eski Türk edebiyatında da var olan

¹²³ Nejat Tamtürk, *Açıklamalı Yahya Kemal Antolojisi*, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İst., 1972, s. 45.

gazavatnâme türündeki eserlerin son örneklerini oluşturmaktadır. Bu eserlerin savaşın müşahidi olanlar tarafından yazılmış olması bakımından edebî kıymetinin yanında tarihî değeri de vardır. Milletin hafızasında derin iz bırakmış olan savaşlarla ilgili meşhur türküler vücuda gelmiştir. Çanakkale türküsü gibi Kırım Harbi de bugün hâlâ yaşayan Sivastopol Türküsü'nün doğmasına sebep olmuştur. Bazıları bizzat savaşa da katıldığı anlaşılan halk şairlerinin söylediği destanlar, harp sırasında hem cephenin hem de cephe gerisinin hissiyatını öğrenmemize imkân vermektedir. Tanzimat dönemi entelektüel ediplerin bu savaşla ilgili kaleme aldığı şiirlerde de eskiye göre daha farklı bir anlayışla vatan fikrinin işlendiği fark edilmektedir.

Mensur eserler çerçevesinde baktığımızda Kırım Harbi'yle ilgili tiyatro, hatıra, menkıbe, roman türünde eserlerin yazıldığı görülmektedir. Özellikle Namık Kemal'in vatan mefhumuna dair duygu ve düşüncelerini bu savaşla ilgili yazdığı tiyatro ve hatıra türündeki eserler aracılığıyla vermeye çalışması dikkat çekicidir. Türk harp edebiyatı tarihinde hemen her savaşla ilgili olduğu gibi bu savaşa dair de kahramanlık hikâyeleri ve menkıbeler anlatılmıştır. Kırım Harbi'nin Türk romanına yeterince aksetmemesi büyük bir eksiklik olsa gerektir. Zira, söz konusu savaş, Tanzimat dönemi romanlarında karşımıza çıkan alafranga tiplerin anlatımı sırasında hatırlansa da -belki de art arda gelen başka savaşlar sebebiyle- sonraki dönemlerde adeta unutulmuştur. Oysa tarihî ve edebî açıdan son derece önemli olan Kırım Harbi, bugün hem yeni edebî eserlerde işlenmeyi hem de üzerinde yeni araştırmalar yapılmayı beklemektedir. İşte makalemiz bu yönde atılmış mütevazı bir adımdır.

KAYNAKLAR

- [Ali Emiri], "Kırım", *Osmanlı Tarih ve Edebiyatı*, Sene:1, Aded: 3, 31 Mayıs 1334, s.41.
- Abdülhak Hamid (1334). *İlham-ı Vatan*, İstanbul: Matbaa-i Amire.
- Ahmed Rıza Trabzonî (2000). *Manzume-i Sivastopol* (Hazırlayan: Veysel Usta), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ahmet Nafiz (1290). *Silistre Muhasarası*, İstanbul: Teodor Kasap Matbaası. 86s.
- Ahmet Nafiz, (1946). *Silistre Muhasarası*(Haz. Hakkı Tarık Us), İstanbul: Vakit Gazetesi Matbaası.
- AKÜN, Ömer Faruk (1976). "Eski Bir Şeyh Şâmil Destanı", *Atsız Armağanı*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- AKYÜZ, Fatih (2006). *Kırım Savaşı'nın Lojistiğinde İstanbul'un Yeri*, (Basılmamış yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- AND, Metin (1981). "1855 Yılında İstanbul'da Oynanmış Bir Opera: Silistre Operası", *Millî Kültür*, C.3, Nu.2, s. 38-40.
- ARMAĞAN, Mustafa (2004). "Florence Nightingale Üsküdar'da", *II Üsküdar Sempozyumu, Bildiriler*, C.I, İstanbul: Üsküdar Belediyesi Yayınları.
- AYDIN, Mahir (2003). "Kırım Savaşı", *Sanatı, Tarihi, Edebiyatı ve Musikîsiyle Kırım*, Ankara: Yeni Türkiye Yay., s. 123-140.
- BANARLI, Nihat Sami (1982). *Şiir ve Edebiyat Sohbetleri-2*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- BEYATLI, Yahya Kemal (1984). *Edebiyata Dair*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- BİRİNCİ, Necat (1988). *Kırım Zafernâmesi*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- ÇAVLI, Emin Ali (1957). *Kırım Harbi*, İstanbul: Hilmi Kitabevi
- ÇETİN, Atilla (1990). "Kırım Savaşı'nda Çatana Meydan Muharebesi Zaferi ve Bir Resim (5 Ocak 1854)", *Türk Dünyası Tarih Dergisi*, C.4, Nu.40, s. 45-46.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- ÇOBANOĞLU, Özkul (2004). "Kırım Savaşı'nın İngiliz ve Türk Kaynaklarına Göre Halk Edebiyatında Yansıması", *TÜBAR*, Sayı: XVI, s. 21-41.
- ÇOKUM, Sevinç (1984). *Hilâl Görününce*, İstanbul: Cönk Yayınları.
- Ebuzziyâ Tevfik (1329). *Nümûne-i Edebiyat-ı Osmaniye*, Kostantiniyye: Matbaa-i Ebuzziyâ.
- EKİNCİ, Mehmet Rezan. "Savaş-Edebiyat İlişkisi: Namık Kemal ve Tolstoy (1853-1856)", http://www.tarihten.com/makale/tolstoy_namikemal.htm (11.12.2008).
- ENGİNÜN, İnci (1995). *Halide Edib Adivar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, İstanbul: MEB Yayınları.
- ERDOĞAN, Mustafa(2002). *Türk Edebiyatında Muhammes*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- GOWING, Timothy (2005). *Kırım Savaşı*, (Çev. Gülşen Demir), Ankara: Adapa Yayınları.
- GÖÇGÜN, Önder (2001). *Ziya Paşa'nın Hayatı ve Eserleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- GÖZLER, H.Fethi (1968). "Silistre Müdafaası", *Türk Kültürü*, Sayı: 70, s. 701-702.
- GÜNDÜZ, Osman (1997). *Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema*, C.I, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- HACİSALİHOĞLU, Neriman Ersoy (2006). "Kırım Savaşı'nda Haberleşme: Varna Telgraf Hattı Şebekesi", *Savaştan Barışa: 150. Yıldönümünde Kırım Savaşı ve Paris Antlaşması 22-23 Mayıs 2006*, Bildiriler, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Araştırmaları Merkezi Yayınları.
- ILGAZ, Afet. "Sarıkamış, Kardan Şehitler...", *Millî Gazete*, 25.12.2006; <http://www.milligazete.com.tr>, 12.12.2008.
- KARAHAN, Abdülkadir (1979). "Türk Klâsik Edebiyatı ve Halk Edebiyatında Barış ve Savaş", *Millî Kültür*, C.1, Sayı: 12, s. 20-22.

- KAYLAN, Aziz (1975). *Kırım Savaşı*, Ankara: Milliyet Yayınları, 185s.
- KIRZIOĞLU, M. Fahrettin (1955). *100. Yıldönümü Dolayısıyla 1855 Kars Zaferi*, İstanbul: Işıl Matbaası.
- Kosovalı Receb Hilmi (1333). *Yeni ve Mükemmel Ordu ve Sivastopol Marşları*, İstanbul: Necm-i İstikbal Matbaası.1s.
- KURDOĞLU, Fevzi (1957). "Sinop Baskını", *Yeni Tarih Dergisi*, Sayı: 12, s. 355-358.
- LEVEND, A. Sırrı (1956). *Gazâvatnâmeler ve Mihal Oğlu Ali Bey'in Gazâvatnâmesi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Mehmed Memduh (1332). *Dîvân-ı Eş'ar*, İstanbul: Matbaa-i Hayriye ve Şürekası.
- Mehmed Rifat (1291). *Ya Şehid Ya Gazi*, İstanbul., 79s.
- Mehmed Sadeddin (1290). *Tuna Yahut Zafer Tuna Üzerindeki 1853 Vak'asını Gösterir Tiyatro*, İstanbul.
- Nâmık Kemal (1289). *Vatan yahut Silistre*, İst., 1289/1872, 169s.
- Nâmık Kemal (1290). *Akif Bey*, İstanbul: Hayal Matbaası.142 s.
- Nâmık Kemal (1972). *Akif Bey*, (Tertip eden: Mustafa Nihat Özön), 2. bsk., İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nâmık Kemâl (1983). *Vatan Yahut Silistre* (Haz:Şemsettin Kutlu), İstanbul: Remzi Kitabevi, Göçgün, Önder (1997). *Nâmık Kemâl*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Necmeddin Sâhir (1330). "Sivastopol", *Servet-i Fünûnn*, Nu.1227, s.78
- Osman Nevres (1290). *Divan-ı Nevres*, İstanbul: Matbaa-i Amire.
- ÖNAL, Mehmet (2008). *Yeni Türk Edebiyatı*, Geliştirilmiş 3.bsk., Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÖZGÜL, M. Kayahan(2000). *Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- ÖZGÜL, M. Kayahan (2006). *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle*, Ankara: Hece Yayınları.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ÖZÖN, Mustafa Nihat (1954). *Edebiyat ve Tenkit Sözlüğü*, İnkılap Kitabevi, İst., 1954, s.182.

POYRAZ, Nuri Halil, "Üsküdar'a Gideriken",
http://www.turkulerim.net/2844/Uskudar_a_Gider_Iken,
12.12.2008.

Rızai (1286). *Manzume-i Sivastopol*, İstanbul. 84s.

SERTOĞLU, Mithat (1952). "Kırım Harbi ve Sivastopol", *Resimli Tarih Mecmuası*, C.3, Nu.30, s.1513-1518.

Şamlı Selim, *Sivastopol Şarkısı*, Ankara Millî Kütüphane, Mus Nt1991 B 374, s.1-2.

ŞAPOLYO, Enver Behnan (1949). *Gazi Musa Paşa ve Silistire Müdafası*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

ŞEHİSUVAROĞLU, Bedi N.(1965). "Kırım Marşı ve Serdarı Ekrem Ömer Paşa", *Türk Yurdu*, C.4, Sayı:8/314, s.3.

TAMTÜRK, Nejat (1972). *Açıklamalı Yahya Kemal Antolojisi*, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1988). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

TANSEL, Fevziye Abdullah (1947). "Bibliyografya", *Türk Tarih Kurumu Belleten*, Sayı: 44, C.XI, s. 716.

TANSEL, Fevziye Abdullah(1987). "Halk Şairlerinin Destanlarına Göre Yardıma Koşan Ma'nevî Ordu ve Kırım Harbi (1853-56)", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Yıl:16, Sayı:3, s. 25-41.

TANSEL, Fevziye Abdullah(1994). "1853-1856 Kırım Harbi'yle İlgili Destanlar", *X.Türk Tarih Kongresi'nden Ayırbaşım*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi., s.1977-2009.

TİMURTAŞ, F.Kadri (1990). "Eski Türk Edebiyatında Kahramanlık", *Tarih İçinde Türk Edebiyatı*, İstanbul: Boğaziçi Yay., 2.bsk., s. 124-136.

TOZLU, Selahattin "Kırım Harbi'nde Kars'ı Anlatan Kayıp Bir Eser: Muzafername", *Akademik Araştırmalar*, Güz, 1996, s.123-144.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*, C.2, Ankara: TDK Yayınları, 1988, s.1007.
- ÜLKÜTAŞIR, M. Şakir (1964). "Türk Halk Edebiyatında Sivastopol Muharebesi (1)", *Türk Kültürü*, Yıl: II, Sayı:15, s. 24-26.
- ÜLKÜTAŞIR, M. Şakir (1969). "Kırım Savaşı'nın İstanbul'daki İzleri Didon ve Didonlar", *Hayat Tarih Mecmuası*, C.1, Nu.2, s. 26.
- ÜNGÖR, Etem Ruhi(2003). "Türk Marşları", *Sanatı, Tarihi, Edebiyatı ve Musikisiyle Kırım* (Editör: Oktay Aslanapa), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- YALSIUZUÇANLAR, Sadık. "Aravani ya da Lazlara Dair Çeşitlemeler", *Zaman*, 22 Ekim 2006.
- YAZICI, Nesimi (1992). "Tanzimat Döneminde Osmanlı Haberleşme Kurumu", *150.Yılında Tanzimat*, (Haz. H.D. Yıldız), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- YÖNETKEN, Halil Bedi(1984). "Sivastopol Önünde Yatan Gemiler", *Orkestra*, C.13, Nu.133, s.18-20.
- Yusuf Hâlis (1872). *Şehnâme-i Osmânî*, İstanbul: Cerîde-i Havadis Matbaası.32s.

“YENİ TÜRK EDEBİYATI” KAYNAĞI OLARAK TARİH ve TARİHİ ELEŞTİRİ

*Muharrem DAYANÇ **

ÖZET

Sosyal bilimlerde disiplinler arasında kurulacak bağların yapılan çalışmaların bilimsel niteliklerine ciddi anlamda katkı sağlayacağı açıktır. Bu nedenle “tarih” ve “tarihsel eleştiri yöntemi” her edebiyat araştırmacısının ilk baş vuracağı alanların başında gelir. Bu gerçekten hareketle biz, bu yazıda, tarihin, zaman zaman edebiyat için bir “malzeme” ve “ilham kaynağı”; edebî eserlerin de tarih için “vesika” değeri taşıdığı gerçeğini/durumunu örneklerle ele almaya çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, Yeni Türk Edebiyatı, Tarih, Tarihsel Eleştiri, Türk Edebiyatı Tarihi

AS A SOURCE OF NEW TURKISH LITERATURE HISTORY AND HISTORICAL CRITICISM

ABSTRACT

Interdisciplinary connections in social sciences contribute to the scientific qualifications of the studies. Therefore, “history” and “method of historical studies” are the initial fields for every literature researchers. In this article, we tried to bring up history as a supply and source of inspiration for literature. Moreover, we wanted to expose the literary works as important documents for history discipline.

* Yrd. Doç. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, mdayanc@ogu.edu.tr

Key Words: Literature, New Turkish Literature, History, Historical Criticism, History of Turkish Literature.

Giriş

Tanzimat Fermanı sonrası oluşan tarihî, siyasî ve kültürel hareketliliğin etkisiyle 1860'lı yıllarda İstanbul'da ve özellikle aydınların ikamet ettiği konaklarda; roman/hikâye, tiyatro ve makale gibi Avrupa menşeli türlerin Türk edebiyatında yavaş yavaş kendilerine yer bulmalarıyla filizlenen; Sadullah Paşa, Akif Paşa, Ahmet Cevdet Paşa ve İbrahim Şinasi Efendi gibi aydınların öncülüğünde; divan geleneğinin karşısına halk edebiyat ve kültürünün çıkarılmasıyla oluşmaya başlamış ve bütün bunlarla birlikte temel ilhâmını Batı ve özellikle Fransız edebiyatçı ve filozoflarından almış bir edebiyat dönemi olan "Yeni Türk Edebiyatı", etkisini bugüne kadar devam ettiren en son ve en büyük edebiyat sürecidir. Bu edebiyat sürecinde başlangıç tarihi 1964'lere¹ kadar çıktığı halde kendisini en az yenileyen ve bu alanın araştırmacıları tarafından kendisine en az rağbet edilen bahis "edebî araştırma yöntemi" leridir.

Edebî metot ve eleştiri bahsindeki yeterince gelişip olgunlaşamama problemine, bir de edebiyatın diğer sosyal bilimlerle olan iletişim eksikliği eklenince ortaya günümüzün sosyal bilimlerdeki en önemli meselelerinden birisi olan "sıgılık ve yöntemsizlik" çıkmaktadır. Bu "sıgılık"ı aşmanın yolu edebiyatın; tarih, sosyoloji, coğrafya, psikoloji, felsefe ve antropoloji gibi diğer sosyal bilimlerden; "yöntemsizlik"i bertaraf etmenin yolu da değişik edebiyat yöntem ve eleştirilerinden yararlanmaktan geçer. Tam da bu noktada edebiyatın en önemli yan dallarından birisi olan "tarih" ile; topluma dönük eleştiri yöntemlerinden birisi olan "tarihî eleştiri"nin yolları kesişmektedir. Tarih; çok kısa ve yalın bir ifadeyle; olayların belli bir zemine ve zamana oturması ve meydana gelen hadiselerin subjektif görüşlerden sıyrılarak kayda geçilip belli bir zaman aralığından değerlendirilmesi olup; tarihsel eleştiri

¹ Bilge Ercilasun, "Eleştiri 1860-1923", *Türk Edebiyatı Tarihi*, Cilt: 3, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2006, s. 287-326.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

de bir edebî eseri içinde doğduğu tarihî şartları göz önünde bulundurarak incelemek demektir. Dolayısıyla üzerinden belli bir zaman geçmiş herhangi bir edebî eseri doğru ve objektif olarak inceleyip anlayabilmek için mutlaka eserin yazıldığı zamanı, dönemin tarihî olay ve şahsiyetleri ile fikrî hayatını incelemek gerekir. Burada, bir edebiyat eleştirisinde “tarih”in sadece yardımcı bir unsur olduğu ve bir edebî eserin doğru ve tam değerlendirilmesinde ikincil/yardımcı fonksiyonunda bulunduğu gerçeğini gözden kaçırmamak gerekir.

Tarih ve Tarihi Eleştiri

“Toplumlari, milletleri, kuruluşları etkileyen hareketlerden doğan, olayları zaman ve yer göstererek anlatan; bu olaylar arasındaki ilişkileri, daha önceki ve sonraki olaylarla bağlantılarını, karşılıklı etkilenmeleri, her milletin kurduğu medeniyetleri, kendi iç sorunlarını inceleyen bir bilim”² olan tarih, sosyal bilimlerde edebiyatla en fazla iç içe olanıdır. Sözlü edebiyat dönemlerinden başlamak üzere hemen hemen bütün edebî metinler edebiyatın ilgi alanına girdiği gibi tarihin de ilgi alanına girer. Aradaki en önemli fark, her iki disiplinin eserlere kendi bakış açılarıyla yaklaşmalarıdır.³

² TDK Türkçe Sözlük, Cilt: 2, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1988, s. 1419.

³ “Edebiyat tarihinin gayesi edebî tendiki aydınlatmaktır” diyen Ömer Faruk Akün; “Edebiyat tarihi” ile “edebî tenkit”i üç maddede şöyle karşılaştırır: “1.) Edebiyat tarihinin, üzerinde durmakla kendisini mükellef kabul ettiği eser günümüzün değil, şu veya bu zaman mesafesinden geçmişe ait olan, geçmişte meydana gelmiş bulunandır; edebiyat tenkidinde ise eser daha çok günümüzünküdür. 2.) Edebiyat tarihçisi kendisini, eseri meydana geldiği devrin, hitap ettiği ortamın şartları içinde değerlendirmek, onu içinde doğduğu içtimâî ve tarihî zemine göre düşünmek gibi bir yükümlülük altında hissediyor; edebiyat tenkitçisi ise, kendisini bu gibi mecburiyetlerle bağlı saymaksızın eserin sırf estetik formuna bakabiliyor, tarihî gerçeğe uysun uymasın, olmasını istediği, görmeyi arzuladığı şekilde ona bir yorum katabiliyor. 3.) Edebiyat tarihçisi, tenkidçiye nispetle daha disiplinli, daha mecburiyetleri olan insandır; bir münekkid, rahatlıkla Fuzûlî’nin Leylâ ve Mecnûn’u ile Shakespeare’in Romeo ve Juliet’i arasında münasebetler, benzerlikler kurabilir.” (Bilgi için bkz: Ömer Faruk Akün, “Bir Edebiyat Tarihi Yazmak Mümkün müdür?”, *Dergâh*, Sayı: 1, Mart 1990, s. 13.)

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009

Temeldeki bu ortak paydayla birlikte, tarihle edebiyatın ele aldıkları konuları ve bunlara yaklaşımlarını göz önünde bulundurduğumuzda görürüz ki “tarihçilerin mevzuu mazidedir.” “Öyle bir mazi ki onun yalnız bir takım emare ve kalıntıları kalmıştır; bu emareler veya bu yıkıntılar sayesinde, o mazi hakkında yeniden bir fikir inşa edilir. Bizim mevzuumuz(edebiyat) da mazi olmakla beraber, ortadan kalkmış bir mazi değildir; edebiyat, aynı zamanda hem mazi, hem hâldir.” “Tarihçi umumi vakıalara ehemmiyet verir ve fertlerle, esas itibariyle, pek az meşgul olur; fertler ancak bir takım grupları temsil veya bir takım hareketleri tadil eyledikleri nisbette tarihçiyi alâkadar eder; halbuki biz (edebiyatçılar) ilk önce fertlerde dururuz; zira ihsas, ihtiras, zevk, güzellik, ferdî şeylerdir.” Tarihçilerin genel olaylar arasında aradıkları farklılıkları, edebiyatçılar fertler arasında ararlar; yani edebiyatçılar “orijinaliteleri, münferit, emsalsiz ve ölçüsüz hadiseleri” tarif etmek isterler. Bütün bunlarla birlikte edebî metni “tarih vesikalarından ayıran fark, bizde bedî ve hissî bir takım aksülameller⁴ vücuda getirmek hassasına malik olmasıdır.”⁵ Tarihle edebiyatın ilgi alanlarını çok genel bakışla ifade etmek gerekirse, tarih sadece geçmişle, edebiyat hem geçmiş hem de “şimdi” ile ilgilenir; tarih geneldir veya tüm bireyleri ilgilendiren konularla, edebiyat ise daha çok özelle ve ferdi olanla meşgul olur; tarih daha çok genel hadiselerdeki, edebiyat ise bireyler arasındaki farklılıklara eğilir; son olarak da tarihçi için sadece bir vesika olarak nesnel bir anlam

⁴ “Sanatkâr, yaşanan tarihin içindeki edebî özün; tarihçi ise yazılan tarihteki ilmi değer taşıyan malzemenin peşindedir. Tarihçi –resmî kaygılar taşımakla beraber- olayı olduğu gibi vermeye çalışırken, sanatkâr, olayı ‘çekirdek’ olarak kullanır, elinde bir çok harp belgesi olsa bile, onları özel bir kurgunun yapı taşları olarak görür, öyle kullanır. Sanatkâr, tarihe ‘masal katan adam’dır. Masal işin içine girince, tarihçinin ‘gerçek’inin yerini, sanatkârın ‘gerçeğimsi’si alır. Tarihin tespit ettiği gerçeklerde, geride kalan gözü yaşlı annenin, hasretle endişeyle bekleyen sevgilinin, yetim kalan bir yavrunun silik bir silüeti bulunsa bile, onda asıl görünen toplumun portresidir.” Saadetin Yıldız, “‘Harp Edebiyatı’ Kavramı ve Edebiyatımızda Çanakkale Muharebeleri”, *Çanakkale Zaferinin 83. Yıldönümü Panel Bildirileri*, Eskişehir 1998, s. 43-44.

⁵ Gustave Lanson, *İlimlerde Usul Edebiyat Tarihi*, çev. Yusuf Şerif, Remzi Kitabevi, İstanbul 1937, s. 7.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

taşıyan metin, edebiyatçı için, içinde bedî ve hissî aksülamellerin bulunduğu bir edebî üründür.⁶

Olaylar, şahıslar, mekân, zaman, anlatım teknikleri, üslûp ve dil bugüne ne kadar uzak ve bu günden ne kadar farklı olursa olsun edebî eser, metin olarak önümüzdedir. Bu durum, edebiyat araştırmacılarının, tarih araştırmacıları ile karşılaştırıldığında çok önemli bir avantajdır.

Giriş mahiyetindeki bu bilgilerden sonra, günümüz edebiyat araştırmacılarının edebî metin incelemelerinde en önemli yardımcı unsurları hâline gelen “edebiyat eleştiri yöntemleri” üzerinde de ana hatlarıyla durmak isteriz. Edebî esere yaklaşımları bakımından “edebiyat eleştiri yöntemleri”ni temelde dörde ayırabiliriz:

- Sanatçıya dönük eleştiri: *Biyografik eleştiri, psikanalist eleştiri vb.*

- Okura dönük eleştiri: *Alımlama estetiği, izlenimci eleştiri, feminist eleştiri vb.*

- Esere dönük eleştiri: *Yeni eleştiri, yapısal eleştiri, arketipçi eleştiri vb.*

- Dış dünyaya ve topluma dönük eleştiri: *Tarihsel eleştiri, sosyolojik eleştiri, marksist eleştiri vb.*⁷

Tarihsel eleştiri, “dış dünyaya ve topluma dönük eleştiri” yöntemlerinden birisidir. Bu yöntemde; “okurun, geçmiş yüzyıllarda yazılmış bir eseri anlayabilmesi, tadına varabilmesi ve değerlendirebilmesi için, eserin yazıldığı çağdaki koşullar, inançlar, dünya görüşü, sanat anlayışı ve gelenekleri hakkında bilgi sahibi olması gerekir.”⁸ Bunlar gerçekleşmeden bir okurun geçmişte

⁶ Bu konuda daha geniş ve bütüncül bilgi için bkz: Léon-E Halkın, *Tarih Tenkidinin Unsurları*, Çev. Bahaeddin Yediyıldız, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1989, 156 s.

⁷ Bu konuda daha geniş bilgi için bkz: Muharrem Dayanç, “Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Eleştirisi Bibliyografyası Üzerine Bir Deneme”, *Araştırmalar İnsan Bilimleri Araştırmaları*, Sayı: 18, Isparta 2007, s. 69-117.

⁸ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, İstanbul 1994, s. 70.

yazılmış bir eseri anlayabilmesi hemen hemen mümkün değildir. Bu bahsettiğimiz koşulları okuyucuya sağlayacak olan elbette edebiyat tarihçileri ve araştırmacılarıdır. Mesela; Divan edebiyatını “doğru ve eksiksiz” anlayabilmek için bu edebiyatın hüküm sürdüğü zaman dilimindeki tarihi hadiseleri, edebiyat anlayışlarını, düşünce akımlarını ve özellikle tasavvufu, sosyal hayatı, dili, mazmun dünyasını, İran ve Arap edebiyatlarını vb. bilmek gerekir. “Tanzimat sonrası Türk edebiyatı”nı “doğru ve eksiksiz” anlayabilmek için de; Batı ve özellikle Fransız edebiyatı ile Fransız filozoflarını, bu dönemde yavaş yavaş öne çıkan halk edebiyatı ve kültürünü, yeni edebî türlerle birlikte değişen şekil ve muhteva özelliklerini, bir krizin eşiğine gelen sosyal ve kültürel hayatı, yenileşen ve tedricen Batı dillerinin etkisine giren Türkçe’yi vb. bilmek gerekir. Bütün bunlar, bu edebiyat dönemlerini bütün yönleriyle anlamamıza yardım edecek “olmazsa olmaz” koşullardır. Bunların dışında herhangi bir edebiyat eserini anlamada karşımıza çıkacak eserin edebî yönüyle ilgili güçlükler bahsimizin dışındadır.

Tarihsel eleştiri, edebî metnin herşeyden önce bugüne “doğru ve yanlışsız” olarak aktarılmasını hedeflediği için bütün edebiyat araştırmalarında ilk ve vazgeçilmesi mümkün olmayan bir yöntemdir. Çünkü edebiyat alanında yapılacak bir bilimsel çalışmada en önemli ilk şart edebî metnin “doğru ve yanlışsız” olarak ortaya konmasıdır. Bu olmadan bilimsel bir çalışmaya başlanamaz. Bir edebî eseri “doğru ve yanlışsız” olarak ortaya koymak için; birkaç nüshası olan bir edebî metni kendi içinde karşılaştırarak ana ve tam metne ulaşmak, metnin zamanını doğru tespit etmek, eserin diline bütün yönleriyle nüfuz ederek yazarın hayatını ve eserdeki yerini ve etkisini ortaya çıkarmak, hangi sanat geleneğinden esinlenerek ortaya çıktığını belirledikten sonra eserin bütün yönleriyle devrindeki yerini şekil, muhteva, amaç, hayal dünyası vb. yönleriyle tam olarak anlamak, dönemin dünya görüşünü ve eserin bu görüşle olan ilgisini iyi değerlendirmek gerekir.⁹

⁹ Daha geniş bilgi için bkz: Ömer Faruk Akün, “Bir Edebiyat Tarihi Yazmak Mümkün müdür?”, *Dergâh*, Sayı: 1, Mart 1990, s. 12-13 ve 18-19.; Moran, *a.g.e.*; s. 70-73.; Lanson, *a.g.e.*; s. 25-30.

Edebî Malzeme ve İlham Kaynağı Olarak Tarih

Tarih, bir çok edebî eserde edebiyatın ana zeminini oluşturan ve bu sanat dalına kaynaklık edip ilham veren bir sosyal bilim alanı olarak karşımıza çıkar. Toplum hayatında derin izler bırakan büyük tarihî hadiseler, şahsiyetler, değişim ve dönüşümler; hastalıklar, yangınlar, depremler vb. tüm sanatçılar gibi edebiyatçıları da derinden etkiler. Toplamlar, yaşadıkları zor dönemlerde, geçmişin güzel günlerine dönerek içinde bulundukları umutsuzluk duygusundan ve karamsarlıktan kurtulmak isterler. Dolayısıyla bu ve bunlar gibi bütün hadiselerde “tarih” edebiyatın bir malzemesi hâline gelir.¹⁰ Biz, tarihin edebiyata “malzeme teşkil etme ve ilham verme”sini üç madde hâlinde ele alacağız:

a) Bireysel ve Tarihi Hadiseler

Diğer sosyal bilimlerin merkezinde olduğu gibi “tarih”in merkezinde de insan vardır. İnsanların bir araya gelmesinden oluşan “toplum”un ana çekirdiğini de yine bu düşünen ve düşündüklerini kâğıda dökabilen varlık oluşturur. Dolayısıyla bütün savaşlar, salgın veya bulaşıcı hastalıklar¹¹, depremler¹², yangınlar¹³, isyanlar¹⁴... birinci derecede insanı ilgilendirdiği için, tarihi de ilgilendirir. Bu ilgilendirme, sadece vuku bulan hadiselerin oluş za-

¹⁰ Zaman zaman edebî eserler de tarih bilimine ciddi anlamda katkı sağlarlar. Bu konuda bilgi için bkz: Mehmet Yavuz Erler, “Tarihi Perspektiften Edebiyata Bakış”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 1/1, Sonbahar 2007, s. 102-113.

¹¹ Andrew Nikiforuk, *Mağşerin Dördüncü Atlısı Salgın ve Bulaşıcı Hastalıklar Tarihi*, Çev. Selahattin Erkanlı, İletişim Yayınları, İstanbul 2000, 286 s.; Hikmet Özdemir, *Salgın Hastalıklardan Ölüm 1914-1918*, TTK Yayınları, Ankara 2005, 445 s.; Mehmet Temel, *Atatürk Döneminde Bulaşıcı ve Salgın Hastalıklarla Mücadele*, Nehir Yayınları, İstanbul 2008, 216 s.

¹² Orhan Sakin, *Tarihsel Kaynaklarıyla İstanbul Depremleri*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002, 170 s.

¹³ Niyazi Ahmet Banoğlu, *İstanbul Cehennemi Tarihte Büyük Yangınlar*, Kapı Yayınları, İstanbul 2008, 200 s.

¹⁴ William J. Griswold, *Anadolu’da Büyük İsyan 1591-1611*, Çev. Ülkü Tansel, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2000, 221 s.; Mustafa Akdağ, *Türk Halkının Dirlik ve Düzenlik Kavgası Celâli İsyanları*, Barış Basım Yayıncılık, Ankara 1999, 540 s.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

manlarıyla sınırlı kalmayan, kendisinden sonraki yüzyılları ve insanları da içine alan “tarih”e, bireysel ve toplumsal hadiseler yığıdır, diyebiliriz. Bu hadiseler yığınının her devir kendi “göz”üyle bakar. Meselâ, Mehmet Akif Ersoy, “Safahat” isimli eserinin “Asım” bölümünde “Çanakkale”de savaşan Türk askerlerinin destanî mücadelesini anlatırken yer verdiği şu beyitte;

*Sana dar gelmeyecek makberi kimler kazsın?
“Gömelim gel seni târîhe” desem, sığmazsın.¹⁵*

“Sana dar gelmeyecek bir mezarı kim kazabilir? Şehit olan seni tarihe gömmek istesek, sığmazsın” derken, dolaylı bir söyleyişle tarihi bir mezara, mezarlığa benzetmektedir. İlk mısradaki “makber”, ikinci mısradaki “gömmek” ifadeleri tarihin “çok büyük ve insanlığın bütün maceralarını alacak bir mezara/mezarlığa” benzetildiğini açıkça gösterir.

Tanzimat sonrası Türk kültür ve edebiyatında bireysel ve toplumsal hadiselerin kamuoyuna aktarılmasında temel araç hiç şüphesiz “gazete”lerdir. Bununla birlikte, yeni bir edebiyat ve kültürün tanınip yaygınlaşmasında da en önemli ilk amil “gazete ve gazetecilik” faaliyetleri olmuştur. Gazeteler; Türkçenin sadeleşmesi, Tanzimat’tan sonra Avrupa edebiyatlarından Türk edebiyatına giren edebî türlerin halka tanıtılması ve yeni bir aydın tipinin ortaya çıkışında da lokomotif görevi görmüşlerdir. 1830’lardan sonra resmî veya gayriresmî bütün haber, ilân ve yayınların halka ve kamuoyuna duyurulmasında tek araç yine gazetelerdir. Meselâ; 1853/1854 yıllarında cereyan eden Kırım Savaşı *Ceride-i Havadis* gazetesi¹⁶ aracılığıyla kamuoyunda geniş bir akis bulmuştur. Hatta bu akis, halk ve aydınlar üzerinde kısa sürede etkisini daha da arttırmış sonraki döneme damgasını vuracak en önemli kavramlardan birisi olan “vatan”¹⁷ kavramının ortaya çıkışına zemin

¹⁵ Mehmet Akif Ersoy, *Safahat*, Haz. M. Ertuğrul Düzdağ, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1987, s. 390.

¹⁶ Türk basın tarihine getirdiği bir çok yeniliğin yanı sıra bizim burada asıl vurgulamak istediğimiz, Kırım Savaşı esnasında *Ceride-i Havadis*’in ilk defa uyguladığı “savaş muhabirliği”dir. Daha geniş bilgi için bkz: Ziyad Ebuzziya, “*Ceride-i Havadis*”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: 7, İstanbul 1993, s. 406-407.

¹⁷ “Namık Kemal, Türk şiirine cemiyetin o zamana kadar heyecanını edebiyatta tanımadığı vatan ve millet sevgisini, hamiyet ve hürriyet duygularını

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

hazırlamıştır. Bu kavramın Namık Kemal’in zihninde yer etmesinin arka plânında, bu şairin, bir serhat şehri olan Kars’ta yine bu savaşıla ilgili bir çok hadiseye bizzat şahit olması yatmaktadır. Bu, bir savaşın kendi zamanıyla birlikte sonraki zamanları da derinden etkilediğinin somut bir delilidir. Bu açıdan; “Kırım Savaşı”, hem Türk tarihi hem de Türk kültür tarihi açısından çok önemli bir yere sahiptir.

“Bireysel ve tarihî hadiseler”in edebiyata kaynaklık etmesi bahsini iki deprem olayı ve bunların edebiyata yanmasıyla örneklemek mümkündür:

Örneklerimizden ilki Tefik Fikret’in “Verin Zavallılara” şiiri ve bu şiirin ortaya çıkmasını sağlayan faktörlerdir. Fikret, 1898 yılında Balıkesir’de meydana gelen depremi şair hassasiyetiyle dile getirir ve kamuoyunun dikkatini bu şehre çevirir. Onun bu konuyu ele alması sayesinde Balıkesirli depremzedelerin yaraları kısa sürede sarılır. Bütün bu olanlardan sonra, bu doğal afet edebî eserlere yansır ve dolayısıyla edebiyata malzeme teşkil eder.

1898, Balıkesir için bir felâket yılı olmuştur. Bu yılın ikinci ayında Balıkesir’de o güne kadar görülmeyen büyüklükte bir deprem meydana gelir. Bu deprem, Balıkesir’i maddî ve manevî yönden yerle bir eder. Böylesine büyük bir felâket, o günün basınında ve kültür hayatında büyüklüğüyle orantılı derecede yer bulamaz, fakat İstanbul basını konuya tamamen duyarsız kalmaz. Biz burada, konumuzun dışında kaldığı için İstanbul basınında çıkan haberlere yer vermeyeceğiz.

Balıkesir depremi, Türk edebiyatındaki en güzel aksini Tefik Fikret’in “Verin Zavallılara” şiirinde bulur.¹⁸ Fikret, dep-

mal ederek millî şair pâyesine yükselmiştir. Gerçi başta III. Selim’in bir gazelinde, *Kırım savaşı esnasında söylenmiş bazı manzumelerde* ve meselâ Yûsuf Hâlis’in ‘Vatan Kasidesi’ ile diğer bazı eserlerinde vatanî şiirin ilk örnekleri mevcutsa da...” Ömer Faruk Akün, “Namık Kemal”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: 32, İstanbul 2006, s. 371.

¹⁸ Türk edebiyatında en çok tesir bırakan depremlerden birisi de, 27 Aralık 1939’da sabaha karşı Erzincan’da meydana gelen depremdir. Bu depremlili ilgili en güzel şiirlerden birini Mustafa Seyit Sutüven, “Erizgan”, (*Bütün Şiirleri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İst. 1976, s. 164-165.) başlığıyla yazmıştır.

remi o kadar güzel tasvir eder ki, onu adeta bu gün bize bir kere daha yaşatır. Bu “şiiirdeki hâkim duygu, ızdırıp ve sefalettir. Buna karşı şairin istediği sadece merhamet ve yardımdan ibarettir.”¹⁹ Tefvik Fikret’in bu şiiiri Servet-i Fünûn’da yayınlamasından altı gün önce yazılmıştır.

Verin Zavallılara

-Balıkesir Musâbîni İçin-

Harâb-ı zelzele bir köy... Şu yanda, bir çatının
Çürük direkleri dehşetle fırlamış; öteden
Çamur yığıntısı şeklinde bir zemîn katının
Yıkık temelleri manzûr; uzakta bir mesken
Zemîne doğru eğilmiş, heman sukût edecek;
Önünde bir kadın... Of, artık istemem görmek!

Bu levha kalbimi tahrîk içinse, kâfidir;
Tasavvur eyleyemem bir yürek; velev münkir,
Velev haşîn ü mülevves ki böyle bir hâli
Görüp de sızlamasın... Şimdi siz bu timsâli
Bu levh-i mâtemi her türlü dehşetiyle alın,
Bu muhterem vatanın bir kenar-ı bâridine;
Bütün o manzara-i cân-şikâfı bir de kalın
Ridâ-yı berf ile örtün ki titresin de yine
-içinde saklayarak sûzîş-i felâketini-
yabancı gözlere göstermesin sefâletini...
Nasıl tahammül eder sonra karşısında bunun,

“İleriye, geriye
Sağa, sola sallandı;
İnsanlar öldü,
Toprak canlandı;...”

Yukarıdaki parça, Erzincan depremini anlatan bu şiiirden alınmıştır. Şair, *depremin depreşmesini*, gramer kategorileri bakımından birbirine çok yakın kelimeler kullanmak suretiyle –ki bu kullanımı bir nevi *tekrar* saymak mümkündür- depremin ritmini duyuracak bir tarzda vermeyi denemiştir. (Bilgi için bkz: Saadettin Yıldız, “Mustafa Seyit Sütüven’in Şiiirlerinde Ahenk Unsurları”, *I. Balıkesir Kültür Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, Balıkesir Üniversitesi Yayınları No: 0012, Balıkesir 1999, s. 275-276.) (Ayrıca bilgi için bkz: *Destanlarla Erzincan*, Hazırlayanlar: Bekir Sami Özsoy, Namık Aslan, Bayram Durbilmez, Erciyes Üniv. Yayınları, Kayseri 1992, 245 s.)

¹⁹ Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret Devir Şahsiyet Eser*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1987, s. 254.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009

*Bunun, bu sahne-i pür-ye’s ü girye-meşhûnun
Biraz hamîyyet ü rikkatle sızlayan dil-i pâk?
Derin, iniltili çarpıntılarla sîne-i hâk
Teessüratını söyler bu levh-i âlâma;
Sizin de kalbiniz elbet acır, değil mi? Verin,
Verin şu dullara, yoksul kalan şu eytâma,
Verin enînine gayet, şu bir yığın beşerin!*

20 Şubat 1313/1898

Tevfik Fikret şiirine mekân olarak bir köyü seçmiştir. Bu köyde ilk olarak gözümüze çarpan yıkılmak üzere olan evler ve bunların önündeki çaresiz bir kadındır. Bu küçük bir levhadır, ama insanı üzmek ve derinden etkilemek için yeterlidir. Hatta bu levha kötü ve kirli kalpleri bile etkileyecek kadar fecidir. Bunlara bir de kışın karını ve soğuğunu eklediğimizde hadisenin büyüklüğü kendiliğinden ortaya çıkar. Bu noktada Fikret şairâne bir ifade ile zeminin üstündeki karı, felâketin acılarını saklamaya çalışan beyaz bir örtüye benzetir. Bir başka güzel söyleyiş de, peş peşe gelen yer sarsıntıları şairin, toprağın sinisinin, bu elemeler levhasına üzüntülerini bildirmesi olarak yorumlamasıdır.

Toprağın bile etkilenip sık sık üzüntüsünü ifşa ettiği bu levhaya elbette insanlar da acıyacak; dullara, çaresiz yetimlere ve burada zor durumda bulunan bütün insanlara yardım edeceklerdir.²⁰

İkinci örnek Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Erzurum depremini konu olan “Erzurumlu Tahsin” hikâyesidir. Yıl 1923’tür. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nü bitiren genç edebiyat öğretmeni Ahmet Hamdi Tanpınar Erzurum’a öğretmen olarak tayin edilir. Burası onun, hayatın gerçeklerini tanıyacağı, dolayısıyla memurluğa başlayacağı ilk yerdir. Daha önce çocukken geldiği bu şehirde, başta çok renkli bir şahsiyet olan Cevat Dursunoğlu²¹ olmak üzere bir çok insan ve hadi-

²⁰ Balıkesir depreminin kamuoyunda uyandırdığı akisleri hakkında daha geniş bilgi için bkz: Muharrem Dayanç, “Balıkesir ve Türkistan’da Deprem Tevfik Fikret’e Sitem”, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık 2007, Cilt: 8/2, s. 123-140.

²¹ “Millî Mücadelede Erzurum”, (Ankara-1946), kitabının da yazarı olan bu şahsı Tanpınar, Beş Şehir’de şöyle tanımlar: “Bu köklü adam şehrin dehası gibi

seyile karşılaşır. Bütün bunlar onun iç dünyasını renklendireceği gibi, gelecekteki önemli kültür adamının ortaya çıkmasına da katkıda bulunacaktır. Tanpınar'ın buraya gelmesinin üzerinden yaklaşık bir yıl geçmiştir ve sonbahar sonudur. Yazar, İstanbul'a gitmeyi düşünmektedir. Günlerden cumartesi ve ikinci vaktidir, Erzurum'da büyük bir zelzele olur. Depremi ilk defa burada gören Tanpınar, bu hadiseden çok etkilenir. Deprem bu genç insanın iç dünyası üzerinde büyük bir tesir yapar, tabiata ve eşyaya bakış açısını değiştirir. Uyku, hayal, rüya, gece ve gelecek kaygısı gibi duygular onda iç içe geçer. Böylesine hassas olduğu bu günlerde, maddî dünyayı elinin tersiyle bir kenara itmiş ve "ölüm" ü hayatının tek hakikati olarak kabul etmiş olan Erzurumlu Tahsin'le karşılaşır. Bu karşılaşma, onun için Erzurum'daki günlerinin en ilginç olaylarından birisidir. Tahsin, ona, görünenden yola çıkarak görünmeyeni ve hayatın bir başka yüzünün daha olduğunu öğretmiştir. Konuşmalarının güzelliği yanında o, Tanpınar'a dolaylı anlatımın ve imânın da en güzel örneklerini verir. Tahsin, Tanpınar'a, "Erzurumlu Tahsin"²² hikâyesini yazdırtacak kadar derinden etki etmiştir. Bu durum, bir toplumsal felâketin edebî bir esere kaynaklık etmesinin açık bir örneğidir.²³

b) Tarihi Şahsiyetler

Tarih, yol haritasını umumiyetle önemli şahsiyetlerin çizdikleri bir süreçtir. Büyük devlet adamları, düşünce insanları, askerler, sanatçılar vb. kendi dönemlerini etkiledikleri gibi kendilerinden sonraki dönemlere de kılavuzluk ederler. Millet ve devletlerin zor durumda kaldıkları zamanlarda şairlerin geçmişteki büyük insanlara atıfta bulunmaları, onların görüşlerinden ve ruhani-

bir şeydi. Almanya'daki felsefe tahsili, dört yıl süren ordu tecrübesi, millî mücadelenin başlangıcındaki rolü, onu tanıdığım insanlardan ayırıyordu. Toplayıcı adamdı. Şehri çok iyi biliyordu. Anlatacağı bir yığın şey vardı. Ve konuşmayı sevenlerden, onu sanat hâline getirenlerdendi." (İst. 1989, s. 43).

²² Ahmet Hamdi Tanpınar, "Erzurumlu Tahsin", *Her Ay*, nr. 1, Nisan 1937, s. 135-148.

²³ Muharrem Dayanç, "Mustafa Kemal Atatürk'ün 'Sonbahar Seyahatleri', 'Erzurum Depremi' ve Ahmet Hamdi Tanpınar", *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Atatürk Özel Sayısı*, Cilt: 7, Kasım 2006, s. 35-52.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yetlerinden yararlanmaları asla bir tesadüf değildir. Özellikle Tanzimat döneminden sonra devlet adamları olarak, Ertuğrul Gazi, Osman Gazi, Fatih Sultan Mehmet, Yavuz Sultan Selim, Kânûnî Sultan Süleyman, Mustafa Reşit Paşa, II. Abdülhamid ve Cumhuriyet’ten sonra bilhassa Atatürk²⁴e; fikir adamları olarak, Şeyh Edebali, Mevlana, Hacı Bektaş Veli, Ahmet Yesevî ve Yunus Emre’ye; asker olarak, Alparslan ve Barbaros Hayrettin Paşa’ya; sanatçı olarak, Fuzûlî, Bâkî, Nedim, Şeyh Galip, Abdülkadir Meragî ve Mimar Sinan’a... geri dönüşler ve bu Türk büyüklerinden ilham alarak edebî eser yazma çabaları ciddi anlamda artış göstermiştir.

Türk kültür ve edebiyatındaki tarihî muhteva eksikliği üzerinde ilk defa duranların başında Namık Kemal gelir. “Terceme-i Hâl-i Emir Nevruz Mukaddimesi”nde; “Ümem-i kadîme ve hâzıradan faziletle marûf olanlarının nümûne-i imtisal almağa lâayık bir vakıa-i tarihiyyeleri yoktur, ki ya bir şairlerinin kuvve-i hayâlî veya bir edîblerinin mahâret-i kalemiyle hâfıza-i itibar-ı millete nakş edilmiş olmasın. Dirîğâ ki akvâm-ı İslâmiyyenin hûn-ı feyyâzı her asırda mucizât-ı fıtrattan madûd birçok eâzım yetiştirdiği hâlde edebiyatımız bu devre gelinceye kadar bir meslek-i sahîha giremediğinden, ekserinin müessiri aramızda bütün bütün unutulmuş ve belki yâda bile alınmamıştır. Hatta nâmları dahi olsa olsa tevârih-i mufasssalada görülür” dedikten sonra Namık Kemal, bugün çok önemseydiğimiz bir çok hadisenin önceleri sıradan işler hükmünde kabul edildiğine, akıllara şaşkınlık verecek olağanüstü vakaların günlük sıradan olaylar gibi değerlendirildiğine ve atalarımızın bugüne olumlu etkileri olabilecek hikâyelerinden gerektiği kadar yararlanılamadığı görüşüne vurgu yapar. Namık Kemal’in, önemli tarihî hadiselerin edebiyatçılar tarafından yeniden işlenmesi ve bu sayede gelecek nesillere örnek olarak sunulması konusunda söyledikleri, günümüzde de önemini korumaktadır.

²⁴ *Atatürk Şiirleri Antolojisi*, Hazırlayanlar: Mehmet Kaplan-Necat Birinci, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990, 465 s.; Aydın Oy, *Şiir Dünyamızda Atatürk*, TDK Yayınları, Ankara 1989, 198 s.; Hilmi Yücebaş, *Edebiyatımızda Atatürk*, Kültür Kitabevi, Ankara 1960, 127 s.

Namık Kemal, “Evrâk-ı Perişân”²⁵ isimli eserinde “Selâhaddîn Eyyûbî”, “Fâtih”²⁶ ve “Yavuz Sultan Selim”in biyografilerine yer vererek bu şahsiyetleri ön plâna çıkarır. Bu ön plâna çıkarma, Namık Kemal’in, tarihe ve tarihî kişiliklere bakışındaki isabeti göstermesi bakımından önemlidir. Namık Kemal’den sonra bu konudaki en bilinçli ikinci adım Abdülhak Hamit tarafından atılmıştır. Şairin özellikle “Merkad-ı Fatih’i Ziyaret” ve “Kabr-i Selim-i Evvel’i Ziyaret” isimli şiirleri²⁷ “tarih muhtevası, tarihe uygun ses tonu ve sembollerindeki tarihî çağrışımlar” bakımından oldukça zengindir. Bu eserlere yazılan “nazireler”²⁸, mektuplar ve değerlendirme yazıları” iki şiirin devrinde uyandırdığı akisleri göstermesi bakımından önemlidir.²⁹ Namık Kemal ve Hamit’in yanı sıra Tanzimat döneminde Ahmet Midhat Efendi, Muallim Naci, Şemsettin Sami gibi münevverler de tarihe ve tarihî konulara eserlerinde yer vermişlerdir. Daha sonraki dönemlerde “tarihi, bir güç ve iman kaynağı olarak ele alan” sanatçılar olarak Tefik Fikret, Ömer Seyfettin, Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Ziya Gökalp, Mehmet Akif Ersoy, Yahya Kemal Beyatlı, Emin Bülent Serdaroğlu, M. Fuad Köprülü, İbrahim Alaeddin Gövsa, Hamdullah Suphi Tanrıöver, Enis Behiç Koryürek, Yusuf Ziya Ortaç, Orhan Seyfi Orhon, Mithat Cemal Kuntay, Faruk Nafiz Çamlıbel, Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu, Arif Nihat Asya, Necip Fazıl Kısakürek, Nihal Atsız gibi edipler zikredilebilir.³⁰

²⁵ İskender Pala, *Namık Kemal’in Tarihî Biyografileri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1989, s. 21-154.

²⁶ Mehmet Kaplan, “Namık Kemal ve Fatih”, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1997, s. 287-299.

²⁷ Ömer Faruk Akün, “Abdülhak Hamid’in ‘Merkad-ı Fatih’i Ziyaret’ Manzumesi İçindeki Görüşler”, *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, nr. 7, İstanbul 1956, s. 60-104.

²⁸ Fatih Andı, “Muallim Naci’nin ‘Lisân-ı Fatih’ten ve ‘Selimiyye’ Şiirlerine Yazılan Nazîre, Terbî ve Tahmîsler”, *İlmi Araştırmalar*, Nr. 5, İstanbul 1997, s. 41-60.

²⁹ Abdülhak Hamit’in bu iki şiiriyle ilgili daha geniş bilgi için bkz: Sema Uğurcan, *Abdülhak Hamid Tarhan’ın Eserlerinde Tarih*, Akademi Kitabevi, İzmir 2002, s. 24-41.

³⁰ Necat Birinci, “Süleymaniye’de Bayram Sabahı Üzerine Bir Tahlil Denemesi”, *Edebiyat Üzerine İncelemeler*, İstanbul 2000, s. 235.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Özellikle Cumhuriyet dönemi ile günümüz edebiyatında şiirin yanı sıra tiyatro³¹ ve roman³² gibi nesir türlerinde de “tarih”i ve tarihî şahsiyetleri konu alan pek çok edebî eser vücuda getirilmiştir.

Yahya Kemal’in “Selimnâme”ni de bu bahse örnek olarak verebiliriz. “Umumiyetle Yavuz Sultan Selim’in (1512-1520) Trabzon’daki valiliği (1509) zamanından başlayarak, önce Gürcülerle, sonra da babası ve kardeşleriyle olan mücadelelerinden, nihayet tahta geçip Safevîlerle ve Memlûklarla girdiği savaşlarından bahsedilen müstakil eserler” şeklinde tanımlayabileceğimiz “Selimnâmeler”in ilk örneğini İshak Çelebi (Öl. 1537) vermiştir. Türkçe, Arapça ve Farsça üç dilde; manzum, mensur, manzum-mensur karışık tarzda yazılan “Selimnâmeler”den yaklaşık 20’si günümüze ulaşmıştır.³³

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin tarihe yaptığı atıflar bakımından en önde gelen yazarlarından birisi olan Yahya Kemal’in şiirlerinde, Osmanlı padişahlarından sadece dördünün adını zikretmesi çok şaşırtıcıdır. Bunlar; üzerinde en fazla ve en geniş olarak durulan Yavuz Sultan Selim, kendisine müstakil bir gazel yazılan II. Selim, birkaç beyitte adı geçen Yıldırım Bâyezid ve sadece tek mısra da adına rastladığımız III. Ahmet’tir. Dolayısıyla; “Yahya Kemal’in şiiri Osmanlı tarihini ne hükümdar hükümdar takip eden

³¹ Mehmet Kaygana, *1923-1940 Arası Konusunu Türk Tarihinden Alan Tiyatrolar*, Danışman: Abdullah Şengül, Afyon Kocatepe Üniv. SBE, Afyon 2002, 529 s.; Kadriye Yılmaz, *1940-1950 Arası Konusunu Türk Tarihinden Alan Tiyatrolar*, Danışman: Abdullah Şengül, Afyon Kocatepe Üniv. SBE, Afyon 2002, 240 s.; Ferhat Ardıç, *1951-1970 Arası Konusunu Türk Tarihinden Alan Tiyatrolar*, Danışman: Abdullah Şengül, Afyon Kocatepe Üniv. SBE, Afyon 2003, 339 s.; Yasemin Yabuz, *1971-1985 Arası Konusunu Türk Tarihinden Alan Tiyatrolar*, Danışman: Abdullah Şengül, Afyon Kocatepe Üniv. SBE, Afyon 2003, 529 s.; Rabia Çatalbaş, *1986-2000 Arası Konusunu Türk Tarihinden Alan Tiyatrolar*, Danışman: Abdullah Şengül, Afyon Kocatepe Üniv. SBE, Afyon 2005, 812 s.

³² Hülya Argunşah, *Türk Edebiyatında Tarihî Roman*, Danışman: İnci Enginün, Marmara Üniv. SBE, İstanbul 1990, 432 s.

³³ İskender Pala, “Selimnâme”, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Cilt: 2, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989, s. 321-324.; Muzaffer Uyguner, “Selimnâme”, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Cilt: 7, Dergâh Yayınları, İstanbul 1990, s. 499-501.

manzum bir 'Fihrist-i Şâhân-i Âl-i Osman', ne de vaka vaka nakleden bir 'Şehnâme-i Osmanî'dir. Yahya Kemal'in tarih manzumeleri -I. Selim ve II. Selim hariç- Osmanlı tarihinden herhangi bir hükümdarı veya ona bağlı olarak bir devri terennüm etmek için kaleme alınmamıştır." Yahya Kemal'in şiirinde işlenen tarihi hadiseler de fazla değildir. Bunlar; "İstanbul'un fethi, Otranto seferi, Çaldıran, Mercidâbık, Ridâniye zaferleri, Mohaç 'Üçüncü Kosova savaşı' dediği 1689 Kaçanık muzafferiyeti, Üsküb'ün fethi, Niğbolu seferi ve sadece bir beyitlik zikirler çerçevesi içinde kalan Kıbrıs'ın fethi"dir.³⁴

Yukarıda söylediklerimizden de anlaşılacağı gibi, ele aldığı konuların çerçevesini çok geniş tutmayan, fakat bunları derinlemesine ele alan Yahya Kemal'in en çok üzerinde durduğu ve tarihî bir geleneği devam ettirerek kendisine "Selimnâme" yazdığı şahsiyet Yavuz Sultan Selim'dir. Yahya Kemal, döneminde, geleneksel unsurlardan taviz vermeden, Türk tarih ve kültüründen aldığı ilham ve bütün bunlara eklediği yeni bir bakış açısıyla Türk şiirini yeniden ihya etme çabasına girer. Bu, bir insan topluluğunu bin yılda seçkin bir millete dönüştüren ana unsurları -veya bir başka ifadeyle tarih ortasında Türklüğü- arama çabasıdır ki onun bu yolda yaptığı en somut işlerin başında, devrinde hemen hemen unutulmaya yüz tutan bir geleneği canlandırıp "Selimnâme" yazması gelir.

"Eski Şiirin Rüzgârıyla"³⁵ isimli kitabın başında yer alan "Selimnâme"³⁶ bu şiirin ithafı olarak değerlendirebileceğimiz bir temenni dörtlüğüyle başlar:

³⁴ Ömer Faruk Akün, "Osmanlı Tarihi Karşısında Yahya Kemal'in Şiiri", *Ölümünün Yirmibeşinci Yılında Yahya Kemal Beyatlı*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 1983, s. 72. Bu konuda daha geniş bilgi için bkz: H. Ömer Özden, "Yahya Kemal'in Tarih Anlayışı", *Estetik ve Tarih Felsefesi Açısından Yahya Kemal*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 127-205.; İnci Enginün, "Yahya Kemal ve Türk Tarihi" *Ölümünün Yirmibeşinci Yılında Yahya Kemal Beyatlı*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 1983, s. 81-93.; Mustafa Özbacı, "Yahya Kemal'in Eserlerinde Tarihî Muhteva", *Yahya Kemal'in Duygu ve Düşünce Dünyası*, Akçağ Yayınları, Ankara 1996, s. 225-238

³⁵ Yahya Kemal, *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1985, 143 s.

³⁶ a.g.e., s. 5-20.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

*Devr-i Sultan Selîm’i yazmak için
Seyf-i meslûl kıldı hâmesini
Halk Yahya Kemal’e rahmet okur
Gûşederken Selamnâme’sini*

Selamnâme; “Başlayış”³⁷ (1514), “Sefer”³⁸ (1514), “Çaldıran”³⁹ (1514), “Toplayış”⁴⁰ (1515), “Mercidâbık”⁴¹ (1516), “Ridâniyye”⁴² (1517), “Rihlet”⁴³ (1520) isimli yedi şiirden oluşur. Her biri onar beyitlik bentlerden oluşan ve “Tercî-i Bend” biçimiyle yazılan bu şiirde; “Başlayış” bölümünde kader İsrâfil’in suru ile fetihler dönemini müjdelemektedir. Yavuz Sultan Selim “Hak’tan nizâm-ı âlemi sağlamak için gönderilen bir er” olarak anlatılır. Bu bölüme damgasını vuran;

*Rûy-ı zemîni tâbi-i fermânı kılmağa
Sultan Selîm Han gibi bir şîr-i ner gelür,*

beytidir. Bu beyitte I. Selim, fermanıya yeryüzünü yönetecek bir erkek arslan olarak nitelendirilir.

İkinci şiir “Sefer”de, Çaldıran savaşı öncesi yapılan hazırlıklara yer verilmiştir. Ertesi gün Çaldıran ovasında savaş vardır. Savaşta çakacak şimşekler, feleğin güneşini ve ayını bu “gaza”dan haberdar edecektir:

*Sahrâ-yı Caldıran’da gazâ vardır erteye
Ey berk müjde ver feleğin mihr ü mâhına.*

Üçüncü şiirde, “Çaldıran” savaşı anlatılır. Zaman zaman önemli aksaklıkların görüldüğü, Rumeli beylerbeyiyle askerlerinin kana bulandığı ve üç Malkoçoğlu’nun da birer birer canlarını verdikleri bu savaş, düşmanın şâhına karşı esen şiddetli zafer rüzgârlarıyla sona yaklaşır ve bu rüzgârların şâha indirdiği ağır darbeyle biter:

³⁷ *Hürriyet*, 23 Aralık 1956, s. 3.

³⁸ *Hürriyet*, 30 Aralık 1956, s. 3.

³⁹ *Hürriyet*, 6 Ocak 1957, s. 3.

⁴⁰ *Hürriyet*, 13 Ocak 1957, s. 3.

⁴¹ *Hürriyet*, 20 Ocak 1957, s. 3.

⁴² *Hürriyet*, 27 Ocak 1957, s. 3.

⁴³ *Hürriyet*, 3 Şubat 1957, s. 3.

*Şâh-i adûya karşı kopan sarsar-ı zafer
İndirdi yıldırım gibi bir darbe-i giran.*

Dördüncü şiir "Toplayış"ta, İran göklerinin daha önce hiç görmedikleri fethin hümâları Tebriz'e uçmuşlardır. Zafer kazanan yiğitlerin bayrakları yüz şehre dikilir ve bu arada Maraş ile Kayseri fethedilir. Cihada katılanların bu gazaları yedinci kat göğe altın haflerle yazılır.

Beşinci şiirde "Mercidâbık" savaşı anlatılır. Felek, kaderin atlısını seyretsin ki bir seferde peygamberler diyarını fethetti, şeklinde bugünkü dile çevirebileceğimiz beyitle başlayan bu şiirde Mercidâbık kırlarında Memlûklerle yapılan savaş anlatılır. I. Selim, bu savaşta, bütün gücünü kullanan Memlûk pâdişahını büyük bir yenilgiye uğratır.

Altınca şiirde "Ridâniyye" anlatılır. "Mercidâbık" savaşından sonra Memlûklerin geriye kalanları büyük bir öfkeyle ayaklanıp Mısır'da kınında bir kılıç kalmasın, dedikleri bu savaşta, on Mısır'a bedel olan Sinan Paşa şehit edilir. Bu şehâdet padişahı büyük bir üzüntüye boğar.

Yedinci ve son şiir olan "Rihlet"te, Yavuz Sultan Selim'in ölümü anlatılır. İslâm birliği (tevhid) için yaptıklarından dolayı peygamber bu padişahı alnından öper. Halk, böylesine büyük bir padişahı ayrılmakla büyük ve sınırsız bir acı yaşar:

*Dûr olmasıyla böyle büyük pâdişâhtan
Garkoldu nâs mâtem-i bî-hadd ü gaayete.*

Yahya Kemal, "Selimnâme"siyle hem bir geleneği sürdürmüş hem de Türk tarihinin çok önemli bir şahsiyetini edebî bir malzeme olarak şiir diliyle işlemiş, tasvir etmiş ve canlandırmıştır.

c) Tarihî Dönüşümler

Çok önemli tarihî hadiseler, peşlerinden tarihî dönüşümleri de getirirler. Bu dönüşümlerin sonucunda bazen bir çağ, bir devir, bir dönem, bir anlayış, bir süreç vb. kapanıp yenisi açılabilir. Meselâ; Türklerin Müslümanlığı kabul etmeleri inanç yönünden yeni bir dönemin başlangıcına sebep olmuştur. Tanzimat sonrasında resmî devlet politikası hâline gelen Medeniyetçi-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

lik/Batılılaşma, Müslümanlığı kabul ettiğimiz tarihten o güne kadar süren hâkim anlayışı yavaş yavaş değiştirmiştir. İstanbul’un fethi bir çağın kapanıp yeni bir çağın açılmasına kapı aralamıştır. I. ve II. Meşrutiyet’in ilânları siyasi ve kültürel anlamda yeni bir anlayışın Türk toplumunda kök salmasına zemin hazırlamıştır. Cumhuriyet’in ilânı 20. yüzyılda yönetim anlamında temel tercihimizi belirlemenin yanı sıra Türk tarihindeki yepyeni bir sürecin de başlangıcı olmuştur. Bu süreçte, Atatürk ve İsmet İnönü yaşadığı dönemlere; “Atatürk dönemi” ve “İnönü dönemi” şeklinde isimlerini vererek belirleyici bir fonksiyon icra etmişlerdir. Yine 1960 yılından sonra TSK’nın yönetime el koyduğu “darbe”lerin, sadece siyasî hayatı değil kültürel hayatı da bir yere kadar belirlediğini rahatlıkla söyleyebiliriz.

Bu tarihî değişim ve dönüşümler Türk edebiyatı üzerinde hak ettiği kadar daha fazla etkili ve belirleyici olmuştur. Bu etki daha isimlendirmelerden başlar. Meselâ; Türk edebiyatının genel evrelerini belirlerken ifade ettiğimiz; “İslâmiyet Öncesi Türk Edebiyatı”, “İslâmiyet Sonrası Türk Edebiyatı” ve “Avrupaî Türk Edebiyatı” tasniflerinde belirleyici olan İslâmiyeti kabulümüz ile Avrupa kültür ve edebiyatının tesirine girişimizdir. Yine Tanzimat’ın ilânından yaklaşık 20 yıl sonra ortaya çıkan edebiyat dönemine “Tanzimat Dönemi Edebiyatı”; çok fazla tercih edilmemekle birlikte I. ve II. Meşrutiyet sonrası dönemi edebiyatlarına “I. ve II. Meşrutiyet Sonrası Türk Edebiyatı”; Millî Mücadele yıllarındaki edebiyata “Millî Mücadele Dönemi Edebiyatı”; Cumhuriyetin ilânından sonra ortaya çıkan edebiyata “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı”; 1980 ihtilali sonrası edebiyatına “1980 Sonrası Türk Edebiyatı” denmesi, bir tarihî sürecin edebiyata isim olarak verilmesi alışkanlığının Türk edebiyatında ne kadar yaygın bir isimlendirme şekli olduğunu gösterir.

Burada, konuyu daha anlaşılır hâle getirmek için, bir noktaya daha vurgu yapmanın gerekli olduğunu düşünüyoruz. Dikkat edilirse yukarıdaki örneklerde, tarihsel dönüşümlerin edebiyat üzerindeki etkisi üzerinde durduk. Bu noktada ihmal edilmemesi gereken ve bizim vurgulamak istediğimiz bir diğer nokta da edebiyatçıların tarihî dönüşümlerin ortaya çıkışına yazdıklarıyla yaptıkları etkidir. Meselâ; Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa veya

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

daha genel anlamıyla “Yeni Osmanlılar” I. Meşrutiyetin/Kânûnî Esâsî’nin ortaya çıkışında çok önemli bir rol oynamışlardır. Mehmet Akif, Yahya Kemal, Ruşen Eşref, Halide Edip, Halide Nusret vb. edebiyatçı-aydınlarımız yazdıklarıyla ve yaptıklarıyla millî mücadele ruhunun ortaya çıkmasında ve devam etmesinde ciddi anlamda katkı sağlamışlardır. Yine cumhuriyet fikrinin ortaya çıkması ve onun kurucusu Atatürk üzerindeki etkileri bakımından Tevfik Fikret ve Ziya Gökalp’i burada zikredebiliriz.

Türk tarihinin en önemli hadiselerinden birisi hiç kuşkusuz İstanbul’un fethidir. Bu şehrin fethedilmesi düşüncesi, yüzyıllarca Türk milletinin “Kızılma”sı olmuş Osman Gazi bile; “İstanbul’u aç gülzâr yap” diyerek bu ideale parmak basmıştır. Türk ve dünya tarihi için bu kadar önemli olan bu hadisenin Türk kültür ve edebiyatında yeterince işlendiğini söyleyemeyiz. İstanbul’un fethiyle ilgili ilk kayda değer şiir, 15. yüzyıl şairlerinden Karamanlı Aynî’nin yazdığı altı kıtalık bir murabbadır:

Şehr-i a’zam kim binâsı gerçi mâ ü tıydedür
Ya anun üstündedür cennet yâhûd altındadır
Bu haber kim söylenür hem zâhir ü bâtındadır
Revnakı bu kâinâtun şehr-i Kostantindedür

Ger sala Sultân Muhammed Zülfikâr-ı Hayderi
Misl-i Hayber’dür güşâd ide yedi kışveri
Dir melekler nutka geldikçe felekler dilberi
Revnakı bu kâinâtun şehr-i Kostantindedür

Misl-i dünyâdur anın içindeki câmileri
Zeyn olur hem cum’a gün huffâz ile mahfilleri
Güşe-ber-güşe pür olmuşdur cihân hâmilleri
Revnakı bu kâinâtun şehr-i Kostantindedür

İki âlem görmeği fikr ider isen cân ile
Var Galata şehrine deryâyı geç seyrân ile
Bâde vir de ömri nûş it bâde-i hûbân ile
Revnakı bu kâinâtun şehr-i Kostantindedür

Şu’le saldıka zemîn üstünde mâh-ı encümen
Nergis-i ra’nâ biter hâk üzre her güşe çemen
Dir zebân-ı cân ile sorsan bu güftârı çü men

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Revnakı bu kâinâtun şehri-i Kostantindedür

Feth idüb Sultân Muhammed anda çün câ eyledi
Kasr-ı âliler yapub firdevs-i a'lâ eyledi
Değmemiş ey Aynî pür-gilmân ü havrâ eyledi
Revnakı bu kâinâtun şehri-i Kostantindedür⁴⁴

Tanzimat’tan sonra İstanbul’un fethini anlatan ilk eser Namık Kemal tarafından 1862 yılında yazılan “Barika-i Zafer”dir.⁴⁵ İstanbul’un fethinin; şiir, roman ve tiyatro gibi edebî türlerde ısrarla ele alındığına tanık olmak için 1950’li yıllara kadar beklemek gerekecektir. Bu dönemde, İstanbul’un fethiyle ilgili yayınların artmasının ana sebebi, fethin beş yüzüncü yılının edebiyat çevreleri ve kamuoyunda uyandırdığı heyecandır. Fatih ve fetih konulu romanlardan ilk akla gelenler; Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu, “Kara Davut” (1928); İskender Fahrettin Sertelli, “Bizansın Son Günleri” (1930), “İstanbul’u Nasıl Aldık ve İstanbul’un İlk Günleri” (1930); Enver Behnan Şapolyo, “Fâtih İstanbul Kapılarında” (1953); Feridun Fazıl Tülbentçi, “İstanbul Kapılarında” (1954); Ragıp Şevki Yeşim, “Bizanslı Beyaz Güvercin” (1964), “Kızıl Elma” (1971); Mustafa Necati Sepetçioğlu, “Ebem Kuşağı” (1980), “Sabır” (1980), “Gece Vaktinde Gün Doğumu” (1980); Nedim Gürsel, “Boğazkesen”; tiyatro eserlerinden; Nazım Kurşunlu, “Fatih” (1951); Sırrı Uzunhasanoğlu, “Fatih Devrinde Adalet” (1953); Adil Başal, “Fatih” (1954); Münir Ceylan, “Sultan Mehmed’in Çocukluğu” (1954); Mustafa Necati Sepetçioğlu, “Her Bizans’a Bir Fatih” (1972); Turan Oflazoğlu, “Bizans Nasıl Düştü-Fatih” (1981)dir.

İstanbul’un fethinin en fazla işlendiği edebiyat türlerinden birisi de şiirdir. Bu konuda yazılmış şiirlerden birkaçı şunlardır: Arif Nihat Asya, “Fetih Marşı”; Behçet Kemal Çağlar, “Battal Bizans Yolunda”; Beşir Ayvazoğlu, “Fetihler Güller Ramazanlar”; Dilaver Cebeci, “Fetih Güzellemesi”; Faruk Nafiz Çamlıbel, “Fetih Rüyası”; Fazıl Hüsnü Dağlarca, “Fetih Gecesinde İstanbul”; Halûk

⁴⁴ Yukarıya iktibas ettiğimiz metin ve bu konudaki daha geniş bilgi için bkz: *Türk Şiirinde Fâtih Sultan Mehmet ve İstanbul’uh Fethi*, Haz. Nurullah Çetin, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Basın Yayın Müdürlüğü, İstanbul 2005, s. 13-15.

⁴⁵ Pala, *a.g.e.*; s. 193-205.

Nihat Pepeyi, "Bizans Ağlıyor"; Mehmet Zeki Akdağ, "İstanbul Surları Konuştu"; Muhsin İlyas Subaşı, "29 Mayıs"; Mustafa Necati Karaer, "İstanbul Kapılarında"; Nazım Hikmet Ran, "Sekiz Yüz Elli Yedi"; Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu, "Topkapı'dan Ayasofya'ya"; Orhan Seyfi Orhon, "İstanbul'un Fethi"; Turan Of-lazoğlu, "Dersaadet", Ümit Yaşar Oğuzcan, "Fetih"; Yahya Kemal Beyatlı, "İstanbul'u Fetheden Yeniçeriye Gazel", "İstanbul Fethini Gören Üsküdar" ve iki rübaîsi.⁴⁶

İstanbul'un fethinin edebiyatımıza yansımaları bu şekilde kısaca ele aldıktan sonra, bu bahse verilebilecek bir diğer örnek de Mehmet Akif'in, "Safahat"ının "Süleymaniye Kürsüsünde"⁴⁷ isimli bölümünde, Abdürreşit İbrahim'in ağzından, II. Meşrutiyet sonrası İstanbul'u ile ilgili olarak yaptığı sosyal bir tasviridir. "Dört gözle beklenen "hürriyet" in memleketi kurtaramadığı, yanlış anlaşıldığı, başta aydınlar olmak üzere doğrusunu anlamaya da kimse yavaşmadığı görülmüştür. Başta gazeteler olmak üzere herkes birbirini karalamakta, partililik ve ırkçılık cereyanları milleti parçalamaktadır. Aydınlar dinî, millî herşeyi bırakıp Avrupa'nın izinden gitmeyi istemekte; halk ise faydalı da olsa bütün yeniliklere karşı çıkmaktadır. Aydınlar dini yanlış anlayıp ortadan kaldırmaya çalışmakta, halk ise dinin aslını bırakıp hurafelerle oylanmaktadır."⁴⁸ Bütün İslâm alemini dolaşan vaiz Abdürreşit İbrahim, 1908'de, Kânun-ı Esâsî'nin ilân edildiğini duyunca İstanbul'a gelir. Fakat onu İstanbul'da beklediğinin aksine "hürriyet" i yanlış anlayarak dağılmış perişan insanlar karşılamıştır. Bu insanlar, tımarhaneden kaçanları hatırlatmaktadır. Gelişigüzel nutuk çekenler ve onları bilinçsizce alkışlayanlar; ne yaptığını bilmeyen devlet

⁴⁶ İstanbul için yazılan eserler hakkında bilgi için bkz: İsmail Aykanat-Turgut Karabacak, *Fetih ve Fatih Şiirleri Antolojisi*, Kültür Basın Yayın Birliği, İstanbul (Çorum) 1995, 96 s.; İsmail Hami Danişmend, *Fetih ve Fatih*, Timaş Yayınları, İstanbul 2008, 160 s.; *Türk Edebiyatında İstanbul'un Fethi*, Editör: Kâzım Yetiş, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2005, 651 s.; *Türk Şiirinde Fâtih Sultan Mehmet ve İstanbul'uh Fethi*, Haz. Nurullah Çetin, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Basın Yayın Müdürlüğü, İstanbul 2005, 238 s.

⁴⁷ Mehmet Akif Ersoy, "Süleymaniye Kürsüsünde", *Safahat*, Haz. M. Ertuğrul Düzdağ, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1987, s. 138-174. (İstanbul'daki sosyal hayatın tasvir edildiği yerler için bakınız s. 16-163.)

⁴⁸ M. Ertuğrul Düzdağ, "Safahat", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Cilt: 7, Dergâh Yayınları, İstanbul 1990, s. 407.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

memurları; daha hür olmak için tamamen tatil edilen okullar ve ebediyen tatile çıkan öğrenciler; sokaklarda birbirlerine söven insanlar ve bozulan ahlâk; ayrılık tohumları eken sayısız gazete ile çocuk doğurmak ve annelik mesleğini öğrenmek için Avrupa'ya giden anneler Abrürreşit İbrahim'in İstanbul'da gözüne takılan insan manzaralarından sadece birkaçıdır:

Bir de İstanbul'a geldim ki: Bütün çarşı, pazar
Naradan çalkanyor! Öyle ya... Hürriyet var!
Galeyan geldi mi, mantık savuşurmuş... Doğru:
Vardı aklından o gün her kimi gördümse zoru.
Kimse farkında değil, anlaşılan, yaptığının;
Kafalar tütsülü hülyâ ile, gözler kızgın;
Sanki zincirdekiler hep boşanıp zincirden,
Yıkıvermiş de tımarhaneyi çıkmış birden!
Zurnalar şehrin ahâlîsini takmış peşine;
Yedisinden tutarak tâ dayanın yetmişine!
Eli bayraklı alaylar yürüyor dört keçeli,
En ağır başlısının bir zili eksik, belli!
Ötüyor her taşın üstünde birer dilli düdük.
Dinliyor kaplamış etrafını yüzlerce hödük!
Kim ne söylerse, hemen el vurup alkışlanacak...
-Yaşasın!

-Kim yaşasın?

-Ömrü olan.

-Şak! Şak! Şak!

Ne devairde hükümet, ne ahâlîde bir iş!
Ne sanâyi, ne maârif, ne alış var, ne veriş.
Çamlıbel sanki şehir: Zabıta yok, râbıta yok;
Aksa kan sel gibi, dindirecek vâsıta yok.
'Zevk-i hürriyeti onlar daha çok anlamalı'
Diye mekteblilerin mektebi tek mil kapalı!
İlmi tazyîk ile ta'lîm, o da istibdâd...
Haydi öyleyse çocuklar, ebediyyen âzâd.
Nutka gelmiş öte dursun hocalar bir yandan...
Sahnedeki sahneye koşmakta bütün şâkirdan.
Kör çıban neşterin altında nasıl patlarsa,
Hep ağızlar deşilip, kimde ne cevher varsa,
Saçıyor ortaya, ister temiz, ister kirli;
Kalmıyor kimseceğin muzmeri artık gizli.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Dalkavuk devri değil, eski kasâid yerine
 Üdebanız ana-avrat sövüyor birbirine!
 Türlü adlarla çıkan nâmütenâhî gazete,
 Ayrılık tohumunu bol bol atıyor memlekete.
 İt yetiştirmek için toprağı gayet münbit
 Bularak, fuşş ekıyor salma gezen bir sürü it!
 Yürüyor dine beş on maskara, alkışlanıyor,
 Nesl-i hâzır bunu hürriyet-i vicdan sanıyor.
 Kadın erkek koşuyor borç ederek Avrupa'ya...
 Sapa düşmekte sizin şıklara, zannım Asya!
 Hakk'a tefvîz ile üç tâne yetişmiş kızını;
 Taşıyanlar bile varmış, buradan baldızını...
 Analık ilmi için Paris'e, yüksünmeyerek...
 Yük ağır, ecri de nisbetle azim olsa gerek.

Bursa'nın işgal haberlerinin belli belirsiz İstanbul'a ulaşmasından sonra "Bülbül"⁴⁹ü yazan; Osmanlıya baş kaldıran Arap kabilelerini bu isyandan vazgeçirmek için gittiği Necid çöllerinde Çanakkale'yi dilinden hiç düşürmeyen ve savaşın kazanıldığını öğrenince küçük masum bir çocuk gibi ağlayıp "Allah'ım bana bu destanın şiirini yazmayı nasip etmeden canımı alma"⁵⁰ diye dua ederek bu büyük muzafferiyetin destanını o zor çöl şartlarında yazmaya başlayan Mehmet Akif Ersoy, tarihî hadiseleri şiirlerinde en çok işleyen şairlerdendir.⁵¹

SONUÇ

Sosyal bilimler alanında yapılan çalışmalarda disiplinler arası ilişkiler, ilgi duyulması ve geliştirilmesi gereken en önemli konulardan birisidir. Edebiyat biliminin mutlaka yararlanması gereken temel sosyal bilim "tarih" olduğu gibi; "tarih" biliminin de istifade edeceği ilk yan dal "edebiyat"tır. "Bireysel ve tarihî hadi-

⁴⁹ Bu şiirin altında şu not vardır: "Bu manzûme yazılırken Yunan istilâsı altındaki topraklarımıza, husûsiyle Bursa'ya dâir elîm haberler geliyordu; tedkîkine de imkân yoktu." Mehmet Akif Ersoy, *Safahat*, Haz. M. Ertuğrul Düzdağ, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1987, s. 435-436.

⁵⁰ Muharrem Dayanç, "Mehmet Akif Ersoy'un Çanakkale Şehitleri Şiirinin Hikayesi", *Türk Yurdu*, Sayı: 235, Mart 2007, s. 56-59.

⁵¹ Necat Birinci, "Mehmet Akif Ersoy'un Şiirlerinde Tarih Duygusu", *Edebiyat Üzerine İncelemeler*, İstanbul 2000, s. 163-172.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
 and History of Turkish or Turkic
 Volume 4 / 1-II Winter 2009*

seler”, “tarihî şahsiyetler” ve “tarihî dönüşümler” devirlerinde toplumların bir çok alanını etkiledikleri gibi edebiyatçıları da etkilerler. Bunlar, sanatçılara bazen dolaylı olarak ilham verdikleri gibi bazen de edebî malzeme olarak onların dünyalarına girerler. Bu “ilham verme ve malzeme teşkil etme”, hadiselerin meydana geldiği zamanla sınırlı kalmayıp yüzyıllar sonrasını da içine alabilir. Edebiyatla tarih arasındaki bu alışveriş sadece “tarih”in edebiyatı etkilemesi şeklinde olmaz. Edebiyat da bilgi ve belgenin yeterli olmadığı yer ve zamanlarda “tarih” bilimine ciddi anlamda katkı sağlar. Tanzimat’a kadar genelde şiirle; Tanzimat’tan sonra bu türe ek olarak; roman, tiyatro vb. edebî türlerle de tarihî konuların ele alındığı düşünülürse bu karşılıklı ilişkinin günümüzde ne kadar önemli bir hâle geldiği daha iyi anlaşılır.

Türk edebiyatında ve özellikle yeni Türk edebiyatında hâlâ bir çok biyografinin yazılamadığı, bir çok edebî eserin Lâtin harflerine aktarılıp tam bir neşrinin yapılamadığı düşünülürse, “tarihsel eleştiri yöntemi”nin, bu eksiklikleri gidermede kullanılacak ilk metot olması bakımından ne kadar elzem olduğu ortaya çıkar.

KAYNAKLAR

- AKDAĞ, Mustafa, *Türk Halkının Dirlik ve Düzenlik Kavgası Celâli İsyanları*, Barış Basım Yayıncılık, Ankara 1999, 540 s.
- AKÜN, Ömer Faruk, “Abdülhak Hamid’in ‘Merkad-ı Fatih’i Ziyaret’ Manzumesi İçindeki Görüşler”, *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, nr. 7, İstanbul 1956, s. 60-104.
- AKÜN, Ömer Faruk, “Bir Edebiyat Tarihi Yazmak Mümkün müdür?”, *Dergâh*, Sayı: 1, Mart 1990, s. 12-13 ve 18-19.
- AKÜN, Ömer Faruk, “Namık Kemal”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: 32, İstanbul 2006, s. 371.
- AKÜN, Ömer Faruk, “Osmanlı Tarihi Karşısında Yahya Kemal’in Şiiri”, *Ölümünün Yirmibeşinci Yılında Yahya Kemal Beyatlı*,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 1983, s. 72.
- ANDI, Fatih, "Muallim Naci'nin 'Lisan-ı Fatih'ten ve 'Selimiyye' Şiirlerine Yazılan Nazîre, Terbî' ve Tahmîsler", *İlmi Araştırmalar*, Nr. 5, İstanbul 1997, s. 41-60.
- ANDREW Nikiforuk, *Mahşerin Dördüncü Atlısı Salgın ve Bulaşıcı Hastalıklar Tarihi*, Çev. Selahattin Erkanlı, İletişim Yayınları, İstanbul 2000, 286 s.
- ARDIÇ, Ferhat, *1951-1970 Arası Konusunu Türk Tarihinden Alan Tiyatrolar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniv. SBE, Afyon 2003, 339 s.
- ARGUNŞAH, Hülya, *Türk Edebiyatında Tarihî Roman*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniv. SBE, İstanbul 1990, 432 s.
- Atatürk Şiirleri Antolojisi*, Hazırlayanlar: Mehmet Kaplan-Necat Birinci, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990, 465 s.
- AYKANAT, İsmail-Karabacak, Turgut, *Fetih ve Fatih Şiirleri Antolojisi*, Kültür Basın Yayın Birliği, İstanbul (Çorum) 1995, 96 s.
- BANOĞLU, Niyazi Ahmet, *İstanbul Cehennemi Tarihte Büyük Yangınlar*, Kapı Yayınları, İstanbul 2008, 200 s.
- BEYATLI, Yahya Kemal, *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1985, 143 s.
- BEYATLI, Yahya Kemal, *Hürriyet*, 13 Ocak 1957, s. 3.
- BEYATLI, Yahya Kemal, *Hürriyet*, 20 Ocak 1957, s. 3.
- BEYATLI, Yahya Kemal, *Hürriyet*, 23 Aralık 1956, s. 3.
- BEYATLI, Yahya Kemal, *Hürriyet*, 27 Ocak 1957, s. 3.
- BEYATLI, Yahya Kemal, *Hürriyet*, 3 Şubat 1957, s. 3.
- BEYATLI, Yahya Kemal, *Hürriyet*, 30 Aralık 1956, s. 3.
- BEYATLI, Yahya Kemal, *Hürriyet*, 6 Ocak 1957, s. 3.
- BİRİNCİ, Necat, *Edebiyat Üzerine İncelemeler*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2000, 443 s.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

-
- ÇATALBAŞ, Rabia, *1986-2000 Arası Konusunu Türk Tarihinden Alan Tiyatrolar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniv. SBE, Afyon 2005, 812 s.
- DANIŞMEND, İsmail Hami, *Fetih ve Fatih*, Timaş Yayınları, İstanbul 2008, 160 s.; *Türk Edebiyatında İstanbul'un Fethi*, Editör: Kâzım Yetiş, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2005, 651 s.
- DAYANÇ, Muharrem Dayanç, “Balıkesir ve Türkistan’da Deprem Tevfik Fikret’e Sitem”, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık 2007, Cilt: 8/2, s. 123-140.
- DAYANÇ, Muharrem, “Mehmet Akif Ersoy’un Çanakkale Şehitleri Şiirinin Hikayesi”, *Türk Yurdu*, Sayı: 235, Mart 2007, s. 56-59.
- DAYANÇ, Muharrem, “Mustafa Kemal Atatürk’ün ‘Sonbahar Seyahatleri’, ‘Erzurum Depremi’ ve Ahmet Hamdi Tanpınar”, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Atatürk Özel Sayısı*, Cilt: 7, Kasım 2006, s. 35-52.
- DAYANÇ, Muharrem, “Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Eleştirisi Bibliyografyası Üzerine Bir Deneme”, *Arayışlar İnsan Bilimleri Araştırmaları*, Sayı: 18, Isparta 2007, s. 69-117.
- Destanlarla Erzincan*, Hazırlayanlar: Bekir Sami Özsoy, Namık Aslan, Bayram Durbilmez, Erciyes Üniv. Yayınları, Kayseri 1992, 245 s.
- DÜZDAĞ, M. Ertuğrul, “Safahat”, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Cilt: 7, Dergâh Yayınları, İstanbul 1990, s. 407.
- ENGİNÜN, İnci, “Yahya Kemal ve Türk Tarihi” *Ölümünün Yirmibeşinci Yılında Yahya Kemal Beyatlı*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 1983, s. 81-93.
- ERCİLASUN, Bilge, “Eleştiri 1860-1923”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Cilt: 3, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2006, s. 287-326.
- ERLER, Mehmet Yavuz, “Tarihi Perspektiften Edebiyata Bakış”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 1/1, Sonbahar 2007, s. 102/113.
-

- ERSOY, Mehmet Akif, *Safahat*, Haz. M. Ertuğrul Düzdağ, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1987, 518 s.
- GRİSWOLD, William J., *Anadolu'da Büyük İsyan 1591-1611*, Çev. Ülkü Tansel, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2000, 221 s.
- KAPLAN, Mehmet, "Namık Kemal ve Fatih", *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1*, Dergâh yayınları, İstanbul 1997, s. 287-299.
- KAPLAN, Mehmet, *Tevfik Fikret Devir Şahsiyet Eser*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1987, s. 254.
- KAYGANA, Mehmet, *1923-1940 Arası Konusunu Türk Tarihinden Alan Tiyatrolar*, Danışman: Abdullah Şengül, Afyon Kocatepe Üniv. SBE, Afyon 2002, 529 s.
- LANSON, Gustave, *İlimlerde Usul Edebiyat Tarihi*, çev. Yusuf Şerif, Remzi Kitabevi, İstanbul 1937, s. 7.
- LÉON-E Halkın, *Tarih Tenkidinin Unsurları*, Çev. Bahaeddin Yediyıldız, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1989, 156 s.
- MORAN, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, İstanbul 1994, s. 70.
- OY, Aydın, *Şiir Dünyamızda Atatürk*, TDK Yayınları, Ankara 1989, 198 s.
- ÖZBALCI, Mustafa, "Yahya Kemal'in Eserlerinde Tarihî Muh-teva", *Yahya Kemal'in Duygu ve Düşünce Dünyası*, Akçağ Yayınları, Ankara 1996, s. 225-238
- ÖZDEMİR, Hikmet, *Salgın Hastalıklardan Ölüm 1914-1918*, TTK Yayınları, Ankara 2005, 445 s.
- ÖZDEN, H. Ömer, "Yahya Kemal'in Tarih Anlayışı", *Estetik ve Tarih Felsefesi Açısından Yahya Kemal*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 127-205.
- PALA, İskender, "Selimnâme", *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Cilt: 2, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989, s. 321-324.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

-
- PALA, İskender, *Namık Kemal’in Tarihî Biyografileri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1989, s. 21-154.
- SAKİN, Orhan, *Tarihsel Kaynaklarıyla İstanbul Depremleri*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002, 170 s.
- SUTÜVEN, Mustafa Seyit, “Erizgan”, *Bütün Şiirleri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İst. 1976, s. 164-165.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, “Erzurumlu Tahsin”, *Her Ay*, nr. 1, Nisan 1937, s. 135-148.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İ.Ü. Edebiyat Fak. Yayınları, İstanbul 1956, s. 108-111.
- TDK *Türkçe Sözlük*, Cilt: 2, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1988, s. 1419.
- TEMEL, Mehmet, *Atatürk Döneminde Bulaşıcı ve Salgın Hastalıklarla Mücadele*, Nehir Yayınları, İstanbul 2008, 216 s.
- Türk Şiirinde Fâtih Sultan Mehmet ve İstanbul’uh Fethi*, Haz. Nurullah Çetin, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Basın Yayın Müdürlüğü, İstanbul 2005, s. 13-15.
- UĞURCAN, Sema, *Abdülhak Hamid Tarhan’ın Eserlerinde Tarih*, Akademi Kitabevi, İzmir 2002, s. 24-41.
- UYGUNER, Muzaffer, “Selimnâme”, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Cilt: 7, Dergâh Yayınları, İstanbul 1990, s. 499-501.
- YABUZ, Yasemin, *1971-1985 Arası Konusunu Türk Tarihinden Alan Tiyatrolar*, Danışman: Abdullah Şengül, Afyon Kocatepe Üniv. SBE, Afyon 2003, 529 s.
- YILDIZ, Saadettin, “‘Harp Edebiyatı’ Kavramı ve Edebiyatımızda Çanakkale Muharebeleri”, *Çanakkale Zaferinin 83. Yıldönümü Panel Bildirileri*, Eskişehir 1998, s. 37-50.
- YILDIZ, Saadettin, “Mustafa Seyit Sutüven’in Şiirlerinde Ahenk Unsurları”, *I. Balıkesir Kültür Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, Balıkesir Üniversitesi Yayınları No: 0012, Balıkesir 1999, s. 275-276.

YILMAZ, Kadriye, *1940-1950 Arası Konusunu Türk Tarihinden Alan Tiyatrolar*, Danışman: Abdullah Şengül, Afyon Kocatepe Üniv. SBE, Afyon 2002, 240 s.

YÜCEBAŞ, Hilmi, *Edebiyatımızda Atatürk*, Kültür Kitabevi, Ankara 1960, 127 s.

Ziyad Ebuzziya, "Ceride-i Havadis, TDV İslâm Ansiklopedisi, Cilt: 7, İstanbul 1993, s. 406-407.

ABDÜLHAK HAMİD TARHAN'IN ESERLERİNDE TARİH ve HÜKÜMDARLAR

*İhsan SÂFÎ**

ÖZET

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın eserlerinde hükümdarlar ve tarih önemli bir yer tutmaktadır. Tiyatrolarının konuları genellikle tarihten alınmadır ve buradaki kahramanlarının çoğu da hükümdarlardır. Hâmid, onlara alegorik özellikler yükleyerek devrin hükümdarlarını tenkit etmiştir. Namık Kemal gibi bir aksiyon adamı olmadığı için muhalefetini bu şekilde yapmıştır. Eserleriyle padişahlar ve padişahlık sistemi aleyhinde kamuoyu oluşturmaya çalışmıştır. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın eserlerindeki tarihî konulara ve şahsiyetlere hep bu gözle bakmak lâzımdır. Hâmid'in niyeti tarihî eser yazmak, tarihî dönemleri ve şahsiyetleri anlatmak değildir. Dönemin padişahlarını ve padişahlık sistemini daha rahat tenkit edebilmek, onlar hakkındaki fikirlerini daha rahat söyleyebilmektir.

Anahtar Kelimeler: Abdülhak Hâmid Tarhan, II. Abdülhamid, Yeni Osmanlılar, Alegori, Tiyatro.

HISTORY AND THE SULTANS IN THE WORKS OF ABDÜLHAK HAMİD TARHAN

ABSTRACT

History and the sultans have crucial places in the works of Abdülhak Hamid Tarhan. The topics of his dramas have been driven from the history, because of this the main characters of the dramas are mostly the sultans. In order to criticise the sultan of his time, he

* Yrd. Doç. Dr., Rize Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ihsansafi@gmail.com

make use of these allegoric sultan characters. Since there was no role model like Namık Kemal, he expressed his opposition to the system with the help of allegory. It is obvious that he tried to create an aura against Sultans and the monarchism. It is necessary to look at the historical topics in his works from this perspective. The intention of Hamid is not to write a history book and to give information about the historical events and people, but to criticise the dynasty and to explain his ideas about the system of Ottoman Empire.

Keywords: Abdülhak Hâmid Tarhan, History, Ottoman Empire, Allegory, Drama, monarch

1852 yılında doğan Abdülhak Hâmid Tarhan, Tanzimat sonrası Türk edebiyatının önde gelen şair ve yazarlarından birisidir.

Yeni Türk edebiyatının kurulmasında onun büyük bir rolü vardır. Abdülhak Hâmid Tarhan olmasaydı edebiyatımızın eski hâlinin değişmesi çok daha uzun bir zaman alacaktı. Yeni edebiyat, en büyük temsilcisini Hâmid'in şahsında bulmuştur.

Bu kuvvetli edebiyatçılığının yanı sıra Hâmid'in bir de siyasî tarafı vardır. Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamid'i tahtan indirmeye, padişahlık sistemini kaldırıp yerine meşrutî bir sistem getirmeye çalışanların arasındadır. Fakat onun muhalefeti eserleriyle olmuştur. Aksiyon tarafı kuvvetli değildir. Bu yüzden Namık Kemal ona bir ara kızmış ve "miskin" demişti.

Abdülhak Hâmid Tarhan da Namık Kemal'in bu ithamına karşılık kendisini savunmuş ve: "Ben miskin değil, sâkinim; âsârımın istibdada taalluk eden cihetleri hiç de miskinlik eseri göstermez."¹ demişti.

Diğer bir deyişle, muhalefetini eserleriyle yaptığını söylemişti. Herkesin fıtratı farklıdır. Hâmid'den, "Küre-i arzı yarar, çıkarız!" diyen bir Namık Kemal olması beklenemezdi.

¹ Abdülhak Hâmid Tarhan, **Mektuplar 1**, Hzl. İnci Enginün, Dergâh Yayınları İst. 1995, s. 301.

Abdülhak Hâmid Tarhan, siyasî mücadelesini ve muhalefetini yapmak için genellikle, eserlerinin konusunu tarihten almış, kahramanlarını da hükümdarlardan seçmiştir. Böylelikle devrin padişahlarını rahatlıkla tenkit edebilme, onlar aleyhindeki düşüncelerini kolaylıkla söyleyebilme imkânını da kendisine hazırlamış oluyordu.

Hâmid, *Macera-yı Aşk*, *Sabr ü Sebat* ve *İçli Kız* hariç diğer eserlerinde alegorik olarak devrin hükümdarlarını tenkit etmiştir. Onlar aleyhinde efkâr-ı umumiye'yi uyandırmaya çalışmıştır.

Hâmid'in piyeslerindeki şahıslar ve eserlerinin konuları, genellikle İslâm (Müslüman Arap ve Endülüs tarihinden), Türk (Osmanlı ve Orta Asya Türk tarihinden), Yunan tarihlerinden ve Eski Şark'tan alınmadır.

Hâmid'in eserlerinin konusunu tarihten almasında onun tarihçi bir aileden gelmesinin de rolü vardır. (Babası Hayrullah Efendi aynı zamanda tarihçidir.)

Abdülhak Hâmid Tarhan'da, hükümdarlar ve hükümdarlık meselesi önemli bir yer tutmaktadır. Tiyatro eserlerindeki ana kahramanların çoğu hükümdarlardır. Hâmid onlara alegorik özellikler yükleyerek yaşadığı dönemin hükümdarlarına yani Sultan Abdülaziz'e ve bilhassa Sultan II. Abdülhamid'e muhalefet etmiştir, onlara karşı gelmiştir.

Burada özellikle bu hususa dikkatleri çekmek istiyoruz. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın eserlerindeki tarihî şahsiyetlere ve olaylara hep bu gözle bakmak lâzımdır. Aksi takdirde yanlış sonuçlar elde edilmiş olur. Hâmid'in niyeti tarihî eser yazmak, tarihî dönemleri ve şahsiyetleri anlatmak değildir. Fikirlerini daha iyi söyleyebilmek için eserlerinin konusunu tarihten ve kahramanlarını da tarihî şahsiyetlerden almıştır. Başka bir niyeti yoktur.

Hâmid, *Sardanapal* piyesine yazdığı "Mukaddime"de konularını neden tarihten aldığını açıkça söylemektedir. Fikirlerini kolayca söyleyebilmek için böyle bir yolu tercih etmiştir:

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

“Vukuât-ı âlemi daima kalblerinde hissedercesine şair yaratılmış olan erbâb-ı kudret için, bir şey yazmak istedikleri zaman, tevârih-i kadîmeden istimdâda ihtiyaç yoğise de, ben yazdığım şeyin mevzuunu tarihten almak zaruretilde bulunan acezedenim. *Esası bu vechile tedârik edip, sonra onu kendi efkârıma göre vaz’etmek âdetimdir ki Tezer, Eşber, Tarık, hep bu yolda yazılmış şeyler olduğu gibi, Sardanapal da öyledir.*”²

Prof. Dr. Mehmet kaplan Servet-i Fünûn’un teşekkülüne kadar olan edebiyatımızı üç devreye ayırır. Bunlar: 1. Şinasi Namık Kemal ve Ziya Paşa’nın temsil ettikleri politik ve sosyal fikirler devri, 2. Abdülhak Hâmid ve Recaizâde Mahmud Ekrem’in ifade ettikleri romantik ve büyük ihtiras ve ıstıraplar devri, 3. Ara Neslin eserlerinde kendini gösteren günlük, küçük hassasiyetler devri (realizm.)

Bunlardan birinci şıkka dâhil olanların edebiyatı genellikle politik ve sosyal konular etrafında döndürdüklerini iç ve dış meselelerle uğraştıklarını, estetik gayeden çok sosyal faydayı ön plânda tuttuklarını, ikinci şıkka dâhil olanların ise politik ve sosyal meseleleri arka plâna attıklarını, sanata sosyal faydayı arayan bir vasıta olmaktan ziyade, ferdî ihtiras ve ıstırapları anlatan estetik bir varlık olarak baktıklarını söyler.³

Hâlbuki bu durum Hâmid için geçerli değildir. Onun, söylenenin aksine politik ve sosyal yanları vardır. İç ve dış meselelerle uğraşmıştır. Sadece ferdî ihtiras ve ıstıraplarını anlatmamıştır.

Yine bazı edebiyatçılar tarafından Abdülhak Hâmid Tarhan’da bu meselelerin aslî olmadığı, böyle bir niyet taşımadığı, Namık Kemal’den dolayı bunlara değinmek zorunda kaldığı söylenirdi. Bu da doğru değildir. Hâmid’de bu meseleler büyük bir yer tutmakta, eserlerinin esas temlerinden birisini

² Abdülhak Hâmid Tarhan, *Tiyatroları 4, Eşber / Sardanapal*, Hzl İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 2000, s. 129.

³ Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret, Devir Şahsiyet Eser*, Dergâh Yay. 2 bs. İstanbul 1987, s. 17.

oluşturmaktadır.

Abdülhak Hâmid Tarhan, hükümdarlık meselesini eserlerinde konu yapmış, çeşitli vesilelerle bu konu hakkında görüşler belirtmiştir. Hükümdarların sevimleri için vazifelerini güzel yapmalarını şart olarak görmüş; hükümdarların ordusuyla beraber savaşa katılmaları gerektiğini savunmuş; hükümdarların yaşça büyüklük bakımından değil de liyakat bakımından tahta geçmelerini istemiştir. Ayrıca ordunun veya milletin başarısının sadece hükümdarlara verilmemesini; hükümdarların, hükümdarlıklarından dolayı gururlanmamalarını; halkı düşünmeyip sadece hükümdara var ol, çok yaşa demenin doğru olmadığını; adaletli ve insafli olmalarının hükümdarların borcu olduğunu da söylemiştir. Hâmid'in eserlerinde hükümdarlık hakkında söyledikleri genellikle bunlardır.

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın eserlerinde yerli ve yabancı birçok hükümdar vardır. Hâmid'in eserleri epey kalabalık bir hükümdar kadrosuna sahiptir. (Hatta son zamanlarında yazmaya başladığı ve bitiremediği *Kanunî'nin Vicdan Azabı* adlı eseri de gene kahramanı hükümdar olan ve hükümdar etrafında cereyan eden bir eserdir.) Bunların bir kısmı, kurmaca dünyadakinin dışında, gerçek hayatta da yaşayan hükümdarlardır. Hâmid, gerek hatıra ve mektuplarında gerekse şiir ve tiyatrolarında bunlara yer vermiş, onlar hakkında düşündüklerini söylemiştir.

Hâmid'in eserlerinde geçen Osmanlı hükümdarları şunlardır: Sultan I. Murad (Murad Hüdavendigâr), Sultan Yıldırım Beyazıt, Fatih Sultan Mehmed, Yavuz Sultan Selim, Sultan Abdülaziz, Sultan V. Murad ve Sultan V. Mehmed Reşad.

Sultan I. Murad

Hâmid, Sultan I. Murad'ı "Hüdavendigâr" sıfatıyla anar, övücü sözlerle anlatır. (Şehzadeleri için de aynı ifadeleri kullanır: Kahramandırlar, gazanferdirler, yıldırım gibidirler.) Sultan I. Murad (Murad Hüdavendigâr), galip geldiği, büyük bir zafer kazandığı hâlde nefsine bir pay çıkarıp gururlanmayacak kadar da büyük bir ahlâka sahiptir. Ayrıca veli birisidir, bilgili ve akıllıdır, merhametlidir, adaletlidir. Hâmid, *Turhan* adlı eserinde,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

bir ara, Sultan I. Murad(Murad Hüdavendigâr)'ı Kosova Muharebesi'nden dolayı suçlu göstermek ister, binlerce insanın ölümüne sebep olduğu için... Onu, bu suçluluk duygularıyla savaş meydanında ölmeyi isteyen birisi olarak dolaştırır. Fakat sonra bu fikrinden vazgeçer.

Sultan Yıldırım Beyazıt

Hâmid, *Tayflar Geçidi* adlı eserinde Timur'la olan Ankara Savaşı'ndan dolayı Sultan Yıldırım Beyazıt'a yer verir. Tarihteki gibi eserde de ikisini birbirlerine karşı uzun uzun övündürtür. Bu meselede Sultan Yıldırım Beyazıt'ın tarafında yer alır. Onu sadece kardeşi Yakub'u öldürmesinden dolayı suçlu bulur. Timur'a yenilme sebebinin de bu olduğunu söyler. Tatarlar ihanet etseler de etmeseler de zaten yenilecekti. Çünkü kardeşi Yakub'un ahını almıştır.

Fatih Sultan Mehmed

Hâmid, Fatih Sultan Mehmed için "Merkad-ı Fatih-i Ziyaret" adlı bir şiir yazmıştır. Bundan da anlaşılıyor ki ona iyi gözle bakmaktadır.

Hâmid, şiirde, Fatih Sultan Mehmed'in namının dünyayı tuttuğunu; dünyada bir an kaldığını ama her anının bir devir olduğunu; bu necip ümmete, bahşiş olarak şehirler, memleketler verdiğini, yadigâr olarak denizler bıraktığını; ömrünün harp meydanlarında geçtiğini, sürekli cihat hâlinde olduğunu, rahat yüzü görmediğini, kendisinin öldüğünü fakat şöhretinin devam ettiğini, fermanının hâlâ yürürlükte olduğunu söyler. Ayrıca Fatih'in maksadının İslâm ile bütün halkı, insanları birleştirmek olduğunu, o uğurda ilmiyle iktidarını birleştirdiğini de söyler. Bu yüzden bütün millet, onun türbedarı olmuştur. Yani sürekli türbesi ziyaret edilmektedir. Türbesi boş bırakılmamaktadır. Fatih, zamanın kanunlarına göre hükümler veren; kılıçla beraber kaleme yani ilme ve orduya da önem veren birisidir. Tedbirlidir fakat bu tedbirleri adaletlidir. Öyle ki sevgilinin saçını okşar gibidir. Fatih, o kadar merhametli, müşfik ve sevgi doludur. Verdiği kararlara düşmanları bile hayran olmaktadır. Hâmid,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Fatih'in padişahlar padişahı olduğunu, her padişaha talihin böyle yâr olmayacağını, onun benzerinin bir daha zor geleceğini söyler. Ayrıca onu dört halifeye de benzetir. Alnında dört halifenin eserleri görünmektedir.

Görüldüğü gibi Hâmid, Fatih Sultan Mehmed'e iyi gözle bakmaktadır. Onu beğenmektedir. Burada şiirin politik bir okuması da vardır. Hâmid, Fatih Sultan Mehmed'i örnek olarak yücelterek, ülkeyi yönetenlere de böyle olmaları gerektiğini ders vermek de istemiştir.

Hâmid, Fatih Sultan Mehmed için "Merkad-ı Fatih'i Ziyaret" şiirinde söylediklerini yeterli görmüş olsa gerektir ki daha başka bir yerde ondan bu şekilde genişçe bahsetmemiştir. Sadece bazı yerlerde ismini zikretmekle yetinmiştir.

Yavuz Sultan Selim

Hâmid, Yavuz Sultan Selim için "Kabr-i Selim-i Evveli Ziyaret" adlı bir şiir yazmıştır. Bu da onun, Yavuz Sultan Selim'i beğendiğini, büyük bir hükümdar olarak gördüğünü gösterir. Çünkü ona karşı şiir yazabilecek derecede yoğun hisler taşımaktadır.

Şiirde Hâmid, "haşmet çehresi", "şevket güneşi", "Cenab-ı Allah'a ait sır", "yaratılış parıltısı" dediği ve "edepli", "zeki", "akıllı", "hikmetli", "züht ve takva sahibi" olarak vasıflandırdığı Yavuz Sultan Selim'i anlatmakta kaleminin aciz kaldığını söyler. Ayrıca onun heybetli, celalli, cihangir, iyi at binen ve silâh kullanan birisi olduğunu da söyler. Yavuz Sultan Selim, kavimler ona itaat ederken kendini Mekke ile Medine'nin hizmetçisi olarak görecektik kadar da büyük bir hükümdar ve Müslüman'dır. Cihanda peygamberlerin şahının yani Hazret-i Muhammed'in hemen arkasından giden idi. Meliklere, padişahlara, krallara yani hükümdarlara da başkan ve önderdi. Yani böyle büyük bir hükümdar ve iyi bir Müslüman'dır. Yavuz Sultan Selim'in bıraktığı şöhret onun sermediyet tarafından dünyaya indiğine her an delâlet etmededir. Yani onu Cenab-ı Allah göndermiştir. Elinde tevhidin manevî meş'alesi olup Doğu ile Batıyı ışığına davet etmiştir. Mısır ile İran'ı fethetmiştir. Ayrıca maziye tamir

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

eyleyip, geleceğe de kuvvet vermiştir. Sermediyet tarafından, bu vazifeler için gönderilmiştir. Hâmid, şiirinde, milletin ayağına mahşer misal aktığını ve ömrünün şimşeginin, yıldırımının zamansız söndüğünü yani zamansız öldüğünü söylediği Yavuz Sultan Selim'in türbesinden de bahseder. Türbeyi kemaller kâinatına benzetir, mezar şekline girmiş sema olduğunu söyler. Cenab-ı Allah nasip etmiştir ve Osmanlıların kiblesi olarak gördüğü türbeyi ziyaret edebilmiştir. Türbede bekayı seyretmektedir. Türbe o denli sadedir ki sanki hürriyeti meydana getirmektedir, yine o derece sadedir ki sanki ulviyete ziynet vermektedir! Hâmid türbenin ziyaretinden o kadar etkilenmiştir ki burayı cennet bahçesi ziyaretine tercih etmektedir. Hâmid, Yavuz Sultan Selim'e, yüce başına felek yıldızlarını döksün, ayağında bin rahmet denizi taşıp coşsun, diye dua da eder. Şiiri bu dua ile bitirir.

Görüldüğü gibi şiirde Hâmid, Yavuz Sultan Selim'i beğenmekte, büyük bir hükümdar olarak görmekte ve övmektedir.

Hâmid, "Kabr-i Selim-i Evvel"den başka Yavuz Sultan Selim için bir şiir yazmamıştır. Ancak *Validem* adlı eserine yazdığı zeyilde ondan bahsetmiştir. Balkan Muharebesi'nin doğurduğu karışıklıklar üzerine ülkemizin içine düştüğü durumdan kurtulabilmesi için tek rehber olarak onun manevî meş'alesini göstermektedir. İç ve dış tehlikelere karşı biz hep onunla mukabele etmeliyiz, tek kurtuluş çaremiz budur, demektedir. Burada Yavuz Sultan Selim'in manevî meş'alesi onun birlik ve beraberlik anlayışıdır. Hâmid, *Ruhlar* adlı eserinde de, hilâfet meselesi vesilesiyle Yavuz sultan Selim'den bir kez bahseder. Onun hilâfeti elde etmesini doğru bulur. Eğer bu hilâfet iyi olarak kullanılırsa, onun devletle milleti kurtarmaya yeteceğini söyler. Hilâfet kimin elindeyse şüphesiz hükmetmenin de onun elinde olacağını savunur.

Hâmid, Yavuz Sultan Selim'i, onun politikalarını ve hükümdarlığını beğenmektedir. Hâmid'in sevdiği hükümdarlardan birisi de Yavuz Sultan Selim'dir. Bunda, onun padişaha hem de babası olmasına rağmen karşı gelmesinin ve padişahlık sırasına dikkat etmeyerek tahta geçmesinin etkisi de büyüktür. Çünkü Hâmid, hükümdarların yaşça büyük

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

olmasından dolayı değil de liyakatli olmasından dolayı tahta geçmeleri fikrini savunmaktaydı. Yavuz Sultan Selim'in davranışları da Hâmid'in bu görüşüne uygundur.

Sultan Abdülaziz

Hâmid, Sultan Abdülaziz'i, genellikle eserlerinde, alegorik olarak tenkit etmiştir. Hem de şiddetli bir şekilde.

Duhter-i Hindu adlı eserinde Hindistan'ın müstemlekât valisi Sir Bortel'in şahsında onu alegorik olarak eleştirmiştir. Bu eleştirisinde çok sert ve insafsızdır. Sultan Abdülaziz için demediğini bırakmaz. Öldürülmesi gerektiğini bile söyler. Bu kadar ondan nefret etmektedir.

Hâmid, *Sardanapal* adlı eserini de Sultan Abdülaziz döneminde yazmıştır. Fakat çok sonraları yayımlatabilmiştir. Bu yüzden eserinde bazı değişiklikler yapmıştır. Oradaki zalim hükümdar Sardanapal'in Sultan Abdülaziz veya Sultan II. Abdülhamid olduğunu söylemek zordur. Fakat ifadelerin sertliğinden Sultan Abdülaziz olduğunu tahmin edebiliyoruz. Çünkü Sardanapal için söyledikleri ile *Duhter-i Hindu*'da Sir Bortel için söyledikleri ve söyleme tarzı birbirine benzemektedir. Hâmid oradaki aynı sertliği burada da devam ettirmektedir. Fakat Hâmid, daha sonra Sultan II. Abdülhamid'i de eserine katmıştır. Her iki hâlde de Hâmid'in onlar için bu eserde çok ağır ifadeler kullandığını görüyoruz.

Hâmid'in Sultan Abdülaziz döneminde yazdığı bir diğer eseri de *Nazife*'dir. Bu eser bütünüyle alegorik değildir. Hâmid, içinde yer yer alegorik olarak Sultan Abdülaziz'i de tenkit etmiştir. Onun zalim olduğunu ve vatani perişan etmek üzere olduğunu söyler. Yönetimini adaletsiz bulur. Ayrıca bu eserde, amirde asaletin şart olmadığını ama adaletin şart olduğunu söyleyerek, hükümdarların ille de aynı aileden gelmesi gerekmediğini, mevcut sistemin değişebileceğini de ima eder.

Hâmid, *Liberte* adlı alegorik eserinde de Sultan Abdülaziz'den bahseder. Burada, halkın ona olan hüsnüniyetinin kaybolduğu için hal' edildiği fikrini işler. Sultan Abdülaziz'in

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

hal' edilmesini ise doğru bulur. Halkı küçük gördüğü için hal' edildiğini, bu kibrinden dolayı tahtından indirildiğini söyler. Hal'ini de bir bayram olarak görür.

Hâmid, *Tarık* adlı eserinde de Sultan Abdülaziz'den alegorik olarak bahseder. Kral Rodrik'in şahsında onu tenkit eder. Tarık, Kral Rodrik'i öldürür. Ve onun cesedi başında hem de savaşın ortasında uzun bir nutuk söyler. Piyes tekniğine ve mantığa uymayan bu davranışla Hâmid Sultan Abdülaziz'in hal' edilmesi ve ölümü meselesini işler. Böyle bir hareketin gerekliliğini anlatmaya çalışır. Hâmid, aslında bir kralı öldürmenin doğru olmayacağını, bir hükümdarı sırf düşman olduğu için öldürmenin insanlığa aykırı olacağını fakat zamanın ve durumun gereklerine uygun hareket etmenin de yine o insanlığın gereği olacağını söyler. Olayların geçtiği zamanı düşünmek ve ona göre hüküm vermek lâzımdır. Hâmid ayrıca maksadın Sultan Abdülaziz'i öldürmek değil, hükümdarlığını bertaraf etmek olduğunu da söyler. Bu ise ancak onun öldürülmesiyle olabilecek bir maksattır.

Hâmid'in, eserlerinden anladığımız kadarıyla, Sultan Abdülaziz'in öldürülmesini istediğini görüyoruz. *Tarık*'ta ise açıkça hal'i ve öldürmeyi savunur. Bunun gerekçelerini uzun uzun sıralar. Hâmid, çok daha sonra, *Cünûn-ı Aşk* adlı eserinde, Sultan Abdülaziz'e şehit diyerek bir nevi öldürüldüğünü de itiraf eder. Çünkü müteaddit defalar söylediğimiz gibi Hâmid, kendisini, Sultan Abdülaziz'i hal' eden ve Sultan V. Murad'ı tahta geçirenlerle bir görür. Onlardan olduğunu söyler. Midhat Paşanın ise sandal sefaları yapacak kadar yakın arkadaşındır. Ondan işin hakikatini muhakkak öğrenmiştir.

Sultan V. Murad

Sultan Abdülaziz hal' edilince yerine Sultan V. Murad padişah olmuştur. Fakat aklî dengesi bozulduğu için padişahlığı çok kısa sürmüştür. Hâmid, onun hastalığına üzüldüğünü söyler. Sultan V. Murad, tahtta bulunduğu kısa süre içerisinde Meşrutiyet'i ilân etmekte tereddüt eder. Hâmid, onun bu tavrını beğenmez. Bu yüzden Sultan II. Abdülhamid'in tahta geçmesine bile sevinir. Çünkü Meclis'i açacağına dair söz vermiştir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Meşrutiyet'i de ilân edecektir.

Hâmid, *Liberte* adlı eserinde tarihî gerçeklere aykırı olarak Sultan V. Murad'ın Meşrutiyet'i ilân edemediği için kederlenip delirdiğini söyler.

Hâmid, adaletli, faziletli birisi dediği Sultan V. Murad'ın delirmesinin, halk için bir matem olduğunu, halkın buna çok üzüldüğünü de söyler.

Sultan II. Abdülhamid

Hâmid'in asıl mücadelesi ve muhalefeti Sultan II. Abdülhamid ile. Onun, gerek eserlerinde ve gerekse hayatında Sultan II. Abdülhamid önemli bir yer tutmaktadır. Hâmid'in Sultan II. Abdülhamid'le olan ilişkisini; *Mektuplar* ve *Hatıralar*, şiirler, tiyatro eserleri ve arşiv belgelerine göre olmak üzere dört bölümde incelemek mümkündür.

1- Mektuplar ve Hatıralar'a göre Abdülhak Hâmid Tarhan ve Sultan II. Abdülhamid:

Hâmid, Sultan II. Abdülhamid'in evhamından bahseder ve onun Sultan Abdülaziz'in zamanının sayılı donanmalarından biri yaptığı gemilerden korktuğunu söyler. Bu yüzden donanmayı atıl vaziyette bırakmıştır.

Hâmid, Sultan II. Abdülhamid tahta çıktığı zaman Fransa'dadır. Bu hadiseyi "darbe-i müthişe" olarak görür. "Yıldırım çarpmışa" döner.

Hâmid, Sultan II. Abdülhamid döneminde birkaç kez azledilmiştir fakat tekrar ya aynı göreve ya da başka göreve verilmiştir. Bir kez de hakkında soruşturma açılmıştır. Sebep de Namık Kemal'le olan mektuplaşmasıdır. Bu yüzden Hasan Paşa karakoluna çağrılır.

Hâmid, Berlin'e giderken, o zaman İzmir'de vali olan Midhat Paşanın yanına uğrar. Orada Midhat Paşayla Sultan II. Abdülhamid hakkında pek çok konuşmaları olur. Bu konuşmalar, hep Sultan II. Abdülhamid'in aleyhindedir. Hâmid,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

kendisinin tarafsız olduğunu söyler.

Hâmid, oğlu Abdülhak Hüseyin hastalanınca onu Londra'ya götürmek ister. Sultan II. Abdülhamid ona bu izni verir. Üstelik oğluna Londra'da tıp tahsili görmesi için, maaş da tahsis ettirir. Hâmid, Sultan II. Abdülhamid'in bu hareketinden çok duygulanır ve bunu hiç unutamayacağını söyler.

Hâmid, Sultan II. Abdülhamid'in Mizancı Murad'ı affedip yurda gelmesine izin vermesini doğru bulur. Ona bir şey yapmamasını da takdir eder. Üstelik Mizancı Murad kendisine gaddar, zalim dediği ve Avrupa'da onun hal'i için çalıştığı hâlde padişah böyle yapmıştır. Hâmid bunu anlatırken II. Abdülhamid'in müşfik birisi olduğunu söyler.

Hâmid, Yenikapı Mevlevî dergâhı post-nişini olan Şeyh Osman Efendi'nin sürülmesi üzerine bayağı kızar ve Sultan II. Abdülhamid için "gaddar" ve "hûn-rîz" padişah tabirlerini kullanır. Ayrıca tahtta kalmasını da Osmanlılar için temizlenemez bir leke olduğunu söyler.

Hâmid, halktan Sultan II. Abdülhamid'e karşı bir harekette bulunmasını bekler. Bunu yapmayan halka da kızar.

Hâmid, 31 Mart hadisesini o devirdeki birçok insan gibi "nazile-i belâ" dediği Sultan II. Abdülhamid'in çıkardığına inanmaktadır. Onun burnunu ima ederek hâlâ burnunu memleketin işlerine soktuğunu söyler.

Hâmid Sultan II. Abdülhamid'e bir daha edebiyatla uğraşmayacağına dair söz de vermiştir.

2- Şiirlerine göre Abdülhak Hâmid Tarhan ve Sultan II. Abdülhamid:

Hâmid, Sultan II. Abdülhamid için sadece bir şiir yazmıştır. O da padişahın doğumun ellinci yılı münasebetiyle yazılmış bir kasidedir. Başka bir şiir yazmamıştır.

Bu "Kaside"de Hâmid, Sultan II. Abdülhamid için "adil", "hâdi-i âlem", "İslâm'a rehber", "rehakâr", "sultan-ı berr ü bahr" gibi tabirler kullanmaktadır. Onun yaptıklarının "hak-pesend" ve "halisane" olduğunu, İslâm'ı hayra sevk ettiğini söylemektedir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Ayrıca Hâmid, onun gibi bir padişahı olan cemiyet başka bir rehber bekleyemez, her doğru düşünce sahibi ona şükran göstermelidir, düşmanın müminler arasında karışıklıktan eser görmemesi için halk onun temiz izinden ayrılmamalıdır, sade Müslümanların değil, âlemin de onun gibi bir kurtarıcıya ihtiyacı vardır gibi sözlerle de Sultan II. Abdülhamid'i epey bir övmektedir.

Hâmid, Sultan II. Abdülhamid'le ilgili bundan başka bir şiir yazmamıştır. Fakat II. Meşrutiyet'in ilânı üzerine Hürriyet'e hitap eden iki şiir yazmıştır. Bu şiirlerinde geçmiş dönemden yani Sultan II. Abdülhamid'in döneminden de bahsetmektedir. Sadece Hürriyet'i anlatmamaktadır.

"Hürriyet Neşîdesi" adlı şiirinde, Sultan II. Abdülhamid dönemine de atıflarda bulunmaktadır. Hürriyet'ten önce vatanın kanını içmekle sarhoş olanların bugün artık süngülerinin düştüğünü anlatırken o devirde vatanın kanının içildiğini söylemektedir. Yani o devri, kanlı olarak vasıflandırmaktadır.

Yine vatanın huzur ve rahata hasret olduğunu, ümitsizlik içerisinde olduğunu anlatmakla da Hürriyet'in gelmesiyle bu hâllerin kaybolduğunu söylemektedir. Onların yerini artık şevk ve sevinç almıştır.

Yine Hâmid, Sultan II. Abdülhamid döneminde, memleketin yangın yerine döndüğünü, âdeta zulüm hapishanesi olduğunu da söyler. Ama artık daha zulüm edememektedirler. Zalimler bile merhamet eden olmuştur. Artık herkes kendisini emniyette görmektedir.

Hâmid, ayrıca nakarat beytinde sürekli olarak artık ne zindan ne eziyet, ne sürgün kalmadığını tekrarlayarak da Sultan II. Abdülhamid devrinde hep bunların olduğunu söylemektedir.

"İkinci Neşîde-i Hürriyet" adlı şiirinde de Hâmid, sadece, "gelmiyor yâdımıza gayrı elem veren yâd, mihnet devresi olan karanlıklı ve korkunç devre" diyerek Sultan II. Abdülhamid döneminden bahsetmektedir. Hürriyet'ten önceki dönemi karanlıklı ve korkunç bir mihnet devresi olarak adlandırmaktadır. O elem veren dönemin artık hatıra gelmediğini söylemektedir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Hâmid'in bu şiirleri, zamanın akımına kapılıp yazdığı aşikârdır. Bunlar, yazmış olmak için yazdığı şiirlerden ikisidir. Edebî açıdan zayıf şiirlerdir.

3- Arşiv Belgelerine Göre Abdülhak Hâmid Tarhan ve Sultan II. Abdülhamid:

Başbakanlık Osmanlı Arşivindeki Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Sultan II. Abdülhamid'le ilişkisini gösteren 18 belgede, Hâmid, Sultan II. Abdülhamid için öyle ifadeler kullanmaktadır ki tiyatro eserlerindeki ve *Mektuplar* ve *Hatıralar*'daki ifadeleri kullanan kişinin o olduğunu söylemeye imkân yoktur. Hatta sadece bu belgeleri okuyan ve Hâmid'i fazla tanımayan bir kimse, onun Abdülhamid hayranı veya sempatzanı olduğunu rahatlıkla zannedebilir.

Hâmid, *Zeynep* adlı eseri yüzünden Londra Sefareti Başkâtipliği görevinden azledildikten sonra tekrar bu görev kendisine iade edilip Londra'ya geri dönerken Sultan II. Abdülhamid ona, Lord Salisbury kabinesinin kendisi hakkındaki görüşlerini ve gazetelerde lehimizde ve aleyhimizde ne görürse kendisine arz etmesi görevini verir. Bunun üzerine Hâmid de gazetelerdeki yazıları tercüme edip Saray'a göndermiştir. Hâmid, Sultan II. Abdülhamid'in kendisine verdiği bu görevle, devlet ve milletin geleceği için önemli olduğu ve padişahın, düşmanın fikirlerine karşı uyanmasını sağladığı için iftihar etmektedir. Her Osmanlının kendisi gibi aynı şeyi yapacağını da söylemektedir. Hâmid, *Hatıralar*'da da bu görevi yüzünden kendini bahtiyar hissettiğini söylemektedir. Çünkü bu sayede hem Sultan II. Abdülhamid'i, hem onun Avrupa'daki mevkiini, hem de dışarıdan ve içeriden leh ve aleyhte yazı yazan ve konuşanların mahiyet ve meziyetlerini görmüş oluyordu.

Başbakanlık Osmanlı Arşivinde, Sultan II. Abdülhamid'in, Hâmid'e verdiği bu görev ile ilgili 10 belge vardır. Bu belgeler, Vambéry'in bir konferansı, Ermeni meselesi, İslâm'la Müşerref Olan İngilizler Cemiyetinin kurucusu Mister Güvilyam'a dair Hâmid'in görüşleri, Sadullah Paşanın hastalığı, Hâmid'in Selim Faris hakkındaki görüşleri, Mısır meselesi, Londra tiyatrolarında oynanan *Esrar-ı Harem* adlı oyun hakkında

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yazdıkları, Hâmid'in Firarî Mahmud hakkındaki görüşlerinden oluşmaktadır.

Yine Bunlardan başka Başbakanlık Osmanlı Arşivi belgesi olarak Hâmid'in, Sultan II. Abdülhamid'e çeşitli vesilelerle yazdığı belgeler de vardır. Bunlardan ikisi Hâmid'in, Sultan II. Abdülhamid'in doğum günü münasebetiyle ona yazdığı bir kaside ve tebriktir.

Bunlardan başka Hâmid'in çeşitli vesilelerle Sultan II. Abdülhamid'e yazdığı 6 belge daha vardır. Bunların da özetleri şöyledir:

Y.PRK. EŞA, 10-79, 178298, 1306.B. (Recep) 9, 1, Taltifinden dolayı Abdülhak Hâmid'in teşekkürü.

A.F.Türkgeldi, 11-61, 2 Teşrinievvel sene 1306 (14 Ekim 1890), Padişaha yazdığı arz-ı şükran ve teşekkürüne dair bir mektup.

Y.PRK.EŞA., 11-80, 178400,1307, 1, Başkatipliğe terfiinden dolayı Abdülhak Hâmid'in teşekkürü.

Y.PRK. EŞA, 22-15, 179432, 1313.M.23 (16 Temmuz 1895), 1, Kendisine Lahey'de verilen memuriyetten dolayı Abdülhak Hâmid'in teşekkürü.

Y.Mtv.-8, 161-115, 27.1.1315 (27 Haziran 1897), 2, Yeni memuriyetlerinden dolayı teşekkürlerini arz eden Hâmid ve Misak imzalı Lahey ve Paris'ten çekilen telgraf suretleri.

Y.PRK.AZJ, 7-67, 183289, 1300, 1, Abdülhak Hâmid Beyin ihtiyaç ve zaruriyet içerisinde olması münasebetiyle maaşına zam yapılmasına dair istirhamı.

Hâmid, bu belgelerde, eserlerinde o kadar kötülediği Sultan II. Abdülhamid'i, öve öve bitirememekte ve onun için şunları söylemektedir:

Sultan II. Abdülhamid, Osmanlı Devleti'nin şan ve şevketinin yüceltilmesinde yegâne müsebbiptir; Sultan II. Abdülhamid, İslâmiyet'in ebedî olduğunun ve Allah'ın bir lütfü olarak kaybolmaktan korunmuş kalacağının en büyük delilidir; bugün hilâfet makamında oturan Sultan II. Abdülhamid İslâm

dininin gerçek ve yegâne hamisidir; Sultan II. Abdülhamid “adil”, “hâdi-i âlem”, “İslâm’a rehber”, “rehakâr”, “sultan-ı berr ü bahr”dır. Yaptıkları “hak-pesend” ve “halisane”dir; İslâm’ı hayra sevketmektedir; Sultan II. Abdülhamid gibi bir padişahı olan cemiyet, başka bir rehber bekleyemez; her doğru düşünce sahibi ona şükran göstermelidir; düşmanın müminler arasında karışıklıktan eser görmemesi için, halkın onun temiz izinden ayrılmaması lâzımdır; sade Müslümanların değil, âlemin de Sultan II. Abdülhamid gibi bir kurtarıcıya ihtiyacı vardır; vücudu insanlığın iftihar kaynağıdır, icraatları bütün milletler ve kavimlerin dillerindedir; adil ve âli-himmettir; âlemde Allah’ın gölgesidir; Müslümanların yegâne istinatgâhıdır; memleket ve millete Cenâb-ı Allah’ın hususî bir inayetidir; ayrıca Sultan II. Abdülhamid’e, saltanatının ve kendi ömrünün uzun olması, bütün isteklerinde ve hayırlı maksatlarında muvaffak olması için dua da etmektedir.

Yine Hâmid, bu ana gelinceye kadar Sultan II. Abdülhamid’den sonsuz iyilik gördüğünü, bunun şükranesi olarak ona sadakat ve kulluğunu, durum ve yer müsait olduğu derecede göstermeğe çalışacağını da söylemektedir. Sultan II. Abdülhamid için “veliyy-i nimet-i bî-minnetim”, “müsebbib-i feyz ü rifatim” “sevgili ve merhametli padişahım” ifadelerini kullanmaktadır. Ayrıca Sultan II. Abdülhamid’i, “ser-nâme-i kaffe-i hâcât u münâcâtım” ve “bâdi-i necat ve saadet-hâl ü hayatım” olarak da tavsif etmektedir.

4- Tiyatrolarına Göre Abdülhak Hâmid Tarhan ve Sultan II. Abdülhamid:

Hâmid, tiyatro eserlerinde alegorik olarak Sultan II. Abdülhamid’i tenkit etmiştir.

Sardanapal adlı eserini de Sultan Abdülaziz döneminde yazmıştır. Fakat çok sonraları yayımlatabilmiştir. Bu yüzden eserinde bazı değişiklikler yapmıştır. Oradaki zalim hükümdar Sardanapal’ın Sultan Abdülaziz veya Sultan II. Abdülhamid olduğunu söylemek zordur. Fakat ifadelerin sertliğinden bunun Sultan Abdülaziz olduğunu tahmin edebiliyoruz. Fakat Hâmid, daha sonra Sultan II. Abdülhamid’i de eserine katmıştır. Meselâ

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

eserde Hâmid: “Otuz bir yıl olmuş ki hükmü revân!” diyor. Sultan Abdülaziz’in bu kadar uzun bir saltanatı yoktur. Bu satırları Hâmid’in sonradan ilâve ettiği ve Sultan II. Abdülhamid’i kastettiği aşikârdır. Çünkü eserin tefrika edildiği yıl, Sultan II. Abdülhamid, tahta çıkalı 31 yıl olmuştur. Bu yüzden eserdeki sert ifadelerden Sultan II. Abdülhamid’in de hissesi olduğunu söyleyebiliriz. Kullandığı ağır ifadelerde onu da kastetmiştir.

Hâmid, *Liberte* adlı eserini ise tamamen Sultan II. Abdülhamid’e ayırmıştır. Onun, Midhat Paşayla olan mücadelesini ve Hürriyet’i ilân etme hadisesini anlatmıştır. Eseri, Midhat Paşanın sürülmesi üzerine yazmıştır. Hükümdar Despot, Sultan II. Abdülhamid; Başvekil Liberal ise Midhat Paşadır. Hâmid, eserde, Sultan II. Abdülhamid’den ziyade onun etrafındakileri kötüler. Onlar için demediklerini bırakmaz. Sultan II. Abdülhamid’i etrafındaki kişilerin kandırdıklarını, hükmedenlerin onlar oldukları söyler.

Hâmid’in, Türk Rus savaşından ilham alarak yazdığını söylediği *Nesteren*, bir aşk hikâyesidir ama Hâmid ara yerlere Sultan II. Abdülhamid’le ilgili tenkitlerini alegorik olarak serpiştirmiştir. Bu savaşta da en çok, İstanbul’a kadar dayanan Rus ordusunun başında Çar’ın bulunmasından ve Sultan II. Abdülhamid’in yerinden kımıldamamasından etkilenmiştir. Eserdeki hükümdar Gazanfer Sultan II. Abdülhamid, Behram da Midhat Paşadır. Hüsrev’i Behram’ın, Midhat Paşanın oğlu yani Midhat Paşanın yetiştirdikleri, istedikleri halk, *Nesteren*’i ise hürriyet veya vatan olarak alabiliriz. Sonunda evlenirler ama bu evlilik iyi olmaz. Faciayla biter.

Tarık adlı eserinde Hâmid, hükümdarlardan ve halifeden bahsettiği yerlerde alegorik olarak Sultan II. Abdülhamid’i tenkit etmektedir.

İbni Musa’da, Hâmid, Halife Süleyman’ın şahsında alegorik olarak Sultan II. Abdülhamid’i ve yönetimini çok ağır bir şekilde tenkit etmektedir. Ona söylemediğini bırakmaz. Böyle yapmasında Midhat Paşanın başına gelenlerin etkisi olduğu da muhakkaktır. Ayrıca *Tarık*’daki Kral Rodrik orada Sultan II. Abdülhamid’i de hatırlatmakla beraber Sultan Abdülaziz’dir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Burada ise artık kesin olarak Sultan II. Abdülhamid'dir. Hâmid, onun şahsında da alegorik olarak Sultan II. Abdülhamid'i tenkit etmektedir.

Hâmid, *Tezer'*de, yeri geldikçe alegoriye başvurarak söylemek istediklerini satır aralarına serpiştirerek Sultan II. Abdülhamid'e fırsat düştükçe muhalefet etmiştir. Onu eleştirmiştir.

Hâmid, *Eşber'*de, Sultan II. Abdülhamid'i kötüler. Onun yüzünden memleketin mahvolduğunu söyler. Eserdeki vatansever Eşber de Midhat Paşadır. Sultan II. Abdülhamid, onu da mahvetmiştir. Ayrıca İskender'e akıl hocalığı eden Aristo da Sultan II. Abdülhamid'in etrafındakilerdir. İskender'i savaşa o teşvik etmiştir. Fakat sonunda ne olduğunu kendisi de görmüştür. Hâmid, eserde, Sultan II. Abdülhamid ve Midhat Paşanın aynı olduklarını, sırf bunların cihangirlik, hükmetmek, kahramanlık göstermek istemelerinden dolayı vatanın bu hâle geldiğini de söyler, sorumlu onları tutar. Şahsî ihtirasları, iktidar kavgaları yüzünden ülke perişan olmuştur.

Hâmid, *Zeynep'*te, Sultan II. Abdülhamid veya başka birisiyle ilgili bir bahis olmadığını söyler. Kimseyi "murad" etmemiştir. Fakat eserdeki zalim hükümdar A'lâ'nın intihar etmesi kısmının bundan hariç tutulabileceğini de söyler.

Hâmid, *İlhan* adlı eserinde de alegorik olarak Sultan II. Abdülhamid'i tenkit eder. Piyesteki İlhan, Sultan II. Abdülhamid, Vezir Emir Çoban ise Midhat Paşadır.

Sultan V. Mehmed Reşad

Hâmid, "Meşrutiyet padişahı" dediği Sultan V. Mehmed Reşad'la görüştiklerini ve bu görüşmelerde onun kendisine hep mültefit davrandığını söyler. Bunlardan birisi de Çanakkale Zaferi'nden sonra olmuştur. Hâmid, zaferi tebrik için Âyandaki kişilerle padişahın huzuruna çıkar. Gene aynı şekilde padişah ona mültefit davranır ve zafer için bir şiir yazmasını ister. Hâmid de zaten böyle bir şiire başlamıştır. Bitirince tekrar huzura çıkar ve kendi sesi müsait olmadığı için şiirini başka birisine okutturur. Şiir bitince padişah Hâmid'e beğendiğini belirtir. Hediye olarak

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

da ona bir enfiye kutusu verir.

Lüsyen Hanım da hatıralarında, Hâmid'in Sultan V. Mehmed Reşad'la olan başka bir hikâyesini daha anlatmaktadır. Küçükken saraydakiler Hâmid'lerin evine gelirler. Teşrifat gereği Hâmid'in şehzadeye "temanna" etmesi gerekmektedir. Fakat Hâmid bunu kabul etmez. Dadısı ve annesi ısrar edince kabul etmek zorunda kalır. Ama son anda gene bundan vazgeçer. Yıllar sonra Hâmid, bu hadiseyi Sultan V. Mehmed Reşad'a anlatır ve o zaman ettiği münasebetsizliği şimdi tamire hazır olduğunu söyler.

Hâmid, Sultan V. Mehmed Reşad'a, *Yadigâr-ı Harb* adlı eserinde de yer verir.

Bunlardan başka Hâmid, *Cünûn-ı aşk* adlı eserinde de Osmanlı padişahlarından Kanuni Sultan Süleyman, Sultan IV. Murad, Sultan II. Mahmud, Sultan Abdülmecit'e de yer verir. Bu eserde ayrıca yukarıda söylediklerimizin yanında Hâmid, Fatih Sultan Mehmet'i İstanbul'un, Yavuz Sultan Selim'i Sudan ve Mısır'ın, Kanunî Sultan Süleyman'ı kara ve denizlerin, Sultan IV. Murad'ı da Bağdat'ın fatihi olarak tanıtır. Ayrıca Sultan Abdülaziz'e, "şehit" der. Yani onun öldürüldüğünü kabul eder; Sultan II. Abdülhamid'i ise överek, aşere-i mübeşşereye benzetir. Hazret-i Peygamberin vekili olduğunu bile söyler.

Mustafa Kemal Atatürk

Yukarıda saydığımız manada bir hükümdar olmamakla beraber Hâmid'in istediği tarzda bir yönetim şekli getirdiği için Atatürk'ü de bir lider olarak çalışmamıza dâhil ettik. Ayrıca *Hakan* adlı eserindeki lider/hükümdar da Atatürk'tür.

Hâmid, Atatürk'le ilk defa, Berlin'e ikince defa gideceği sırada görüşmüştür. Atatürk, bulunduğu apartman dairesini kiralamak için gelmiştir. Fakat ev için bir şey demez. Daha sonra bir daha gelir. O sırada Almanlar, İngiliz ve Fransızlara karşı büyük bir galibiyet kazanmışlardır. İstanbul'da bu yüzden büyük bir sevinç vardır. Fakat Atatürk'te bu durum yoktur. Galibiyet hakkındaki düşüncelerini sorarlar. Almanların yanlış hareket

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ettiğini ve bunun neticesinin vahim olacağını söyler. Hâmid, herkesin sevinç içerisinde olduğu bir durumda onun aksi düşüncede olmasını askerî dehasının neticesi olarak görür. Dehası ona, gelecekteki vahameti şimdiden gösteriyordu. Böyle konuşmalardan sonra Mustafa Kemal oradan ayrılır. O gittikten sonra Hâmid, Lüsyen Hanımla birbirlerine bakarlar ve bir müddet ne diyeceklerini bilemezler. Lüsyen Hanım, Atatürk'ün hallolunmaz bir muamma olduğunu, Hâmid de onun gözlerinin istikbali gördüğünü, ellerinde büyük bir inkılâbın dizginlerinin durduğunu söyler. Bu kısmın sonunda Hâmid, kendine de pay çıkarır: Atatürk, Almanların yenilgisini, kendisi de Atatürk'ün ileride büyük işler yapacağını önceden bilebilmiştir.

Hâmid, Viyana'da iken, Âyan lağvedildiği için maaşının kesilmesinden dolayı sıkıntı içerisinde olduğu bir dönemde, Atatürk'e müracaat eder ve dönmek için Millet Meclisinden girişimde bulunmasını ister. Yazdığı arızada ise yukarıda verdiğimiz görüşmeden de bahsetmiş ve milletin istikbaldeki ümidi olduğu hakkındaki itimadını da tekrarlamıştır.

Hâmid, İzmir kurtulduğunda Viyana'dadır. Bu hadiseye çok sevinir ve kendisinin "Kemaliyyun"dan olduğunu söyler.

Hâmid'in yukarıda anlattığımızdan başka Atatürk'le olan ikinci görüşmesi 1925 senesindedir. Hakkı Tarık Us'un çağırması üzerine Ankara'ya gitmiştir. Yeni kurulan şehri gezmiş ve Atatürk'le de görüşmüştür.

Bundan sonra da Atatürk'le Hâmid'in görüşmeleri devam etmiştir. Hâmid milletvekili olunca daha sık görüşmüş olmalıdırlar.

Hâmid, "Gıyaben Dumlupınar'da" adlı şiirini de "Zaferimizin büyük serdarı, muazzam Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretlerine" diyerek Atatürk'e adanmıştır.

Hâmid ayrıca Atatürk için "Dahi-i Teceddüd'e", "Büyük Gaziye" ve "Gazi" adlı üç şiir daha yazmıştır. Fakat bu şiirler "Merkad-ı Fatihî Ziyaret" ve "Kabr-i Selim-i Evvel-i Ziyaret" kadar başarılı değildir. Onlar gibi samimî ve coşkun yazılmamışlardır. İnci Enginün'ün deyimiyle, çok geniş bir koronun seslerinden biri olmaktan ileri gidememişler, akis bile

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

uyandıramamışlardır.

Midhat Paşa

Bir hükümdar olmamakla beraber Hâmid, tenkit ettiği hükümdarların karşısına ideal kişi olarak onu çıkardığı için Midhat Paşa'yı da çalışmamıza dâhil ettik.

Hatıralar ve *Mektuplar*'da Midhat Paşa'yla ilgili epey bir bilgi vardır.

Hâmid, bir mektubunda, Midhat Paşa'nın azledilmesi üzerine kederlendiğini söyler. Paşa'nın azledilmesine herkesten daha çok üzülür.

Hâmid, Midhat Paşa'nın azledilmesi üzerine memlekette bir ihtilâl bekler. "Memleketin her tarafında, İstanbul'un her evinde bir ihtilâl zuhur etse lâyıktır", der.

Hâmid, Midhat Paşa yurt dışında sürgünde iken onunla sürekli görüşmüştür.

Hâmid, Midhat Paşa'yı Sultan II. Abdülhamid'e karşı takip ettiği siyasetinde hatalı ve başarısız bulur.

Hâmid, Ali Suavi'nin faaliyetlerinden dolayı Midhat Paşa'ya bir mektup yazarak onu uyarır. Fakat Midhat Paşa, onun söylediklerini kale almaz. "Arkamda koca bir millet var." diyerek mektubu okumaz bile. Hatta bu mektubu Hâmid'in değil de başka birisinin yazdığını bile söyler. Fakat aradan çok geçmeden Hâmid'in ihbarı doğru çıkar ve Midhat Paşa sadarettten azledilir. Hatta yurtdışına çıkarılır.

Hâmid, bu haberi duyduklarında vurulduklarını söyler. Bütün gece sokaklarda dolaşırlar. Topluca istifaya karar verirler. Fakat sonra bundan vazgeçmek zorunda kalırlar.

Hâmid, Berlin'deki görevine gitmeden önce İzmir'de bulunan Midhat Paşaya da uğrar. Onun yanında bir hafta kalır. Bu süre için Hâmid kendisi için en faydalı, en güzide, en kıymetli zaman olduğunu söyler. Midhat Paşayla Sultan II. Abdülhamid'e dair birçok sohbetlerde bulunurlar. Hâmid, bu sohbetlerde, Midhat Paşanın hep Sultan II. Abdülhamid'in aleyhinde

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

konuştuğunu anlatır.

Hâmid, Midhat Paşa'yla olan bu görüşmesinde, onun, Sultan II. Abdülhamid'le başa çıkamadığını anladığını da söyler.

Hâmid, birçok kişiye şiir yazmasına rağmen Midhat Paşa'ya yazmamıştır. Ama eserlerinde ona epey bir yer ayırmıştır. Bu yüzden yazma ihtiyacı hissetmemiş olabilir.

Hâmid, *Liberte* adlı alegorik eserinde Midhat Paşa'ya epeyce bir yer ayırır. Sultan II. Abdülhamid'le olan ilişkisi üzerinde durur. Sultan II. Abdülhamid'e bile Midhat Paşayı methettirir. Onun devleti düştüğü gailelerden kurtardığını, vücudunun kendisi için şeref olduğunu, onu sürmenin namussuzluk olacağını, o kadar çalışmasına rağmen böyle yapmanın merhametsizlik olduğunu söylettirir. Böylelikle Sultan II. Abdülhamid'in değil de etrafındakilerin Midhat Paşa'yı sürdürdüğü fikrini devam ettirir. Padişahı kandıran onlardır.

Eserin özeti şöyledir: Millet hürriyeti, özgürlüğü istediği hâlde Sultan II. Abdülhamid, buna engel olmaktadır. Hürriyetin önündeki en büyük engel Saray'dır yani padişah. Midhat Paşa, Hürriyet'in ilân edilmesi için çok uğraşır ve bunda da muvaffak olur. Padişaha, Hürriyet'i ilân ettirtir. Fakat padişahın etrafındakiler boş durmayarak onların arasını açarlar. Sultan II. Abdülhamid'i kuşkulandırır ve Midhat Paşa'yı yurt dışına sürmesini sağlarlar. Eser, bu temel üzerine kurulmuştur.

Hâmid, eserde, Midhat Paşa'yı şu şekilde verir: Midhat Paşa, hain değil, sadıktır. Midhat Paşa, millet-perverdir. Midhat Paşa, halkın tercümanıdır. Onun söyledikleri halkın isteğidir. O sadece bunları Sultan II. Abdülhamid'e arz etmektedir. Halk, onun yanındadır. Mithat Paşa, halka hürriyet, mülke emniyet vermiştir. Bir millet adamı olarak vatana, millete hizmet etmiştir. Devlet adamı olarak da birçok ıslahat yapmıştır. Kudretlidir. Diplomasiyi çok iyi bilmektedir. Kahramandır. Düşmana galip gelip ahaliye şevk ve gayret vermiştir. Cesur ve faaldir. Her işte başarılıdır. Gayretli, kadir, sadık, hamiyetli, ehildir.

Sardanapal'deki Siruz, *Nesteren*'deki Behram, Midhat Paşadır. *Eşber*'deki vatansever Keşmir meliki Eşber'e ve *İlhan*'daki Vezir Emir Çoban'a da Midhat Paşa'dır diyebiliriz.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Hâmid, *Tarık*'ta da Midhat Paşa meselesine yer verir. Adım adım bu hadiseyi takip eder. *İbni Musa*'daki Abdülaziz, öldürülmeyi kabul ediş tarzı ile Midhat Paşaya benzer. Hâmid bu eserde de bir vesileyle Midhat Paşaya yer verir. Aziz b. Musa'nın öldürülmesi üzerine söylenenler Taif'te öldürülen Midhat Paşa için söylenmiş gibidirler. Hâmid, âdeta onun ölümüne ah, vahlar edip ağlamaktadır. Bu satırlar, onu çağrıştırmaktadır. Belki de bu yüzden tanıdığı birçok kişinin ölümü üzerine şiir yazdığı hâlde Midhat Paşaya yazmamıştır. Burada söylediklerini yeterli görmüştür.

Tezer'deki Melik Abdürrahmanü's-salis'in Midhat Paşa olduğunu da söylemek mümkündür. Çünkü Hâmid, diğer eserlerinin aksine burada onu iyi bir hükümdar olarak vermektedir. Ayrıca Hâmid, eserde, ısrarla 55 sene diyor. Bunun Midhat Paşa'nın yaşı ile de bir ilgisi vardır. Midhat Paşa 1877 yılında azledilip yurtdışına çıkarıldığı zaman 55 yaşında idi. Yine *Tezer*'in başına gelenler Midhat Paşanın başına gelenler olabilir. Onun azledilip yurtdışına çıkarılmasını Hâmid işlemiş olabilir. Hâmid alegoriyi tam olarak uygulayamadığı için kesin bir şey diyemiyoruz.

Hâmid, buraya kadar verdiğimiz hükümdarlardan başka hatıralarında ve mektuplarında yabancı hükümdarlardan da bahsetmiştir. Avusturya İmparatoriçesi Elizabeth, Avusturya İmparatoru Charles, Belçika Kralı II. Leopold, İngiltere Kraliçesi Victoria, İngiltere Kralı VII. Edward, İngiltere Kralı George ve İran Şahı Nasuriddin Hâmid'in hayatında iken bir şekilde görüştüğü veya ilişkisi olduğu hükümdarlardır.

Hâmid, resmî görevi gereği birçok ülkede bulunmuştur. Fakat bu ülkelerin hükümdarları ve onların yaptıkları hakkında pek bir bilgi vermez. Görev yaptığı süre içerisinde dünyada ehemmiyetli pek çok hadise cereyan etmiştir. Ama Hâmid, bunlara bigâne kalmıştır. Bulunduğu ülkelerin siyasetlerini takip etmemiştir. Bu da onun görevine ne kadar ilgisiz kaldığını gösterir. Yıllardır elçiliklerde çalışmış birisinden buraların hükümdarları hakkında daha fazla bilgiler vermesi beklenirdi ama öyle değildir.

Hâmid, eserlerinde Moğol hükümdarları Cengiz ve

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Timur'dan da bahseder. Onların zalim olduklarını söyler.

Abdülhak Hâmid Tarhan, eserlerinde, hükümdarların etrafındakileri de işlemiştir. Bunlar genellikle zalim hükümdarların yardımcılarındırlar. Yani onlar gibi kötü kimselerdir. İyileri de vardır ama genellikle kötüdürler. Hâmid, en az hükümdarlar kadar onlara da kızmaktadır. Hatta bazen daha fazla kızar. Devrinin hükümdarları için söyleyemediklerini onlar için söyler.

Hâmid'in böyle bir metot takip etmesinde alegorinin de etkisi vardır. Eserinde işlediği hükümdardan kastının, dönemin hükümdarı olduğu anlaşılacağı için Hâmid, onu değil de alegorik olarak etrafındakileri tenkit etmiştir. Böylelikle sözlerinin şiddetini hafifletmek, gelebilecek hücumların yönünü de değiştirmek istemiştir. Bazı eserlerinde ise her ikisini birden tenkit ettiği de görülür. Bu durum eserden esere de farklılık göstermektedir. Bunda Hâmid'in izlediği metodun da etkisi vardır. Bazen dönemin hükümdarına iyi görünmek ister. Bu yüzden onu değil de etrafındakileri tenkit eder. Hükümdarı aldattıklarını, gerçekleri bilmelerini engellediklerini, onları yanlış yönlendirdiklerini söyler.

KAYNAKÇA

AKINCI Gündüz, **Abdülhak Hâmit Tarhan –Hayatı, Eserleri ve Sanatı**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1954.

AKKUŞ Metin, **Nefî ve Siham-ı Kaza**, Akçağ Yayınları, Ankara 1998.

BİLGEGİL M. Kaya, **Ziya Paşa Üzerinde Bir Araştırma**, I. Cilt, 2.bs., Sevinç Matbaası, Ankara 1979.

GÖÇGÜN Önder, **Namık Kemâl'in Şairliği ve Bütün Şiirleri**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 1999.

GÖÇGÜN Önder, **Ziya Paşanın Hayatı, Eserleri, Edebî Şahsiyeti ve Bütün Şiirleri**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Ankara 1987.

KAPLAN Mehmet, **Tevfik Fikret, Devir Şahsiyet Eser**, Dergâh Yay. 2 bs. İstanbul 1987

KARAL Enver Ziya, **Osmanlı Tarihi**, C.VIII., Türk Tarih Kurumu, Ankara 1983.

OKÇU Naci, **Şeyh Galib- I**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.

ÖZTUNA Yılmaz, **Başlangıcından Zamanımıza Kadar Türkiye Tarihi**, C.12, Hayat Kitapları, İstanbul 1967.

PALA İskender, **Namık Kemal'in Tarihî Biyografileri**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1989.

PARLATIR İsmail, **Recaî-zade Mahmut Ekrem**, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 1995.

SÂFÎ İhsan, **Altın Suyuna Batırılmış Bir Hayat: Abdülhak Hâmid Tarhan**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006.

SÂFÎ İhsan, **Hâmidnâme**, Kutup Yıldızı Yayınları, İstanbul 2006.

SÂFÎ İhsan, **Karlar Altında Nevbahar: Lüsyen Tarhan'ın Hatıraları**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006

SÂFÎ İhsan, **Mahpus Şarkısı**, Kutup Yıldızı Yayınları, İstanbul 2006.

ŞENTÜRK Ahmet Atillâ ve KARTAL Ahmet, **Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatı Tarihi**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2004.

TANPINAR Ahmed Hamdi, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 5.bs., Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1982.

TANSEL Fevziye Abdullah, **Namık Kemal'in Husûî Mektupları**, Cilt III, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1973.

TARHAN Abdülhak Hâmid, **Bütün Şiirleri 2: Makber / Ölü / Halce / Bâlâdan Bir Ses / Vâlidem**, 2. bs., Hzl. İnci Enginün Dergâh Yayınları, İstanbul 1997.

TARHAN Abdülhak Hâmid, **Bütün Şiirleri 3 -Hep yahut Hiç /**

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- İlham-ı Vatan**, 2. bs., Hzl. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 1999.
- TARHAN Abdülhak Hâmid, **Hatıralar**, Hzl. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 1994.
- TARHAN Abdülhak Hâmid, **Mektuplar I**, Hzl. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 1995.
- TARHAN Abdülhak Hâmid, **Mektuplar II**, Hzl. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 1995.
- TARHAN Abdülhak Hâmid, **Tiyatroları 1: Sabr u Sebat / İçli Kız/ Liberte / Yadigâr-ı Harb**, Hzl. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.
- TARHAN Abdülhak Hâmid, **Tiyatroları 2: Cünûn-ı aşk / Yabancı Dostlar**, Hzl. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.
- TARHAN Abdülhak Hâmid, **Tiyatroları 3: Duhter-i Hindu/ Finten**, Hzl. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.
- TARHAN Abdülhak Hâmid, **Tiyatroları 4: Eşber, Sardanapal**, Hzl. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 2000.
- TARHAN Abdülhak Hâmid, **Tiyatroları 5: Tarık, İbn Musa, Tezer, Nazife, Abdullahü's-Sagîr**, Hzl. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.
- TARHAN Abdülhak Hâmid, **Tiyatroları 6: Kambur -İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arzîler**, Hzl. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.
- TARHAN Abdülhak Hâmid, **Tiyatroları 7: Mâcerâ-yı Aşk, Nesteren, Zeynep, Hakan**, Hzl. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.
- UĞURCAN Sema, **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserlerinde Tarih**, Akademi Kitabevi, İzmir 2002.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

TÜRK TİYATROSUNDA TARİH

Abdullah ŞENGÜL *

ÖZET

Tarih diğer edebî türlerde olduğu gibi tiyatro için de vazgeçilemeyen önemli bir kaynaktır. Savaşlar, işgal-ler, isyanlar, taht kavgaları, saray entrikaları gibi tarihi olaylar Türk tiyatrosunun çok ilgi duyduğu konulardır. Her dönemde yaşanan halk-iktidar ilişkileri tiyatromuzun konuları arasındadır. Olağan üstü başarılar veya kahramanlıklar ile devlet, siyaset, sanat ve ilim adamlarının başarı öyküleri de tiyatro yazarlarının dikkatini çekmiştir. Ayrıca, yenileşme, değişme, modernleşme ve çeşitli ideolojiler tiyatromuzu besleyen konular arasındadır. Bunlarla beraber mitoloji, destan, efsane ve halk hikâyeleri Türk tiyatrosunun beslendiği diğer konulardır.

Anahtar kelimeler: Türk edebiyatı, tarih, tiyatro, kültür

HISTORY IN TURKISH THEATRE

ABSTRACT

History is a very important source for the theatre such as the other literary types. The events like wars, occupancies, insurrections, fights for throne, palace manoeuvres are the topics that Turkish theatre interested in so much. Public and government relations that existed in every period are among our theatre topics. Theatre writers interested in the perfect successes or heroisms and successes of the people from government, politics, art and science. Besides, renovation, changing, modernization and different ideologies are among the

* Yrd. Doç. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, asengul@aku.edu.tr

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

topics that cultivate our theatre. Although mythology, epic, myth and folk stories are the other topics that the Turkish theatre is cultivated.

Key words: Turkish Literature, history, theater, culture

I. Giriş

“Tarihi Tiyatro”, Türk tiyatro edebiyatında “*tarihi piyes, tarihî-millî dram, hâile-i tarihiyye, tarihî temâşâ, tarihî hâile, tarihî oyun, tarihî ve millî fâciâ vakıa-i millî- tarihî piyes, fâciâ-i tarihiyye, tarihî ve ciddî piyes, millî ve tarihî piyes*” gibi terimlerle karşılanmıştır. Bununla birlikte, tarihî ve belgesel oyunlarda olayların tarihî hakikatlere uygun olduğunu belirtmek için de: “*Vaka-i hakikiyye-i tarihiyye, hakikî tarihî piyes, vak’a-i hakikiye, hakikî piyes, tarihî ve hakikî piyes, askerî ve hakikî dram, millî ve siyâsî bir dram*” gibi terimlere müracaat edilmiştir (And 1971, 146). Tarihî malzemenin değerlendirildiği tarihî tiyatrolar, bugün daha çok *tarihî drama* terimi ile de karşılanmaktadır. Konuyla ilgilenenler, *tarihî tiyatro, tarihî drama* gibi terimlerin yanında *tarihsel dram, tarihsel oyun ve tarihî oyun* gibi kavramları da kullanmaktadırlar.

Aristoteles, “*tarih olanı, dram sanatı ise olması gerekeni verir*” diyerek, tarihle, tarihî drama arasındaki temel farklılığı belirtir. Aristoteles bu sözle, tarihçinin gerçeğin, tiyatro yazarının ise inandırıcılığın peşinde olduğunu anlatır. Edebiyatın gerçek düzeyinin tarihî romanla, tiyatronun gerçek düzeyinin de tarihî oyun türünün başarısıyla ölçüldüğünü söylenir. Bir toplumda siyasal düşüncenin güçlü ve gelişmiş olmasının ölçüsü tarihî oyun ve tarihî romandır (Ortaylı 2001, 152).

Tiyatro, insanın dünya üzerindeki hayat tecrübesinin, kendisiyle ve çevresiyle olan çatışmalarının sosyal hayat içerisindeki yeri ve sorunlarının doğrudan anlatıldığı bir sanat faaliyeti olduğuna göre, bu bilgiler ışığında tarihî tiyatroyu, malzemesini tarihten alan, ancak bu tarihî malzemeyi çeşitli şekillerde işleyen, dram sanatının önemli bir türü olarak tanımlayabiliriz.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Konusunu tarihten alan edebî eserler, sadece edebiyatçılar için değil, tarihçiler için de vazgeçilmez bir malzemedir. Tarihçiler bu tip tahkiyeli eserlere toplumsal değişmeler ve tarih felsefesi açısından bakarlar ve inceledikleri toplumla ilgili bilgilere bu yolla daha kolay ulaşırlar. Çünkü siyasal düşünce gücüne sahip tarihî malzemeyi işleyen anlatıcı, toplumun siyasî, sosyal ve kültürel coğrafyasını bu eserler vasıtasıyla yansıtır. Böyle bir yaklaşım, tarih ilminin geçmişten ziyade gelecekle ilgili olduğu anlamına gelir. Tarihe yönelen anlatıcı da aslında gelecekle ilgili endişeler taşıdığı için bu tip malzemeye ihtiyaç duyar (Şengül 2002, 52).

Yeni Türk edebiyatının bu önemli kaynağına geçmeden önce çok kısa olarak tarih-tiyatro ilişkisi üzerinde düşünmenin faydalı olacağını kanaatindeyiz.

II. Tarih-Tiyatro İlişkisi veya Tiyatro ile Tarih Anlatmanın Zorluğu

Tarihî tiyatronun amacı, bir şekilde geçmişî değerlendirmektir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken husus şudur: Tarihî tiyatro konusunu geçmişten alır ama bugünü de yok saymaz. Çünkü tarihî tahkiyenin amacı, aslında bugünü anlatmaktır. Anlatıcı, tarih aracılığıyla mensup olduğu toplumun çelişkilerini, değişmeyen veya değiştirilemeyen yönlerini, sorunlarını; çok az olsa da iyi ve güzel yönlerini anlatır.

Ziya Gökalp, “şuur devrinde şiir susar” diyor. Tarihe müracaat daha çok şuur devrinde olmuştur. Türk edebiyatının böyle dönemleri vardır. Bu dönemlerde hem tarihî roman, hem de tarihî tiyatro ilgi görmüştür. Metin And, Tarihî tiyatrolar en çok ulusal bilincin uyandığı ya da ulusal birliğin kurulmaya çalışıldığı dönemlerde yazıldığını söylerken (And 1973, 769), aslında tarihin bir anlamda toplumun geçiş dönemlerini kolaylaştırdığını ve bunalmış dönemlerinden çıkışına yardım ettiğini belirtmek ister. En azından bu durum Türk tiyatrosu için bu şekilde olmuştur. Tarihî tiyatrolara II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet sonrası dönmede yönelişin olması bu yüzdendir. “Şuur devri”nde tarihî konulara yönelişin olduğunu söyledik ama Türk tiyatrosunda bu durumun tersi de söz konusudur. Baskı ve zorlamanın yazarları tarihten uzaklaş-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

tırdığı dönemlerde olmuştur. Servet-i Fünûn döneminde tarihî tiyatronun yazılmayışı bunun hazin bir örneğidir.

Biraz da tarihî malzemeyi işlemenin zorluğundan bahsedelim. Tarihî malzemeyi kullanan diğer edebî türlerde olduğu gibi, tarihî tiyatrodan da karşılaşılan zorluk, tarih ile sanat arasındaki ince çizgidir. Bazı araştırmacıların, tiyatro sanatında görme duygusunun, işitme duygusundan daha önem kazandığını iddia ederek, tiyatronun bir söz sanatı değil, “*temâşâ*” sanatı olduğunu iddia etmelerinin ötesinde, tarihî malzemeyi işleyen edebî eserlerin “edebî mi? tarihî mi?” olduğu konusu tartışıla gelmektedir. Tarih, edebî eserlere malzeme veren verimli bir ırmaştır. Tarihî malzemeyi kurgulamak, konu icat edip kurgulamaktan daha kolaydır. Bu kolaylık, tarihî malzemeye olan dikkatleri daha da yoğunlaştırmış, çoğu zaman macera, entrika, ihanet, kavga gibi unsurlar edebîliğin önüne geçmiştir. Böyle olunca da tarihle edebîlik iç içe geçmiş ve tarihî malzemenin kullanıldığı eserlere bu açıdan hep tereddütlerle bakılmıştır. Örneğin, Türk edebiyatı araştırmalarında yakın zamana kadar tarihi malzemeyi işleyen edebî türlere, bu tereddütlerden dolayı fazla ilgi gösterilmemiştir. Bu eserler kolay okunduğu için, kolay yazıldığı düşünülmüş; tarih bilgisinin sanat kaygısının önünde olduğu gibi bir endişe her zaman belirleyici olmuştur. Bu belirleyicilik, tarihî tiyatroların gelişmesini engellemiş, hep belli okuyucu kitlesinin (tarihî maceraları sanata tercih eden) ilgi duyduğu metinler olarak kalmıştır.

Kaldı ki tiyatro, diğer edebî metinlerden farklı olarak, yazarı ile seyircisi arasına oyuncu, sahneye koyucu, dramaturg, sahne tekniği sanatçıları gibi bir takım unsurları alır. Eserin başarısı aynı zamanda bu unsurların başarılı kullanılmasıyla orantılıdır. Bu yüzden özellikle tarihî tiyatro konusunda edebiyatımız fazla gelişme gösterememiş; özellikle Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde yazılan tiyatroların birçoğu oynanmak için değil, okunmak için kaleme alınmıştır.

Martin Esslin, oynanmamış bir dramatik metnin edebiyat olarak isimlendirilmesi gerektiğini ve bunların birer hikâye gibi okunabileceklerini belirterek, bu tür yazılı metinlerden tiyatroyu ayırmanın ölçüsünün, o metnin oynanması olduğu gibi bir düşünce ileri sürer (Esslin 1996, 22). Böyle bir düşünce elbette tiyatro türünün önündeki en büyük engellerden biridir. Bu endişenin sa-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

natlar arasındaki sınırların kaldırılmasını kolaylaştıran bir sanat anlayışıyla giderilmesi mümkün görünmektedir. Bugün estetikçiler, sanat olanla, sanat olmayanın ayrıldığı ince çizgiyi tartışıyorlar. Değişen dünya, yeni sanat anlayışları getirirken, dogmatizmden uzak durmaya dikkat ediyor ve kesin tanımlamalardan kaçınıyor.

Tiyatro üzerine yapılan tartışmalardan biri de tiyatronun bilim olup-olmadığı meselesidir. Bu konu XX. asrın ikinci yarısından itibaren tartışılmaya başlanmıştır. Tiyatronun bir sanat faaliyeti olduğunu ve temel ögesini “dram”ın oluşturduğunu, bu bakımdan edebiyat sahası içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini söyleyenlerin yanında, edebiyat bilimiyle tiyatro bilimi arasındaki esas farklılığın, bu iki bilimin terim gücünden kaynaklandığını; edebiyatın bilim gücünde logos (söz), tiyatronun bilim gücünde ise mimos (düşünceleri, duyguları yüz ve gövde hareketi ile verme) olduğunu, bu yüzden birbirinden ayrıldığını belirtenler de vardır (Özgü 1970, 2).

Tiyatro alanında bilimsel çalışmanın yapılabilmesi, her şeyden önce tiyatro tarihini ve o ilme ait bir yöntembilimi zorunlu kılar. Ancak, tiyatro tarihi, tiyatro bilimi için amaç değil, araçtır. Asıl olan tiyatro tarihi yazmak değil, daha önce dünya sahnesinde bir şekilde oynanmış ve insanların hafızalarında iz bırakmış oyunları yeniden kurmaktır. Bu iş için tiyatro sadece bir araçtır.

Bu kısa değerlendirmeden sonra, Türk tiyatrosunun en önemli kaynaklarından biri olan tarih konusuna geçebiliriz. Hayli geniş olan bu konuyu, fazla dağılmaması için Türk edebiyatının dönemlerinden hareketle anlatmaya çalışacağız.

III. Türk Tiyatrosunda Tarih

Konusunu tarihten alan ilk eser olan *Vatan yahut Silistre*’den günümüze birçok oyun yazıldı. Bu oyunların nitelik ve nicelik yönünden yeterli olup-olmadığı elbette tartışılabilir. Ancak konuyu genel anlamda kavrayabilmek için kendi içinde tasnife tabii tutmak gerekir. William Lowell Randall, edebî eserlerin tasnifi meselesini incelerken, bütün tasnif çabalarının “mantıksal bir hüsrana” sonuçlandığını söyler (Randall 1999, 121). Gerçektende her

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

tasnif bir tarafıyla eksiktir. Bir edebî eseri tasnif ederken neye göre hareket edileceği konusu tartışılmaktadır. Edebî eseri üslûp, tema, konu, yapı gibi çeşitli özelliklerine göre tasnif edebiliriz. Ancak, hangisini esas alırsak alalım, diğerine göre hatalı veya eksik olacaktır (Şengül 2008a, 23-24).

Sevda Şener, tarihî malzemeyi ele alışlarına göre tarihî oyunları; tarihi yalnızca görsel ve işitsel olanakları ile çarpıcı bir malzeme olarak kullanan oyunlar, tarihte yaşamış kişilerin ününden yararlanarak görkem duygusu uyandıran oyunlar ve tarihsel bir kişi veya olayı çağdaş bir bildiriye araç olarak kullanan oyunlar olmak üzere üç grupta inceliyor (Şener 1982, 187).

Hülya Nutku ise, tarihî drama türlerini; biyografik tarihsel oyunlar, törensel oyunlar, suikast oyunları, kurban (martir) oyunları, baskı (tiran) oyunları, belgesel oyunlar ve tarihî olmayan tarihî oyunlar şeklinde tasnif ediyor (Nutku 1987, 53-54). İnci Enginün de Cumhuriyet döneminde yazılmış tarihî oyunların kendi içinde tasnif edilmesi gerektiğine işaret ettikten sonra tarihî oyunları; destan ve efsanelerin yorumlanması (Türk destanları, Mezopotamya, mitoloji/Yunan), Osmanlı tarihi, Millî Mücadele dönemi, başka ülkelerin tarihlerinin anlatıldığı oyunlar şeklinde tasnif ediyor (Enginün 2001, 145-148).

Yukarıda kısaca bahsettiğimiz tasniflerden farklı olarak, anlatımı daha kolaylaştırmak için edebî dönemleri esas alan bir tasnif yapmanın daha uygun olacağını düşünüyoruz. Edebî dönemleri ise, verilen eserler açısından Tanzimat, II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemi olmak üzere üç başlık altında değerlendireceğiz.

Tanzimat döneminde yazılan oyunları; konusunu Türk tarihinden alan oyunlar, İslâm tarihini ve başka milletlerin tarihlerini anlatan oyunlar ve Şehname'den hareketle halk-iktidar ilişkisini anlatan oyunlar olmak üzere üç grupta değerlendireceğiz.

Meşrutiyet döneminde tarihî malzemeyi işleyen tiyatrolar ise, konusunun büyük bir kısmını Osmanlı tarihinden alır. Bunları, tarih ve siyasetin iç içe anlatıldığı oyunlar ve Sultan II. Abdülhamit dönemi ve sonrasını anlatan oyunlar olmak üzere iki ana başlıkta inceleyeceğiz.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Cumhuriyet döneminde yazılan ve tarihî malzemeyi kullanan Türk tiyatrosunu ise, İslâm öncesi Türk tarihi, Türk mitolojisi, destan ve efsanelerini konu alan oyunlar, halk hikâyelerinden hareketle yazılan oyunlar, Türk mistiklerini anlatan oyunlar, Selçuklu dönemini anlatan oyunlar, Osmanlı dönemini anlatan oyunlar, Atatürk, Millî Mücadele ve Cumhuriyet sürecini anlatan oyunlar ve Türkiye dışında gelişen olayların anlatıldığı oyunlar olmak üzere sekiz ana başlıkta değerlendirmeye çalışacağız.

III. Tanzimat Dönemi

Tanzimat dönemi, birçok edebî yenilik gibi, modern tiyatronun edebiyatımıza kazandırıldığı dönemdir. Türk edebiyatında tarihî malzemeye yönelişin başladığı bu dönemde sadece romanda değil, tiyatrodada da Türk tarihine söz konusudur. Özellikle roman-tiklerin tarihe yaklaşımı bu dönem yazarlarının tarihe bakışını kolaylaştırmıştır. Bu yıllarda İslâm tarihi ve başka toplumların tarihine de müracaat edilmiş, hatta tarihten alınan malzemelerle anlatma zamanı arasında ilişkiler kurulmaya çalışılmıştır.

Tarihî tiyatronun edebiyatımızdaki ilk örnekleri Tanzimat dönemi sanatkarlarından Namık Kemal'e aittir.¹ *Vatan yahut Silistre* isimli oyunu, aynı zamanda Türk tiyatrosunun sahneye konulan ilk eserlerinden biridir. Vatan sevgisinin her türlü sevgiden üstün olduğu tezini savunan oyun, çok fazla ilgi uyandırdığı için, daha sonra yazılan eserlerde fikrî endişenin ön plânda olmasına, teknik ve sanat tarafının göz ardı edilmesine sebep olmuştur. İkinci tiyatrosu *Celâleddin Harzemşah*, Moğol istilasından sonra birliği bozulan Harzemşahların, Celâleddin Harzemşah etrafında bir araya gelişleri ve bölgenin yeniden en güçlü devletini kurmalarının hikâyesidir. Oyunlardan ilkinde Osmanlıcılık ile İslâmcılık iç içe geçmiş şekilde verilirken, ikincisinde Celâleddin Harzemşah'ın dağılmaya yüz tutan devletini İslâm ittifakıyla yeniden bölgenin en güçlü devleti haline getirdiğini anlatır. Oyunlarda Türk tarihine sadece dünü anlatmak için değil; dünden hareketle bugünü ve yarını hazırlamak için müracaat edildiği anlaşılır. Türk tiyatrosunun

¹ Namık Kemal'in konusunu Türk tarihinden alan tiyatroları; *Vatan yahut Silistre* (1872) ve *Celâleddin Harzemşah* (1881) isimli çalışmalarıdır.

tarihe müracaat eden bu ilk örneklerinde tarih, yarını hazırlayan bir unsur olarak görülür.

Konusunu Türk-İslâm tarihinden alan oyunlardan biri de Hasan Bedrettin ve Mehmet Rifat'ın birlikte kaleme aldığı *Kölemenler*'dir. Oyunda aşk mihveri etrafında gelişen taht kavgası anlatılır (Aytaş 2002, 239). Yine bu dönemde konusunu tarihten alan ancak metni bulunamayan birçok oyunun Osmanlı Tiyatrosunda sahnelendiği bilinmektedir.²

Tanzimat'ın bu ilk döneminde kahramanlarından bazılarını Türklerin oluşturduğu bir diğer örnek Abdülhak Hâmit'e aittir. *Macerâ-yı Aşk* ismiyle kaleme alınan bu oyun, Hâmit'in uzak ülkelerin tarihine duyduğu ilginin ilk örneğidir. Oyun, XVI. asırda Keşmir yakınlarında, soyları Timur Han'a varan bir beyliğin yurtluğunda yaşanan olayları anlatır. Masal unsurlarına da yer verilen oyunun kahramanlarından biri de Safevî hükümdarı Şah İsmail'in torunudur. Tarihî şahıs, mekân ve olaylara yer verilen oyunda isminden da anlaşılacağı gibi aşk ve macera iç içe verilir (Akıncı 1954, 28-29).

Yenileşme dönemi Türk edebiyatının Namık Kemal'den sonra, tarihî tiyatro sahasında eserler veren bir diğer yazarı, başta Arap-Endülüs tarihi olmak üzere, başka milletlerin tarihlerini de anlatan Abdülhak Hâmit'tir.³ Oyunlarında Arap-Endülüs tarihini çeşitli açılardan ele alan Hâmit, oyunlarının bir kısmını o dönemde Osmanlı'nın uyguladığı İslâm birliği siyasetini desteklemek maksadıyla yazar. İspanya'nın Araplar tarafından fethedilmesinden, İspanya'dan kovuluşlarına kadar geçen süre Hâmit'in tiyatrolarına

² Bu oyunlar arasında *Cenova Muharabesi*, *Feth-i Celil-i Mısır*, *feth-i Celil-i Konstantiniyye* isimli oyunlar vardır. Ayrıca Aleksander Y. İstanyadi'nin Rumca yazdığı ve daha sonra Türkçeye aktarılan *Gazi Osman* (699-709) isimli oyunu ile Ahmet Mithat Efendi tarafından kaleme alınan ve eksik sayfaları yüzünden konusu tam olarak tespit edilemeyen *Zuhuri Osmaniyan* isimli oyunun Türk-İslâm tarihiyle ilgili olduğu düşünülmektedir (Aytaş 2002, 239).

³ Abdülhak Hâmit, *Tarık* (1880), *İbn Musa* (1880), *Tezer* (1880), *Nazife* (1876), *Abdullahü's-Sağır* (1917) gibi oyunlarda Arap Endülüs tarihini; *Macerâ-yı Aşk* (1873), *Duhter-i Hindu* (1292), *Nesteren* (1878), *Zeynep* (1908), *Eşber* (1880) ve *Sardanapal* (1908) isimli oyunlar ise çeşitli toplumların tarihlerinden hareketle kaleme almıştır.

konu olur. İspanya-Arap çatışmasının çeşitli boyutlarıyla ele alındığı bu oyunlarda topraklarını müdafaa etmenin ve fethedilen toprakları muhafaza etmenin zorluklarına işaret edilerek, tarihin bu döneminde İspanya coğrafyasında yaşanan ve devlet adamı vasfı taşımayan yöneticilerin sebep olduğu trajediler anlatılır. Bu trajedilerin anlatılması, o dönemde uygulanan Osmanlı siyasetini anlatmak ve geçmişte yaşanan olaylardan ders çıkarılmasını sağlamak amacına da yöneliktir. Tanzimat yazarlarından Ziya Paşa'nın Viardot'tan çevirdiği *Endülüs Tarihi*'ni okuyan Abdülhak Hâmit, Arapların İspanya'daki başarılarının ve şahsi ihtiraslarının sebep olduğu hezimetlerin arka plânını anlatırken aslında kendi döneminin problemlerine işaret etmek ister.

Arapların İspanya'daki hikâyelerinden başka, çeşitli İslâm toplumlarının maceraları da Hâmit'in kaleminden Tanzimat tiyatrosuna taşınmıştır. Halkına zulmeden, zalim hükümdarlarla çocukları arasında yaşanan çatışmalar, aşk, adalet, hürriyet, hıyanet, intikam duyguları ve bütün bunların sebep olduğu felaketler, Doğu toplumlarındaki aşk ve akrabalık ilişkileri onun tiyatrolarında yer alan önemli unsurlardır. Hatta Hâmit'in oyunlarında uzak ülkelerin tarihleri ile yaşadığı çağ arasında ilişkiler kurmaya çalıştığı görülür. Örneğin, Asur kralı *Sardanapal*'ın zalim ve zorba tavırlarını II. Abdülhamit'le özdeşleştirir. Oyunda, zulmün hükümdarların sonunu ne şekilde hazırladığına vurgu yapılır. Yine alegorik bir eser olan *Liberté*'de hükümdar Despote'nin sarayında bulunan Liberté üzerine konuşan Hâmit, bu eserle aslında I. Meşrutiyet'in içyüzünü ve Mithat Paşa'nın Taif'e sürülmesinin ve burada öldürülmesinin perde arkasını anlatır (Akıncı 1954, 191). *Duhter-i Hindû*'da hiç görmediği bir ülkede geçtiği farz edilen bir hikâye anlatan Hâmit'in İngiliz sömürgesi altında ezilen Hindistan'ı anlatmaktaki asıl amacı, kendi ülkesinde eksikliğini hissettiği çağdaş değerleri (yurt sevgisi, ulus sevgisi, kadınların eğitilip erkeklerle eşit haklara sahip olması, evliliklerinde söz sahibi olması gibi) savunmaktır (Akıncı 1954, 85-86). Eserde İngiliz Tomson'a âşık olan Hintli kız, bir taraftan aşkına sahip olmak isterken, diğer taraftan işgale ve sömürülmeye karşı çıkar. Oyunda İngilizlerin Hin halkına yaptıkları baskı ve zulümden hareketle sömürülen-sömüren, tabiat-medeniyet gibi temler işlenir (Enginün 2006, 695). Hâmit'in bu dönemde kendi devrine yaptığı göndermeleri başka

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

toplumların ibretlik tarihlerinden çıkarması manidardır. Bu yaklaşım, onun düşüncelerini daha rahat söylemesini sağlamıştır. *Duhter-i Hindu* gibi *Keşf-i Esrar* da İngiliz sömürgeciliği ile İngilizlerin yaptığı kötülük ve zulümleri anlatır (Aytaş 2002, 252).

Tanzimat dönemi tiyatrolarında *Şehname*'den alınan konuların işlendiği, özellikle iktidar-halk ilişkisinin bu hikâyelerden hareketle anlatılmak istendiği görülür. *Celâleddin Harzemşah*, *Tarık* ve *İbn Musa*'da kısmen *Şehname*'den faydalanılmasına karşın, Şemsettin Sami, Ali Ferruh, ve Ahmet Mithat Efendi bu eserden daha fazla istifade etmişlerdir.⁴ Örneğin Şemsettin Sami'nin *Gâve* isimli oyunu, İran tahtına geçen Dahhak'ın zulümlerine, başlarında demirci ustası Gâve'nin bulunduğu halkın karşı çıkışı anlatılır. Ali Ferruh'un yazdığı *Huşeng* isimli oyunun konusu da *Şehname*'den alınmıştır. Hâmit'in etkisiyle yazıldığı anlaşılan oyun, adalet teması üzerine oturtulur. Oyunda, yanlış karar veren ve halkına zulmeden Neriman'ın kendi vicdanı tarafından cezalandırılışı anlatılır. Ahmet Mithat Efendi'nin kaleme aldığı *Fürs-i Kadîmede Bir Facia yahut Siyavuş* isimli oyunun konusu da *Şehname*'den alınmıştır ve üvey oğluna âşık olan bir kadının sebep olduğu facia anlatılır (Enginün 2006, 707). Bu oyunlardan başka İslâm tarihi çerçevesinde değerlendirilen oyunlardan bir de, konusunu İran tarihinden alan *İkinci Ersas* isimli oyundur. Ali Haydar tarafından yazılan bu manzum oyunda Sâsânî hükümdarlarından olan Ersas'ın topraklarını fetheden Fars şahlarından Şâpur Şah'a karşı Bizansların desteğini almak istemesinin hikâyesi anlatılır (Aytaş 2002, 245-246).

Abdülhak Hâmit'in *Nesteren* isimli oyununun konusu Kâbil'de geçer. Samipaşazâde Sezaî'nin *Şir* isimli oyununda da Kâbil saraylarında yaşanan aşk ve ihtiras anlatılır.⁵

Tanzimat döneminde konusunu diğer ülkelerin tarihinden alan oyunlar da vardır. Avrupa ve Çin tarihinden alınan oyunlarda bu ülkede yaşanan olaylara yer verilir.⁶

⁴ *Şehname*'den faydalanılarak yazılan oyunlar şunlardır: Şemsettin Sami'nin *Gâve* (1876), Ali Ferruh'un *Huşeng* (1887) ve Ahmet Mithat Efendi'nin *Fürs-i Kadîmede Bir Facia yahut Siyavuş* (1301/1878).; Ali Haydar'ın *İkinci Ersas* (1282) isimli oyunu ise doğrudan İran tarihinden alınmıştır.

⁵ Konusu Afganistan'da geçen oyunlar Samipaşazâde Sezaî'nin *Şir* (1292) isimli oyunu ile Abdülhak Hâmit'in *Nesteren* (1878) isimli oyunudur.

Yukarıda çok kısa anlattığımız eserlerin hemen hemen hepsinde başka milletlerin tarihte yaşadığı maceralardan kıssalar çıkarmak istendiği anlaşılmaktadır. Özellikle Namık Kemal ve Abdülhak Hâmit'in oyunları siyasî yorumlara açıktır. Bu durum, devrin sosyal ve politik durumunun bazı problemlerin anlatılmasında başka milletlerin tarihine müracaat etmeyi zorunlu kılmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca bu dönemlerde başka toplumların tarihî maceraları, anlatıcıya daha serbest bir hareket alanı sağlamış, söylemek istediklerini daha rahat ifade edebilmesini kolaylaştırmıştır. Özellikle *Şehnâme*'nin kaynak olarak seçilmesi, Doğu edebiyatların binlerce yılda kazandığı birikimden istifade edebilme temel felsefesine dayanır.

IV. Meşrutiyet Dönemi

Servet-i Fünûn dönemi, tiyatro edebiyatımız açısından oldukça verimsizdir. Bu dönemde sanatçıları az da olsa telif, adapte ve tercüme eser vermelerinin yanında tiyatro tenkitleri de yazmışlardır. Ancak söz konusu dönemde tarihe yöneliş yoktur. İsimleri Fecr-i Ati yazarları arasında geçen bazı sanatçılar için de aynı durum söz konusudur.⁷

⁶ Konusunu Avrupa tarihinden alan oyunlar şunlardır: Ahmet Mithat Efendi'nin yazdığı İnci Enginün tarafından yayına hazırlanan *Ahız-ı Sarı yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti* (1990) ve *Hükûm-i Dil* (1291), Abdülhalim'in *Ümitsiz Mülakat yahut İstifade-i İbret* (1292), Ali Rıza'nın *Fedakâr Hoca yahut Üç Meçhul Kardeş* (1301), Ahmet Fahri- Mustafa'nın *Katil Kerime yahut Bir Pederin Kaybolan Evladını Katletmesi* (1302), A. Cemaleddin'in *Maskeli Adam* (1302), Ahmet Fahri'nin *Sevda Kurbanları yahut Hamiyetsiz Vicdan* (1302), Abdullâh Mazhar'ın *İhanet yahut Talihsiz Familya* (1302). Ahmet Necip'in *İdbar ve İkbal* (1290) isimli oyunu ise konusunu Çin tarihinden almıştır (Aytaş 2002, 255-262).

⁷ Bu durumun siyasî, estetik ve toplumsal sebeplerinin yanında, Servet-i Fünûn sanatçılarının mizaçlarıyla yakından ilişkisi vardır. Meselâ Servet-i Fünûn yazarları içinde tiyatroya en fazla ilgi gösteren Hüseyin Suat [Yalçın], *Şehbal yahut İstibdatın Son Perdesi* isimli eserini, Meşrutiyetin ilk günlerindeki eğilime uyarak kaleme almıştır. Onun diğer tiyatrolarının yayımlanma tarihi de 1908'den sonradır. Aynı şekilde Cenap Şahabettin, Halit Ziya, Ali Ekrem [Bolayır], Safvetî Ziya ve Servet-i Fünûn yazarlarıyla aynı kuşaktan olup, bu hareket içinde yer almayan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın tiyatro türündeki eserlerinin birçoğunu daha sonraki yıllarda kaleme aldıkları görülmektedir. Bu yazarlar, Meşrutiyetten önce yayınlanan eserlerinde

II. Meşrutiyet sonrası Türk tiyatrosunda, konusunu Osmanlı tarihinden alan oyunlar içerisinde Tanzimat'tan beri süregelen siyasî ideolojilerin, Sultan II. Abdülhamit ve yönetiminin, İttihat ve Terakkî'nin siyasî mücadelelerinin, Meşrûtiyetten sonraki harplerin ve bu dönemdeki toplumsal olayların anlatıldığı oyunlar ağırlıktadır. Yine bu dönemde yazılan, birçoğu siyasal ve toplumsal taşlama olan belgesel nitelikli oyunları da bu çerçeve içerisinde değerlendirmek gerekir.

1908 Meşrutiyet hadisesi, özellikle tiyatro anlayışı yönünden çok önemlidir. Dönemin siyasal ve toplumsal düzenini, bu dönemde kaleme alınmış tiyatro eserlerinden takip etmek mümkündür. Temmuz 1908 tarihi, II. Abdülhamit döneminin sona ermesi ve 1876 Anayasası'nın yeniden yürürlüğe girmesiyle toplumsal hayatta çok önemli değişikliklere sahne olmuştur. Bu tarih, Meşrutiyet tiyatrosunun başlangıcı olarak da kabul edilir.

1908 Meşrutiyetinin en belirgin özelliklerinden biri, halkın, özellikle aydınların düşüncelerini daha rahat ifade edebilme ortamına kavuşmasıdır. Düşüncelerin daha serbest ifade edildiği ortamlardan biri de tiyatrodur. 1908 sonrasında İttihat ve Terakkî'nin ileri gelenleri tiyatroya sıcak bakınca, bu edebî tür daha cazip hale gelmiş ve âdeta eli kalem tutan herkes tiyatro yazmaya heveslenmiştir. Böylece II. Meşrutiyet'in ilk yıllarında istibdat yönetiminden kurtulan halk, sadece coşkunluğunu ve sevincini anlatmak için tiyatroya müracaat etmiş; eski yönetime duyduğu hıncı ve yeni yönetime bağlılığını da tiyatronun imkânlarıyla anlatmaya çalışmıştır. Metin And, Fehim Efendi'nin hatıralarından hareketle, o yıllarda tiyatroya düşkünlüğün salgın gibi yayıldığını; birkaç gönüllü oyuncu bulanın, Abdülhamit'in kötü yönetimini, hafiyelelerin kötülüklerini, Meşrutiyetin, Jön Türklerin, İttihat ve Terakkî'nin iyiliğini anlatan çarçabuk kaleme alınmış oyunları sahneye koymaya çalıştıklarını anlatır (And 1971, 15). Oynanacak

de tarihî konulara değinmemişlerdir. İsmi Fecr-i Âti yazarları arasında geçen Şahabettin Süleyman ve Tahsin Nahit ise, konusunu Türk tarihinde aldıkları eserlerini II. Meşrutiyetten sonra vermişlerdir. Ayrıca bu dönemin diğer oyun yazarlarından Müfit Ratip, İzzet Melih, Yakup Kadri ve Refik Halit'in tarihî konulara ya ilgili duymadıkları ya da daha sonraki yıllarda eserlerini yayınladıklarını görüyoruz. Biz, söz konusu yazarların oyunlarını II. Meşrutiyet tiyatroları içinde inceleyeceğiz.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

oyunlardan elde edilecek gelirin, dönemin siyasî yapısına paralel olarak, *menfaat-ı milliye* uğruna harcanacağını duyurulduğu oyunlarda, bol bol ateşli nutuklar atılıp, hürriyet şarkılarının okunması, tiyatroyu halkın gözünde daha cazip hale getirir. Bu coşku, dış dünyada yaşanan çok hızlı değişikliklerle kısa sürede umutsuzluğa dönüşür. Henüz bir seyirci disiplininin oluşmadığı tiyatrolar, bu toplumsal düzensizlikten nasibini alır. Bütün bu olumsuzluklarla rağmen, toplumu yakından ilgilendiren olayların yorumlanmasında tiyatrolar büyük sorumluluk üstlenir.

Meşrutiyet dönemi Türk tiyatrosu, Tanzimat'tan itibaren Türk siyasetini etkileyen çeşitli ideolojileri tarihî mekân, zaman ve şahıslarla ilişkilendirerek anlatır. Yıkılma tehlikesini bertaraf etme adına geliştirilen bu siyasî düşünceleri, toplumsal endişe şekline dönüştürmek için tiyatro iyi bir araç olarak görülür. Bunlardan ilki "Osmanlılık"tır. Bu düşünce, "Osmanlı milleti" vücuda getirme olarak da isimlendirilebilir. "Osmanlı milleti" düşüncenin temelinde din, dil ve kültürel farklılıkların meydana getireceği bölünmeyi engellemek vardır. Kısaca "mevcudu muhafaza" düşüncesi de diyebileceğimiz bu hareketi Ziya Gökalp *Uhuuvet Şarkısı* isimli şiirinde, "*Dîn başkadır, vatan başka, bunu ayırt itmeli*" şeklinde tarif eder (Tansel 1989, 311). Ziya Gökalp, Osmanlının Türkleşerek bütün Türkleri Osmanlılığın içine alacağı ve böylece büyük bir milletin doğacağını söyler (Arai 2001, 195). Meşrutiyet döneminde bu düşüncüyü tekrar gündeme getirenler, Tanzimat aydınlarından farklı olarak, Osmanlı Devleti'nin aslî unsuru olan Türklerin içtimâî bakımından da ilerlemesini temin etmeyi amaçlarlar. Özellikle farklı etnik unsurlar arasında ulusçuluk bilincinin iyice yerleşmiş olması, bu düşüncenin kısa sürede yerini başka arayışlara bırakmasına sebep olur. "Osmanlı milleti" düşüncesi bu dönemde, İttihat ve Terakki iktidarının gittikçe artan ölçüde merkezîleştiği, Türkçü ve liberal muhalefeti bastırıcı uygulamaları karşısında muhalefetin bir tür çoğunluğu savunma aracı olarak gelişir (Somel 2001, 110).

Stratejik konumu itibarıyla, Osmanlı için çok büyük önem arz eden Girit'i kaybetme tehlikesiyle baş başa kalınması, İzmir'in Yunanlılar tarafından işgalinin sebep olduğu acı ve öfke, Balkanlardaki askerî ve siyasî basiretsizlik, "Osmanlılık" düşüncesi mer-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

keze alınarak işlenir.⁸ Girit'in Osmanlı'dan koparılarak Yunanistan'a bağlanmasını anlatan oyunlarda adanın Osmanlı Devleti için stratejik önemine dikkat çekilir. Girit'te uygulanan siyasetin yanlışlığı ile birlikte adada yaşayan Müslüman halka yapılan zulüm ve işkenceler de anlatılır. Örneğin, İttihat ve Terakki'nin hatiplerinden olan Silahçı Tahsin *Girid* adlı eserinde, Girit adasının Osmanlı -Yunan savaşı sonucu işgal edilmesini ve Yunanlıların Müslüman halka yaptıkları baskı ve zulmü anlatılır. Oyunda, Türk-İslâm tarihi gündeme getirilmek suretiyle Girit'te kurulan medeniyetin, bu topraklarda yaşayan herkesi, diline ve dinine bakmadan kucakladığını anlatır. Bugün Türklerin yaşadığı acı durumun sorumlularının, bu medeniyeti hazmedememiş Yunanlılar olduğu vurgulanır.⁹ İzmir'in işgali üzerine kaleme alınan oyunlarda da İttihat ve Terakki merkezli bir bakış söz konusudur. İşgallerin sebep olduğu acı tecrübeler, aydınlar arasında Türkçülük düşüncesinin itibar görmesine vesile olur. Bu oyunlarda Osmancılık ile Türkçülük düşüncesinin çatışması anlatılır. Söz konusu dönemde Balkanlardaki gelişmelerden hareketle Osmanlı ile Avrupa medeniyetli karşılaştırılır. Dönemin yazarları Osmanlı medeniyetini müdafaa ederler ve Osmanlı'nın geleceğini bu medeniyetin devam ettirilmesinde görürler. Kısaca, bu dönemin ilk yıllarında Osmanlı içinde yaşayan azınlıkların bir arada yaşamalarına yönelik çabaların, "Osmanlılık" düşüncesi etrafında sürdürüldüğü görülmektedir. Yazarlar bu ideolojiyi tarihî malzemelerle süsleye-

⁸ Bu dönemde Osmanlılık düşüncesini İttihat ve Terakki partisinin ilkeleri doğrultusunda müdafaa eden üç eser vardır. Bunlar, Silahçı Tahsin'in *Girid* (1326), Süleyman Sırrı'nın *Gayz* (1328) ve Bitlisli Rıza Suat'ın *İzmir'in İşgali* (1339) isimli oyunlarıdır.

⁹ Girit'in kaybedilmesini farklı cephelerden işleyen oyunlar da vardır. Bu oyunların tamamında, özellikle bu adanın Akdeniz'in kalesi olduğu, bu kalenin sağlam tutulmasının Anadolu'nun korunması anlamına geldiği düşüncesi işlenir. Selanikli Abdi Tevfik *Girid'in Fethi 1080* (1327) ve Musahipzâde Celâl'in *Köprülüler* (1913) isimli eserleri bu konuyu anlatır. Bunlardan başka Girit meselesi üzerine yazılmış ve sahnelenmiş birkaç oyunun olduğu da bilinmektedir. Örneğin, Burhanettin Bey topluluğunun oynadığı *Girid* (1911); yine aynı topluluğun sahnelediği *Girid'in Sonu* (1911), Sanayi-i Nefise ve Mürebbi Hissiyat Kumpanyasının birleşerek oynadığı *Girid ve Kandiye Mazlumlari* (1911) ve Celâl Nuri'nin bir ara yasaklanıp sonra tekrar oynanmasına müsaade edilen *Kandiye Burcunda* (1912) isimli oyunları böyledir. Bkz., (And 1971, 220).

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rek anlatırlar. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, asıl amaçları Osmanlının siyasî birliğinin devam etmesini sağlamaktır. Ancak bu düşüncenin özellikle Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı neticesinde yaşanan gelişmelere bağlı olarak devam ettirilemediğini görüyoruz.

Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı sırasında azınlıkların ihanetleri, aydınların düşünce dünyasında yeni ufukların açılmasına sebep olur. Bunlardan biri de “İslâm milleti” düşüncesidir. II. Abdülhamit tarafından, müstemlekeci Hristiyan zihniyetine karşı bir güç birliği oluşturmak için devlet siyaseti haline getirilen “İslâm milleti” düşüncesini, İttihat ve Terakki iktidara geldikten sonra bir müddet müdafaa eder.¹⁰ Hatta Birinci Dünya Savaşı sırasında bu düşüncenin gerçekleştirilmesine yönelik olarak Abdul Reşit Efendi ve Seyit Tahir Efendi’yi İslâm ülkelerine ve Uzak Doğu’ya gönderir (Yalçın 1985, 203).

İlk örneklerini Namık Kemal ve Abdülhak Hâmit’te gördüğümüz bu oyunlarla Osmanlının siyasî varlığı korunmak istenir ve özellikle padişahın aynı zamanda bütün Müslümanların halifesi olması avantajından istifade edilmeye çalışılır.¹¹ “İslâm milleti” idealiyle yazılmış olan oyunların bir kısmı Birinci Dünya Savaşı’nın devam ettiği yıllarda kaleme alınır. Söz konusu dönemde, Osmanlının bu siyasetinin devam ettirilmesiyle elde edeceği siyasî neticelere şiddetle ihtiyacı vardır. Oyunlar, bütün Müslümanların

¹⁰ Abdulhamit’in benimsediği bu siyasî ideolojinin kaynağında Cemaleddin Efgânî’nin olduğunu biliyoruz. İlk başlarda Türkiye’nin liderliğinde bir İslâm birliği oluşturmayı amaçlayan bu düşüncenin, başka ülkelerde de temsilcileri vardır. Örneğin Mısır’daki temsilcisi Muhammed Abduh ve Ferid Vecdi; Hindistan temsilcisi Muhammed İkbal, Rusya temsilcisi Musa Carullah’tır. Bizde bu fikrin temsilcileri ve sempatizanları, başında Mehmet Âkif’in bulunduğu *Sırat-ı Müstakim ve Sebülü’r-Reşad* mecmuaları etrafında bir araya gelmişlerdir. Osmanlının yaşadığı siyasî macera, özellikle Balkanlarda ve Orta Doğu’da gördüğü ihanetler, “Osmanlı birliği, İslâm birliği” gibi düşünce sahiplerinde büyük ölçüde fikrî değişimler meydana getirmiş, daha sonraki yıllarda Anadolu’nun bütünlüğünü korumaya yönelik bir düşünceye doğru gelişme göstermiştir.

¹¹ II. Meşrutiyet tiyatroları arasında yer alan Muhiddin Baha’nın *Halife Ordusu Mısır ve Kafkasya’da* (1331/1915), Yusuf Kenan’ın, *Yavuz Sultan Selim ve İttihât-ı İslâm Siyaseti* (tarihsiz), Mahmut Reşat’ın *Osmanlı İstiklâli* (1329) ve Emin Ali’nin *İstiklâl-i Osmanî* (1337) isimli eserleri de “İslâm milleti” idealini müdafaa eder.

Halife'nin sanacağı altında toplanması fikrini işler. Nitekim bunun sadece düşünce boyutunda kalmadığını, bu yıllarda Halife'nin çağrısına uyarak birçok Müslüman halkın Osmanlı saflarında yer aldığını biliyoruz. Özellikle Osmanlının Kafkas cephesindeki askerlerinin büyük bir kısmını bu gönüllüler oluşturur. Aynı dönemde bütün bunlarla birlikte "İslâm milleti" düşüncesine zarar veren Türk tarihindeki örneklerle de yer verilir. Örneğin Yavuz Sultan Selim ile Şah İsmail arasındaki mücadeleye bu açıdan yaklaşılr.

Türk tiyatrosunda "ulus" düşüncesinin gündeme getirildiği ilk örnekler de yine II. Meşrutiyet dönemine aittir. Aslında Osmanlı-Yunan savaşları sırasında Osmanlı matbuatında ve bu savaşı anlatan edebî eserlerde sıklıkla yer alan bu düşünce, 1908'den sonra yazılan tiyatrolarda görülse de, savaş yıllarında fikrî bir hazırlığın olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü içe kapalı bir siyaseti tercih eden II. Abdülhamit'in modernleşmeyi reddetmeyen yaklaşımı, yeni asrın başında "ulus" kimliği arayanlar için kısmen bir hazırlık dönemi olmuştur. "Türklüğün kökenleri" konusunda birçok yayının yapıldığı bu dönemde, Türk soyunun "Nuh'un oğlu Yafes'in oğlu Türk"e dayandırıldığı görülür (Alkan 2001, 378). Bu çalışmalar, Türklüğün kökenlerini araştırmaktan daha çok, XX. asrın bir "ulus" asrı olacağının kavrandığını göstermesi bakımından önemlidir. II. Abdülhamit dönemi ders kitaplarına da giren bu düşüncelerin içinde âdeta Türklüğün eritildiği ve ikinci kimlik haline getirildiği görülür. II. Meşrutiyetin hemen sonrasında subaylar arasında büyük itibar gören "Türkçülük" düşüncesi, askerî okullarda okutulan kitaplarda yer alan "Türklüğün kökenleri" konusunda işlenen derslerin bir sonucudur. Örneğin Ziya Gökalp'in "Türkçülüğün babası" olarak nitelediği Süleyman Paşa'nın 1876'da bastırıldığı, Türk mitolojisi ve Türk tarihi konularını da içine alan *Tarih-i Âlem* isimli kitabı böyle bir çalışmadır. Süleyman Paşa'nın Türklerin uygarlığa katkılarını da yer verdiği kitabında Oğuz Han'ın üç oğlundan Gün Han'ın Osmanlıların, Deniz Han'ın Selçukluların, Dağ Han'ın da Oğuz ismiyle anılan Türklerin atası olduğunu kaynaklarını göstererek anlatır. Süleyman Paşa, Türklerin bir yandan Avrupa ile diğer yandan Macar, Bulgar ve Lehlerle akrabalığını vurgulayarak Balkanlarda yaygınlaştırılmaya çalışılan "Panislavizm"ın önünü kesmeye çalışır. Bütün bunların yanı sıra, Türklerin Avrupa ile diğer yandan Macar, Bulgar ve Lehlerle akrabalığını vurgulayarak Balkanlarda yaygınlaştırılmaya çalışılan "Panislavizm"ın önünü kesmeye çalışır. Bütün bunların yanı sıra, Türklerin Avrupa ile diğer yandan Macar, Bulgar ve Lehlerle akrabalığını vurgulayarak Balkanlarda yaygınlaştırılmaya çalışılan "Panislavizm"ın önünü kesmeye çalışır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

tün bu düşüncelerin anlatıldığı kitapların askerî okullarda okutulması ile özellikle subaylar arasında “ulus” bilincinin kuvvetlendiği görülür (Alkan 2001, 393).

Bütün bu düşüncelere tiyatro da kayıtsız kalmamış, II. Meşrutiyet sonrasında yazılan tiyatro eserlerinde ulus bilinci (Türkçülük) kapsamlı şekilde ele alınmıştır.¹² Türklük meselesi üzerine yapılan çalışmaların önünün 1908 tarihiyle açıldığını kabul bir yaklaşımla kaleme alınan oyunlarda, Müslüman olmayan Türklerin, umumî Türk tarihi içerisinde değerlendirildiği görülür. Türklerin İslâm dinini kabul etmeye başladıkları dönemde yaşanan olaylar anlatılır. Oyunların yazıldığı dönemde Türk milleti iç ve dış karışıklıkların bütün olumsuzluklarını yaşamaktadır. Osmanlı Devleti’nin bozulan müesseselerini, birliği dağılan Türk insanını, ortak idealler etrafında yeniden toplama gayreti, tarihe ait bu malzemelerin dikkatlere sunulmasına vesile olmuştur. Eserlere bir bütün olarak bakıldığında “ulus” meselesinin çok başarılı bir şekilde ele alındığı söylenebilir. Çünkü bu dönemde “milliyet, asabiyet, dava-yı kavmiyet, dava-yı cinsiyet” gibi kavramlarla ifade edilen milliyetçiliğin ne olduğu konusunda tereddütler vardır. Söz konusu dönemde, özellikle Balkan Savaşları’nın toplum üzerindeki olumsuz etkisini gidermeye yönelik olarak, Türk tarihinin uzak dönemlerinden çeşitli örnekler ve model şahıslar getirilir. Bütün Türklerinin bir araya gelmesi suretiyle sağlanacak “Büyük Türk Birliği” ideali anlatılır. Oyunlarda, bu dönemde yazılan diğer tiyatrolardan farkı olarak, Türk kadınının devlet yönetimindeki etkin rolü de vurgulanır. Örneğin Kamer Sultan, “aşktan evvel vatanını düşünen” bir kadındır.

Bütün bunlara rağmen, Yusuf Akçura’nın “Üç Tarz-ı Siyaset” adı altında sistemleştirmeye çalıştığı düşüncelerin, o dönemde iç içe geçtiğini ve özellikle “İslamcılık” ve “Türkçülük” konusunda bir kafa karışıklığının olduğunu belirtmeliyiz. Türklüğe hizmetin İslâm’a hizmet anlamına geldiğini düşünen birçok aydın, bu dönemde İslâmiyet ile Türklük öğelerini iç içe bir yapıda görürler. Bu

¹² II. Meşrutiyet sonrası Türk tiyatrosunda “ulus bilinci” işleyen oyunlar şunlardır: Celâl Esat’ın *Büyük Yarın* (1910), Mehmet Nafi’nin *Kamer Sultan* (1329), Abülhak Hâmit’in *İlhan* (1913) ve *Turhan* (1916), Ziya Gökalp’in *Alparslan Malazgirt Muharebesi* (1336) İrfan Emin’in *Osman Gazi* (1331) ve Aka Gündüz’ün *Yarım Türkler* (1919).

yüzden XX. asrın başında Osmanlı Devleti'nin yeni siyasetini belirlemek isterlerken, dinle iç içe bir Türklük anlayışına yer vermeye çalışırlar. Bu dönemde yazılan oyunlarda da aynı durum söz konusudur. Özellikle II. Meşrutiyetten sonra Türk aydınları arasında kabul ve itibar gören Türkçülük düşüncesinin tesiriyle yazılan bu oyunlarda şahsî ihtirasların sebep olduğu siyasî çözümler anlatılır. Türklerin düşmanlarından çok kendi aralarında bir mücadeleye giriştikleri ve bunun sadece siyasî değil birçok sıkıntıyı da beraberinde getirdiği vurgulanır. Bu yüzden var olan siyasî birlikler dağılmış; devlet her yönden güçsüz hale gelmiştir. Elbette bu mesajların vaka zamanından ziyade anlatma zamanıyla ilgili olduğu söylenebilir. Çünkü geçmişte Türk milleti nasıl bulunduğu coğrafyanın hâkimi olmuşsa, gücü sayesinde herkesin kardeşçe yaşamasını temin etmişse, bugün de bulunduğu coğrafyada bunu sağlayabileceği vurgulanır. Oyunlarda Türkçülük ve İslâmcılık ideallerini birleştirme prensibine bağlı olarak, dönemin siyasetine uygun bir siyasî birliğe işaret edildiği görülür (Şengül 2008b, 115).

Meşrutiyet döneminde işlenen siyasî düşüncelerden biri de "Halkçılık" düşüncesidir. Ziya Gökalp'in "Halka Doğru" başlığı altında sistemleştirdiği bu düşünce, Millî Mücadele yıllarıyla birleştirilerek anlatılır.¹³

Meşrutiyet dönemi Türk tiyatrosunda yukarıda ifade etmeye çalıştığımız siyasî ideolojilerden başka, diğer siyasî yaklaşımları ihtiva eden eserlerin de olduğunu görüyoruz.¹⁴ Bu

¹³ Söz konusu dönemde, halkçılık düşüncesinin tiyatro vadisindeki en çalışkan ismi Tunalı Hilmi'dir. Memiş Çavuş serisi altında yayınladığı *Mebuslar Meclisi Kapısında Bir Köylü* (1326), *Büyük Millet Meclisi Azalarından Memiş Çavuş Sayoanda* (1338), *Köylü Memiş Çavuş Ankara'da "Halk Dersleri" Kürsüsünde* (1339), *Memiş Çavuş Rüyaada* (1339) gibi piyeslerle halkçılık düşüncesini tiyatroya taşır. Halit Fahri'nin *Baykuş* (1332), Mehmet Sadullah'ın *Köylü Mûrşidi* (1329) gibi kalem tecrübeleri de aynı düşünceleri dikkatlere sunar. İhtilalci bir karaktere sahip olan Memiş Çavuş, Cumhuriyetten sonra Zonguldak Milletvekili olarak parlamentoya girip, İnkılâpların yerleşip kökleşmesinde önemli hizmetleri olan Tunalı Hilmi Bey'i yansıtır.

¹⁴ Meşrutiyet tiyatrosunda diğer siyasî yaklaşımları anlatan oyunlar: Salâh Cımcöz ve Celâl Esat'ın *Selim-i Salis* (1330), Ali Haydar Emir'in *Sultan Selim-i Salis* (1325), Müfit Ratıb'ın *Selim-i Salis* (1326), Ali Ekrem'in *Yavuz Sultan Selim* (1326) ve A. Faik'in *Şahin Giray* (1334) isimli çalışmalarıdır. Hüseyin Câvid'in dinlerin birleştirilmesi (tevhid-i edyan) düşüncesini savun-

düşünceleri çeşitli zamanlarda yaşanmış tarihî kişi ve olaylarla birlikte veren oyunların tamamına yakınında, yenilik yapmak isteyenlerle yeniliğe karşı çıkanların mücadelesi anlatılır. Yenilikçi olmanın zorlukları ve yeniliğe karşı çıkanların, inkılâpçıların işlerini ne kadar zorlaştırdığı vurgulanır.

Meşrutiyet dönemi tiyatrolarında az da olsa taht kavgaları ve bu kavgaların sebep olduğu olumsuzluklara da yer verilmiştir.¹⁵ Bunun yanında yine aynı konuda yazılmış ve çeşitli topluluklarca temsil edilmiş, yazarı tespit edilemeyen oyunlar da vardır. Örneğin, Lâle devrine ait bir faciayı anlatan ve Cellât Kara Mustafa, Bekri Mustafa, Efe Merzuk gibi gerçekten yaşamış şahsiyetlerin yer aldığı *Cellât Kara Mustafa* oyunu böyledir. (And 1971, 215).

Bu dönemde konusunu tarihten alan oyunların büyük bir kısmı Sultan II. Abdülhamit dönemini anlatan tiyatro eserleridir. Bu eserlerin neredeyse tamamına yakını Sultan Abdülhamit'in şahsiyeti ve uyguladığı rejimi tenkit etmek maksadıyla kaleme alınmıştır. İttihad ve Terakkî'nin iktidara gelmesinden hemen sonra, alelâcele yazılmış ve birçoğu temsil edilmiş eserlerin, sanat kaygısından uzak oldukları görülmektedir. Sultan Abdülhamit yönetimini tenkit eden ve 31 Mart Vakası, Şemsi Paşa Olayı, Babıâli Baskını, siyasî parti çekişmeleri gibi Meşrutiyet sonrası gelişmeleri anlatan oyunlar, bir dönemin siyasî anlayışının değerlendirilmesi açısından önemlidir.¹⁶

duğu *Şeyh San'an* (1918), sosyalizmi bir fikir hareketi olarak anlattığı *Şeyda* (1917) bu konulardan biraz daha farklı bir şekilde ele alınır.

¹⁵ Yusuf Niyazi'nin *Mazlum Şehzadeler yahut Hürrem Sultan*¹⁵ (1325), Çorlulu M. Fevzi'nin *Hürrem Sultan* (1340), Müfit Ratıp ve Refik Halit'in *Kaniye Müdafası ve Tiryaki Hasan Paşa* (1910), Selami İzzet Sedes'in *Mazlum Şehzade* (1909), İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Alemdar* (1910) ve Vedat Örfi'nin *Bir Af... Bir Yemin* (1338) isimli oyunları taht kavgaları ve bu kavgaların sebep olduğu olumsuzlukları anlatır.

¹⁶ Bu konularda yazılan oyunlar şunlardır: Ahmet Bahri *Gasb ve Nedamet ve yine İhânet* (1326), Mithat Cemal Kemâl (1328), Moralizâde Vassaf Kadri *Mukaddeme-i İnkılâp* (1325), *Sultan Murad*¹⁶ (1328), *Yıldız Faciaları* (1327), *Çakıcı'nın İlk Kurşunu* (1335), M. Sezai Mithat Paşa *Yahut Hükm-i İdam*¹⁶ (1328), Doktor Kâmil Dönmez *Yüz yahut Hürriyet Ordusu*¹⁶ (1909), Canlı Cenaze *yahut Yıldız'da Meşrutiyet Telaşları* (1325), Bükülmez Kol *yahut 10 Temmuz* (1325), Abdulhalim Memduh-Refik Nevzat *Abdülhamit ve Genç Bir Harem Ağası* (1327), Fehime Nüzhet *Bir Zâlimin Encâmı* (1324), *Adalet Yerini Buldu* (1326), Mehmet İhsan *Mesâib-i İstibâd* (1324), *Hırs-ı Saltanat yahut İntikâm-ı*

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Cumhuriyet öncesi Türk tiyatrosunda devrin siyasi görünüşünü, bir tarihî şahsiyetten hareketle anlatan oyunlar da vardır.¹⁷ Bu oyunlar vasıtasıyla yaşanan siyasî gelişmelere farklı cephelerden bakılmaya çalışılmıştır. Asrın ilk çeyreğinde Osmanlı Devleti ile beraber hemen hemen bütün Avrupa'nın etkilendiği Birinci Dünya Savaşı'nın, insanımız üzerindeki olumsuz etkisi ve Osmanlı Devleti'nin içine düştüğü zor durumlar bu dönem tiyatrolarında anlatılmıştır. Savaşın devam ettiği sırada, Başkumandanlığın daveti üzerine 11 Temmuz 1915'te Çanakkale'ye giden

Meşrû-ı Millet (1327), *Ermeni Mazlumları yahut Fedakâr Bir Türk Zabiti* (1324), *Fuad Mesâib-i İstibdâttan Sansür Darbeleri* (1325), *Hüseyin Nazmi Genç Zâbit yahut İstibdâd Zulümleri* (1326) *Ali Haydar Emir Nereye?* (1337), *Şehbenderzâde Ahmet Hilmi İstibdâdın Vahşetleri yahut Bir Fedâkârın Ölümü* (1326), *Selânikli Hilmi Menfiler yahut Felâket-i İstibdâd* (1327), *Mehmet Burhaneddin Fehim Paşa*¹⁶ (1327), *Arap İzzet Tut Tut Kaçıyor Millet Haini* (1324), *Ruhsan Nevvare-Tahsin Nahit Jön Türk* (1325), *Halil Rüştü 10 Temmuz 1324* (1324), *Hüseyin Nadir Devr-i Sabıkta Vükelâ* (1326), *Sâid Hikmet Mâzi ve Âti* (1325), *Enis Avni (Aka Gündüz) Aşk ve İstibdâd* (1325), *Kâzım Nâmi Nasıl Oldu?* (1326), *İbnülcemal Ahmet Tevfik İstibdâdın Son Günü yahut Zavallı Valide* (1326), *Yusuf Niyazi Hafîye Mel'anetleri* (1328), *Yusuf Niyazi Ebul-Kemâl Mülevves yahut Bir Casusun Akibeti* (1328), *Halil İbrahim Rüşvetle Mesned* (1326), *Vâhit Lütfi Hafîye Darbesi yahut Bir Kızın İntikamı* (1327), *Hüseyin Suat Şehbal yahut İstibdâdın Son Perdesi* (1324), *Bitlisli Rıza Suat İzmir'in İşgali* (1339), *Muhiddin Mekki Güzel Rumeli* (1331), *Safvet Nezihi İzah ve İstizah* (1325), *Garibeler* (1325), *Ahmet Cevat Yıldız'ın Sonu* (1325), *Süleyman Sırrı (Süleyman Külçe) Şemsi Paşa ve 24 Haziran*¹⁶ (1327), (Bu oyun sonradan geliştirilerek, *Firzovik Toplantısı ve Meşrutiyet* (1944) ismiyle kitap halinde yayımlanmıştır.) ve *İhsan Adlî'nin Haile-i Mahmut Şevket Hürriyet Kurbanları* (1335). Söz konusu dönemde yazılan ve çeşitli topluluklarca sahnelenen birçok oyunun olduğu bilinmektedir. Özellikle 1908-1910 yılları arasında sahnelenen oyunların Sultan II. Abdülhamit dönemini değerlendirdiği ve II. Meşrutiyet'in heyecanıyla kaleme alındığı görülür. Sayıları bir hayli olan bu oyunlardan birkaç örnek verelim. *Hüseyin Kâzım Son Darbe* (1908), *Hüseyin Kâmi Sabah-ı Hürriyet* (1908), *Hasip Bey'in Hafîye Faciaları* (1908), *Celâl Nuri Bey Abdülhamid-i Sani* (1910) isimli oyunlarının yanında yazarı bilinmeyen ve metni elimizde olmayan, temsil edildiğini o dönemin matbuatındaki ilân ve çeşitli yazılardan öğrendiğimiz oyunların olduğunu hatırlatalım. Yine bu dönemde yabancıların devrin siyasî tarihini farklı bir cepheden inceledikleri oyunların sahnelendiğini yine aynı şekilde öğreniyoruz. Örneğin Léon Crétot'un *Union et Progrès ou La Nouvelle Turquie (İttihat ve Terakki veya Genç Türkiye)* (1908) böyle bir oyundur.

¹⁷ Faik Ali'nin *Nedim ve Lâle Devri* (1916), İrfan Emin'in *Osman Gazi* (1331) isimli oyunları böyledir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

birçok sanatkâr, dönüşte bu gezi ile ilgili duygu ve düşüncelerini dile getirdikleri yazılarının yanında, Çanakkale Savaşlarını ve değişik cephelerdeki mücadeleleri tiyatronun imkânlarıyla anlattılar.¹⁸ Bu oyunlarda savaşın kötülüklerinin anlatılmasının yanında, Birinci Dünya Savaşı'nın Osmanlı'nın aleyhine sonuçlanmasından sonra devletin içine düştüğü zorluklar da ele alınır. II. Meşrutiyet döneminde İşlenen bu konu, Cumhuriyet dönemi yazarlarının da dikkatini çekmiştir (Enginün 1986, 111-129).

Meşrutiyet ve Cumhuriyet tiyatrosunda ortak konulardan biri de ya tamamen veya kısmen kaybedilen toprakların ele alınmış olmasıdır. Bu konuda yazılan oyunlarda zaman zaman buraların hangi şartlarda ele geçirildiği de anlatılarak, kaybedilmesinden duyulan rahatsızlık dile getirilir. Söz konusu dönemlerde Girit, Kıbrıs, Kırım, Balkanlar ve Trablusgarp'ı kaybetme sebepleri üzerinde durulmuş, buralarda Osmanlı Devleti'nin uyguladığı politika eleştirilmiştir. Bu oyunlar içinde Kıbrıs'ı anlatan eserlerin Cumhuriyetten sonra yazılmaya başlandığı görülmektedir. Meşrutiyet döneminde daha çok Girit üzerinde durulmuştur. Girit'in stratejik konumu itibarıyla Osmanlı Devleti için çok büyük önem arz etmiş olması, bu adanın Türk tiyatrosuna konu olmasını sağlamıştır. Bu konuda yazılan oyunlarla ilgili değerlendirmeyi yukarıda kısaca yaptığımız için, kaybedilmesinden rahatsızlık duyulan diğer Türk yurtlarını anlatan oyunlara kısaca bakalım.

Bu dönem Türk tiyatrosunda değişik cepheleriyle ele alınıp işlenen ve kaybedilmesinden üzüntü duyulan topraklar arasında Kırım'da vardır.¹⁹ Özellikle Mirzaların çağdaş düşüncelerden uzak oluşu ve Kırım Hanları üzerindeki etkileri, Rus siyasetiyle birlikte ele alınmış ve bu konuda Osmanlı'nın siyasî çaresizliği dikkatlere sunulmuştur.

¹⁸ Bu konuda yazılan eserler şunlardır: Bulgurluzade Rıza'nın *Câniler Saltanatı* (1919), Muhiddin Baha'nın *Halife Ordusu* (*Halife Ordusu Mısır ve Kafkas'ta*) (1331), Abdülhalim Hadi'nin *Şefika* (1920), Muhiddin Mekki'nin *Vatan Daha Güzel* (1330), Aka Gündüz'ün *Muhterem Katil* (1330), A. Fahri'nin *Solgun* (1335), Mithat Cemâl'in *Yirmisekiz Kânunuevvel* (1334), Faik Ali'nin *Payıtaht'ın Kapısında* (1337), İbrahim Alâeddin'in *Sulh ve Harb* (1338) isimli eserleriyle, Feyzullah Sâcid'in *Yaratılış Cilvesi* (1919) ve Mehmet Rauf'un *Dilenci* (1325).

¹⁹ Karsızade Mehmet'in *Feth Giray* (1328) ve A. Faik'in *Şahin Giray* (1334) isimli oyunları bu dönemde Kırım meselesini ele alan oyunlardır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Meşrutiyet sonrası Türk tiyatrosunu en fazla meşgul eden hadiselerden biri de kaybedilen Balkan topraklarıdır. Buralarda gelişen olaylar ve coğrafya insanı Türk tiyatrosunun konuları arasındadır.²⁰ Uzun yıllardır Osmanlı Devleti'nin bünyesinde yaşayan ve devletin bütün nimetlerinden faydalanan Balkan halklarının ihaneti karşısında Türk aydını sessiz kalmamış, diğer savaşlarda olduğu gibi, bu savaşın üzüntüsünü de tiyatroya taşımıştır.

İttihat ve Terakki'nin iktidarda karşılaştığı en büyük problem, siyasî ve içtimâî bünyemizi derinden sarsan savaşlar olmuştur. Bu hadiselerin ilki İtalyanların Trablusgarp'ı 1911'de işgal etmeleridir. Bütün bu imkânsızlıklara rağmen, imdada koşan idealist subayların İtalyanlarla yaptığı çetin mücadele, bu dönemdeki tiyatro eserlerine de yansımıştır.²¹ Eser kahramanları, genelde genç Türk zabıtlıdır. Bu konuda kaleme alınan oyunlardan sadece ikisinin metni elimizdedir.

Türk cemiyet hayatını birçok yönden etkileyen Batı medeniyeti, edebî yeniliğin yanında, Türk insanının hayata bakışını da değiştirmiştir. Tarihe yönelik bu değişimin bir sonucudur. Konu-

²⁰ Süleyman Sırrı'nın *Gayz* (1328), Melekzade Fuat'ın *Edirne Müdafası yahut Şükrü Paşa* (1329), Mehmet Sırrı'nın *Türk Kanı* (1329), Muhittin Mekki'nin *Güzel Rumeli* (1331) isimli eserleri Balkanlarda yaşanan gelişmeleri anlatır. Ayrıca bu dönemde yazılan birçok oyunun çeşitli topluluklarca sahnelenildiğini biliyoruz. *Türkler, Bulgarlar ve Namus* (1913), *Edirne'nin İstirdadı* (1913), *Ölmez Duygu* (1913), *Edirne Yolunda-Bulgar Vahşetleri* (1913), *Sönmez Ateş* (1913), *Osmanlıların Rumeliye Müruru* (1913), *Sevgili Edirne'mizin İstirdadı yahut Osmanlı Ordusu Vazifesini Görüyor* (1913) isimleriyle sahnelenen oyunlar Balkanlar meselesini işler. Bkz., (And 1971, 220).

²¹ Bunlar, Mehmet Râif'in *Osmanlı-İtalya Trablusgarp Muharebesi yahut Osmanlı Muzafferiyeti* (1327), ve Abdurrahman Ali'nin *Devlet-i Aliyye-İtalya Muharebesi yahut General Canova'nın Nedâmeti* (1328) isimli oyunlarıdır. Bunlardan başka metni elimizde olmayan ve temsil edildiklerini çeşitli yayın organlarından öğrendiğimiz aynı konuda oyunlar da vardır. Örneğin Mısırlılar Kulübü Heyeti'nin Trablusgarp Muharebesi yararına *Şüheda-yı Vatanıye* isminde Arapça bir oyun sahneye koyduğu o dönme matbuatında kayıtlıdır. Yine Muhsin Ertuğrul'un *İntihar* (1911) oyunu ile beraber, *Türk Özü-Türk Sözü* (1911), *Satvet-i Osmaniye yahut Vatan Müdafileri* (1911), *Sultan Adli yahut Trablusgarp Vak'ası* (1914), *Trablusgarp* (1911) isimli piyesler de Trablusgarp meselesini konu alan ve 1911 ile 1914 tarihleri arasında çeşitli topluluklarca sahnelenen eserlerdir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

sunu Türk tarihinden alan eserler sadece tarihî malzemeyi kendi şartlarında incelemek şeklinde kalmamış, dünden hareketle yarını kurma endişesi de bu eserlere yön vermiştir. Osmanlı Devleti'nin müesseselerini yeni baştan düzenlemek, Türk insanını bir siyasî birlik içerisinde, ortak idealler etrafında yeniden toparlama gayreti, tarihe ait malzemenin dikkatlere sunulmasına vesile olmuştur. Bu itibarla bu dönemde yazılan birçok eserde anlatma zamanı ile vaka zamanı arasında benzerlikler söz konusudur.

V. Cumhuriyet Dönemi

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu içinde tarihî oyunlar önemli bir yekûnu oluşturmanın yanında, işlediği konular ve Türk tarihine getirdiği yorumlar açısından da oldukça önemlidir. Bu dönemde yazılan tiyatrolar başlangıçta Millî Mücadele, yeni kurulan devletin heyecanı ve bir ulus-devlet olması gibi sebeplerden dolayı sınırlı konuları içerse de, zamanla dış dünyada yaşanan gelişmeler tarihe yönelişi gerekli kılmış ve Türk tarihi yeniden ve farklı bakış açıları ile değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Cumhuriyet öncesi Türk tiyatrosunun konularından çok azı bu dönem sanatkarlarını meşgul etmiştir. Türk tiyatrosunun gündemini daha çok, yaşanan olaylar ve dış dünyadaki gelişmeler belirlemiştir. Osmanlı tarihinden özellikle taht kavgaları, kaybedilen toprakların sebep olduğu üzüntü ve bu toprakların kaybedilmesine sebep olan Osmanlı politikası Cumhuriyet dönemi tiyatrolarının gündeminde yer almıştır.

Cumhuriyet döneminde yazılan ve tarihî malzemeyi kullanan Türk tiyatrosunu sekiz ana başlıkta değerlendireceğimizi belirtmiştik. Konuya geçmeden bu başlıklar altında hangi konuların işlendiğine kısaca değinelim. Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu, İslâm öncesi Türk tarihi, Türk mitolojisi, Türk destan ve efsaneleri, halk hikâyeleri (Dede Korkut, Köroğlu, Kozanoğlu), Türk mistikleri (Mevlâna, Yunus Emre, Hacı Bektaş Veli, Hoca Ahmet Yesevî Dervişleri), Selçuklu dönemi, Osmanlı dönemi (Osmanlı devlet yapılanması, Osmanlı devlet düzeninin sorgulanması, Osmanlı devleti ile özdeşleşmiş mekânlar, Osmanlı devlet, ilim ve sanat adamları, Fatih Sultan Mehmet ve İstanbul'un Fethi, Osmanlı dönemindeki savaşlar, Osmanlı dönemi siyasî hayatının

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

sorgulanması, saray entrikaları ve taht kavgaları, saray dışında yaşanan siyasî olayların sebep olduğu olumsuzluklar, Osmanlı döneminin siyasî ve toplumsal olayları), Atatürk, Millî Mücadele ve Cumhuriyet süreci (Atatürk, Millî Mücadele ve Atatürk'ün Cumhuriyetin kurulmasındaki rolü, Millî Mücadele ruhu, bağımsızlık temasının vurgulanması, Millî Mücadele'nin zor şartları, Millî Mücadele yıllarına ait kişisel kahramanlıklar, Millî Mücadele'de din adamının yerinin sorgulanması, Millî Mücadele taraftarları ile Millî Mücadele'ye karşı çıkanların karşılaştırılması, Millî Mücadele yıllarında düşmanın yaptığı kötülükler, Cumhuriyet rejiminin önemi ve önceki rejimle mukayesesı, Cumhuriyet'in kurulmasından sonra gelişen olaylar, Cumhuriyetle özdeşleşmiş sanat ve kültür adamları) ve Türkiye dışında gelişen olaylar (Kıbrıs, Kırım, Kore, Balkanlar) gibi konuları işlemektedir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin her şeyden önce bir ulus-devlet oluşu Cumhuriyetin ilk dönemindeki yazarları Eski Türk tarihine, destan, efsane ve mitolojiye yöneltmiştir. Yine bu dönemde yeni kurulan devletin ilke ve prensipleri, Millî Mücadele'nin zor şartları, bu süreçte kazanılan zaferler ve Türk halkının Millî Mücadele'deki rolü anlatılmıştır. Bu oyunların hemen hemen hepsinde Mustafa Kemal'in Millî Mücadele, Yeni Türk devletinin kuruluşu ve Cumhuriyetin temel prensiplerinin belirlenmesindeki rolüne işaret edilmiştir. Anadolu'nun fethi, Osmanlı'nın bu topraklar üzerinde kurduğu medeniyet, Anadolu'ya Türk ve İslâm mührünün vurulmasında mistiklerin rolü ve Cumhuriyet sonrasının çeşitli toplumsal, siyasî ve kültürel olayları bu dönem tiyatrosunca değerlendirilmiştir. Başta tiyatro olmak üzere, diğer tahkiyeli eserlerin bu tip konuları sıklıkla işlemesinin elbette bir anlamı vardır. Okumayı pek sevmeyen toplumlarda, bireye ulaşmanın en emin ve en kolay yollarından biri, eğlenceyle iç içe geçmiş tahkiyedir. Özellikle Cumhuriyet döneminde yazılan eserlerin birçoğu bu anlayışla kaleme alınmıştır. Cumhuriyetin kuruluşunun onuncu yılı dolayısıyla bütün yurttan geniş bir katılımı kutlanan törenlerin içinde tiyatronun önemli bir yere sahip olması bu yüzdendir. Bu dönemde yazılan oyunlardan birçoğu, yeni devletin köy politikasını, millî kimlik ve tarih şuurunu işler. Cumhuriyetin kurulmasından sonra sosyal ve siyasî hayatımızda, özellikle kırsal kesimde meydana gelen olumlu değişimler, bu oyunlarda önemli bir yer

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

tutar. Halkevleri bünyesinde kurulan tiyatro grupları, memleketin birçok köşesinde verdikleri temsillerle bir ulus bilinci oluşturmak, Cumhuriyeti ve temel prensiplerini tanıtmak isterler. Hatta hava şartlarından dolayı dekor götüremedikleri köylerde halkı kahvehanelere veya köy odalarına toplayarak bu temsilleri okumaları, bu anlayışın bir gereğidir. Bu dönemde yazılan oyunlar içinde köy meselelerini anlatan çok fazla oyun vardır. 1950'ye kadar yazılan ve bir şekilde tarihi öğelere yer verilen oyunlarda bile köy hayatı anlatılır. 1950'den sonra yazılan oyunlar ise, köy sorunları ile bunalan Cumhuriyet tiyatrosunu, başta Osmanlı olmak üzere çeşitli tarihî konuları anlatmak suretiyle rahatlatır.

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunun Türk Mitolojisi, Türk destan ve efsaneleri ile İslâmiyet öncesi Türk tarihini konu alan eserleri, Türk tarihine yönelişin kapılarını açar. Bu oyunlardan büyük bir kısmı Cumhuriyetin ilk döneminde yazılmıştır. Yeni devleti kuran Türk kimliğini anlatma ve tanıtmaya amaç taşıyan bu oyunlarla uluslaşma süreci desteklenmek istenir.²² Türk tarihinin derinliklerinden Gazi Mustafa Kemal Paşa'ya kadar geçen sürecin destanının anlatan yazarlar, İslâmiyet öncesi eski Türk Anayurdu'nda geçen olaylarla yeni nesil arasında bağlantılar kurar. Yeni neslin çalışkanlığı, dürüstlüğü ve devletlerine olan bağlılığının Türk insanının tarihî mirası olduğunu anlatırlar. Bu yüzden vatana ve töreye ihanet eden insanların karşısına çocukları çıkarılır. Cumhuriyetin ilk yıllarında yazılan bu tip oyunlar, bu yönüyle

²² İslâm öncesi Türk tarihine ait mitolojik ve tarihî bilgilerin; Türk destan ve efsanelerinin değerlendirildiği oyunlar, yazılış tarihlerine göre şunlardır: Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Akın* (1932), Özyurt (1932), Hayrettin İlhan'ın *Altın Yay* (1932), Yaşar Nabi'nin *Mete* (1932), Behçet Kemal'in *Ergenekon* (1933), Çoban (1933), Nazmi Tonbuş'un *Çorumlu* (1933), *Attila* (1935), S. Behzat'ın *Attila'nın Düğünü* (1934), Münir Hayri Egelî'nin *Bay Önder* (1934), Feyzi Kutlu'nun *Timurhan* (1934), A. İsmet'in *Sümer Ülkerleri* (1934), Abdülhak Hâmi'nin *Hakan* (1935), Vehbi Cem Aşkun'un *Oğuz Destanı* (1935), T. Berberoğlu'nun *Türk Kanı* (1941), Hakkı Günel'in *Bozkurt* (1941), Hüsnü Yıldız'ın *Mete* (1960), Selahattin Batu'nun *Oğuzata* (1961), Mehmet Faruk Gürtunca'nın *Oğuz Han* (1971), İ. Muzaffer Biğ'in *Mete* (1974), Ayhan Gültaş'ın *Destan Yaratan Kahramanlar* (1976), Ülkü Ayvaz'ın *Troya'yı Özlüyorum* (1992), Zeynep Avcı'nın *Gılgamış* (1994), Osman Türkay'ın *Ölümsüzlük Acısı* (1999), Güngör Dilmen'in *Ben Anadolu* (1998), *Akad'ın Yayı* (1998) ve *Troya İçinde Vurdular Beni* (tarihsiz), Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* (1992).

Osmanlı-Cumhuriyet ilişkisini hatırlatır. Bu anlatım dönemin siyasi hayatına uygundur. Geçmişte nasıl babalarının yerine geçen oğulları gittikleri yerlerde şehir kurmuş, oralara medeniyet götürmüşse, bugün de onların çocukları bu topraklar üzerinde yeniden en güçlü medeniyeti kuracaklardır. Söz konusu oyunların bir kısmına göre Türkler, gittikleri her yere uygarlık götürmüşler, bir nevi “Uygarlık Tanrısı” görevi yapmışlardır.²³ Türk milletinin devlet kurma idealinin anlatıldığı bu oyunların, millî bütünlüğümüzü dönemin heyecanı içerisinde çok başarılı bir şekilde anlattığı görülür. Birçok oyunda Mete ile Atatürk’ü özdeşleştirilir. Çöken Osmanlı Devleti’nden genç bir Cumhuriyetin çıkması, Mete ve Atatürk arasındaki ilginç benzerliklere bağlanarak anlatılır (Asilyazıcı 1982, 126). Oyunların, Türkiye Cumhuriyeti’nin millî bir devlet olması idealiyle ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Bu oyunlarda Türk milletinin uygarlığın kurucusu olduğu hatırlatılarak, sahip olduğu erdemlere vurgu yapılır. Oyunlar, millî kimlik bilincini ve milletin kendine olan güvenini yeniden kazandırmayı amaçlar. Bu oyunlarda Türk kimliğine yakıştırılan barbar sözcüğüne karşı çıkan yazarlar, dönemin heyecanına uygun bir milliyetçi anlayışla Türk milletini yüceltirler. Türk tarihinin bir bütün olduğu tezinin işlendiği oyunlarda, Türklerin kendi aralarında yaptıkları savaşların sebep olduğu bölünmelerin ve yıkımın diğer unsurlarla yapılan savaşlardan çok daha derin olduğu fikri işlenerek, bütünlüğe zarar veren olaylar ve tarihî şahsiyetler eleştirilir.

Cumhuriyet tiyatroları içinde, alışlagelmiş tarzın dışında anlatımlar da vardır. Mesele tarih soyutlaştırılarak milletleri yargıladığı anlatımlara başvurulur. Bir çocukla konuşan İhtiyar Tarih, Türklerden başka herkesin kendine ihanet ettiğini belirterek, Mete’nin çok bilinen hikâyesini nakleder.

²³ Bu dönemde Türk tarihine yönelişin arkasında, tarihin uluslaşma sürecine yapacağı katkılar düşünülmüştür. Bu maksatla yazılan eserlerden bir kısmı bu yüzden popülist bir yaklaşımla kaleme alınmıştır. Çankaya’ya topladığı sanatçılarla sohbetler ve tartışmalar yapan Atatürk’ün Halide Edip’ten Millî Mücadele’ya ait gözlemlerini ve Faruk Nafiz’den Türk tarihinin eski devirlerini yazmasını istemesi, edebiyatın toplum üzerinde yarattığı büyük tesiri bilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu bilgiler için bkz., (Ercilasun 1997, 422).

Bu dönemde yazılan ve Türk destanlarından değişik motifler taşıyan oyunlar, Türk kimliğinin üstünlüğünü, Türk milletin tarih boyunca kurduğu değişik medeniyetlerden hareketle anlatırlar. Oyunlarda Oğuz Kağan ile Atatürk'ü birleştirme gayreti sezilir. Bu oyunlar eski Türk kahramanlarının yaşayışlarını masal havası içerisinde vererek; sevgi, saygı, birlik, bağlılık, yurt sevgisi, gibi unsurları anlatarak Türklük bilincini kuvvetlendirmek isterler.

Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrolarında konusunu Türk tarihinden alan tiyatrolar arasında tarih ve mitolojinin iç içe verildiği oyunlar da vardır. Sümerleri Türk sayan anlayışla (Bkz., Memiş 2002a, 55-56; Memiş 2002b, 137-139; Şapolyo 1965, 5-16) kaleme alan, Sümerleri Türk milletin büyük bir kolu olarak gören oyunlarda, Sümerlerin birbirleriyle yaptıkları savaşlar sonucu zayıf düşmeleri ve yüz yirmi beş yıl Guti hâkimiyetinde kaldıktan sonra Uruk Valisi olan Utku-Kegal tarafından kurtarılışı anlatılır. Dünyada hiçbir şeye yenilmeyen ve gücünün, kuvvetinin ölümsüzleşmesine çalışan Gılgamış'ın "ölümsüzlük" mücadelesinden M.Ö. XIII yüzyılda yapılan "Troya Savaşı"na kadar Anadolu kaynaklı mitolojilerden ve tarihten derlenen yaşam öykülerinden hareketle yazılan oyunların yanında Anadolu'daki kadının tarihsel ve mitolojik evrimini anlatan Tanrıça Kybele'den Halide Edip'e kadar geçen sürede mitolojik ve tarihsel kahramanları dikkatlere sunan oyunlar da vardır. Bu oyunlarda Kybele, Berber, Niobe, Hekabe gibi mitolojik kahramanlar ile Andromache, Lydia, Thedora, Anna Komenna, Nilüfe Hatun, Nasrettin Hoca'nın Karısı, Hafsa Sultan, Hürrem Sultan, Şair Nigâr Hanım ve Halide Edip gibi tarihsel şahsiyetlerin yaşam öyküleri verilir. Anadolu medeniyetinin mitolojiden hareketle anlatıldığı ve bu medeniyetin Anadolu'da yaşayan toplumların ortak medeniyeti olduğu fikrini destekleyen eserlerde, insanlığın barışa olan ihtiyacı vurgulanır.

Eski Türk tarihini, Türk mitolojisini, Türk destanlarını Anadolu ve Mezopotamya efsanelerini eserlerine konu edinen sanatkarlar için tarihî malzeme, düşüncelerini ve özellikle siyasî endişelerini anlatmak bakımından çok iyi birer kaynaktır. Bu eserlerle bir tarih şuuru vermeyi ve kimlik bilinci geliştirmeyi amaçlarken eserlerden bazıları, dönemin siyasî ideolojisine uygun olarak kaleme alınmıştır. Eserlerin bir kısmı, devrin heyecanına bağlı olarak tarih, kültür tarihi ve sosyolojik temellerden uzaktır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Eserlerin birçoğunda bazı yönleriyle Türk hayatına model teşkil edebilecek şahıslar geliştirilmeye çalışılır. Atası, devlete ve törelere ihanet etse bile, onların çocukları ortaya çıkarak, yapılan yanlışlıkları düzeltmeye çalışırlar. Böylece sanatkarların büyük bir kısmı, geçmişten harekete geleceği kurma endişesi taşırlar. Devrin tarih anlayışına uygun olarak kaleme alınan bu eserler, ideolojik temelleri bakımından yepyeni bir tarihçilik anlayışının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Cumhuriyet tiyatrolarında Dede Korkut, Köroğlu ve Kozanoğlu gibi bir kısmı mitoloji kaynaklı halk hikâyelerinin de oyunlaştırıldığını görüyoruz. Bunlar arasında en fazla Dede Korkut hikâyelerine yer verilmiştir.²⁴ Türk edebiyatının en önemli sözlü ürünlerinden biri, hiç şüphesiz Dede Korkut hikâyeleridir. Hikâyeler, muhtevasında barındırdığı kültürel öğelerden dolayı âdeta bir Türklük belgesidir. Türk aydınının ulus-devlet sürecinde bu verimli kaynaktan yeterince faydalanamadığını söylemekle birlikte, özellikle Cumhuriyet döneminde bu hikâyelerin asıllarına sadık kalınarak oyunlaştırıldığı görülür.

Dede Korkut hikâyelerindeki “adalet, mücadele, kahramanlık, cesaret, sadakat, töreye bağlılık, fedakârlık” gibi öğelere vurgu yapan ve çoğu bu hikâyelerin isimlerini alan oyunlarda, Türk milletinin gücünü, büyüklüğünü, Türklerdeki vatan sevgisini, tarih boyunca ortaya koyduğu kahramanlığı anlatılır. Türk milletini adaletin, cesaretin, yiğitliğin yeryüzündeki önemli bir temsilcisi olarak göstermek isteyen oyunlar, her şeyden önce bir ulus bilinci geliştirmeyi amaçlamaktadır. Cumhuriyet tiyatrosu, Dede Korkut hikâyeleri içinde en çok Deli Dumrul ve Boğaç Han hikâyelerine ilgi göstermiştir. Bazı oyunlarda bu hikâyelerin aslına sadık kalındığı; bazılarında ise, hikâyelerin bazı bölümlerinden is-

²⁴ Bu başlık altında inceleyeceğimiz oyunlar şunlardır: İffet Halim (Oruz)’ın *Burla* (1933), Şükrü Dölen’in *Tarih Bizim* (1943), Suat Taşer’in *Deli Dumrul* (1962), Mevlüt Uluğtekin Yılmaz’ın *Deli Dumrul* (1988), Güngör Dilmen’in *Deli Dumrul* (1998), Rahmi Özen’in *Boğaç Han Destanı* (1997), Füzûzan Toprak’ın *Boğaç Han* (1973), Abay Dağlı’nın *Dede Korkut* (1977), Turgay Nar’ın *Tepegöz* (1994), Turan Oflazoğlu’nun *Korkut Ata* (1998), Muharrem Gürses’in *Köroğlu* (1945), Ahmet Kudsi Tecer’in *Koçyiğit Köroğlu* (1988), Sabahattin Engin’in *Köroğlu* (1996) ve Abdullah Ziya Kozanoğlu’nun *Kozanoğlu* (1944).

tifade edildiği veya bu hikâyelere ait öğelere yer verildiği görülmektedir. Bu oyunlardan bir kısmı, adaletsizliğin toplumun sosyal bünyesinde sebep olduğu tahribat üzerine geliştirilir. Özellikle Deli Dumrul'un anlatıldığı oyunların teması, Deli Dumrul, Dede Korkut ve Azrail arasındaki çatışmaya bağlı olarak verilir. Mitolojik malzemenin de kullandığı bazı oyunlarda, bütün insanlığın savaşların sebep olduğu talan ve yoksulluktan dolayı, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kaldığı anlatılır. Sevgiyi ve kardeşliği esas alan bir düşüncenin temsilcisi konumunda olan Dede Korkut, herkese iyilik yapmayı, dürüstlüğü, çalışkanlığı, doğru sözlü olmayı öğütler. Özellikle devleti yönetenlerin bu konuda daha dikkatli ve adaletli olması gerektiğini vurgular. Korkut Ata'nın bütün bilgeliğine rağmen, ölüme direnemeyişi ve teslimiyetinin anlatıldığı bazı oyunlarda, Azrail'den Kopuz çalıp, öykü anlattığı müddetçe yaşayacağına dair söz alan Korkut Ata, esas ölümsüzlüğün çalışmakla, bilgelikle ve iyilik yaparak bırakılmış olan bir isimle mümkün olabileceğini anlar. Sağlıklı bir toplum bilinci oluşturmak açısından oldukça zengin olan Dede Korkut hikâyeleri, Türk kültürünün dün ile bugünü arasında oluşturulan bir kültür köprüsü niteliğindedir. Dede Korkut hikâyelerini değişik cepheleriyle ele alınan bu oyunlar, her şeyden önce ulus-devlet felsefesinin oluşmasına katkı yapması, bir devlet adamında bulunması gereken erdemleri anlatması, binlerce yıllık Türk kültürünün geliştirdiği insanî ve ahlâkî değerleri vurgulaması bakımından dikkate değerdir (Şengül 2008d, 617-626).

Cumhuriyet tiyatrolarında sahneye taşınan konulardan biri de Köroğlu ve Kozanoğlu hikâyeleridir. Köroğlu ve Kozanoğlu hikâyelerinin temelinde bulunan mağdur edilme, kahramanlık ve haksızlığa uğrayanlara yardım etme gibi unsurların bulunması, bu hikâyelerin tiyatroya taşınmasına vesile olmuş, eserlerdeki kahramanlık, yardımseverlik temaları ile anlatma zamanına göndermelerde bulunulmuştur.

Cumhuriyet dönemi tiyatrosu, Türk mistiklerinin yaşam felsefesi ve düşüncelerine ilgi duymuş, özellikle Cumhuriyet insanının Anadolu'dan doğan bu sevgi ırmaklarını tanımalarını istemiştir. Yaşamı ve düşünceleriyle topluma mal olmuş şahsiyetlerin edebî eserler vasıtasıyla anlatılmasının birçok faydasının olduğu şüphesizdir. Bir kere o şahsa ve fikirlere karşı bir ilgi uyandırır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Düşüncelerinin bugüne taşınmasını, tartışılmasını, güncelleşmesini ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlar. Çağdaş edebiyatlarda olduğu gibi, zaman zaman bizim edebiyatımızda da zirve insanların hayata ve insana bakışlarının çağdaş insanın bu konudaki problemlerine çare olacağını düşünülmüştür. Temeli sevgi ve hoşgörüye dayanan bu felsefe, tiyatronun imkânlarını da kullanarak insanımıza ulaştırılmaya çalışılmıştır.²⁵

Düşüncelerindeki derinlikten dolayı, Türk tiyatrosunda fazla yer verilmeyen Mevlâna'nın sadece iki tiyatro eserinde ele alındığını görüyoruz. Mevlâna'nın yaşam hikâyesine ve felsefesine bağlı kalmaya çalışan her iki eserde de sevgi ve hoşgörünün Mevlâna'nın hayatının özeti olduğu vurgulanır. Mevlâna-Şems ilişkisinin kıskançlıklara sebep olmasını, bilgisizliğin sebep olduğu körlükte arayan her iki oyunda, bu ilişkiyi derinleştirmek için tasavvufa müracaat edilir. Bu derinlik, güncel meselelere tasavvufî bakışın olduğu her olayda vardır. Oyunların dikkate değer bir diğer yönü, çekilen onca sıkıntı ve karşılaşılan düşmanlıklara rağmen, sonuçta sevginin ve hoşgörünün üstün gelmesidir. Her iki eser, isminden de anlaşılacağı gibi, "aşk, hoşgörü, dostluk, kavuşma" temaları üzerine kurulmuştur. Oyunlar, bu üstünlüğü vurgulamanın ötesinde çekilen sıkıntıların insanları da, düşünceleri de olgunlaştırdığını anlatır. Mevlâna bunun için iyi bir örnektir (Şengül 2008d, 587-590).

Türk mistikleri arasında tiyatronun en fazla ilgilendiği kişi Yunus Emre'dir (Tan 2000, 259-265.; Tan 2001, 42-47.; Şengül 2008e,.). Yunus Emre'nin temeli sevgi ve hoşgörüye dayanan felsefesinin vurgulanması, bu oyunların ortak özelliğidir. Yunus Emre'yi Anadolu mistisizminin çok önemli bir ismi olarak ele alan bu oyunların hemen hepsinde Yunus Emre'nin halk arasında an-

²⁵ Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda Türk mistiklerini anlatan oyunlar şunlardır: Recep Bilginer'in *Mevlâna Âşık ve Mâşuk* (1992), Yunus Emre (1991), *Sevgi ve Barış* (1998), İsmet Hürmüzlü'nün *Vuslat* (2002), Necip Fazıl Kısakürek'in *Yunus Emre* (1969), Nihat Asyalı'nın *Yunus Diye Göründüm* (1986), Tarık Buğra'nın *Bir Ben Vardır Bende Benden İçeri* (tarihsiz), Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun *Yunus Emre* (1990), Sabahattin Engin'in *Yunus Emre* (1990), Hacı Bektaş-ı Veli (1996), Nezihe Araz'ın *Ballar Balını Buldum* (1991), Kutlu Melek (1998), Sabahat Emir'in *Yunus Emre* (1993), Orhan Asena'nın *Yunus Emre* (1995), Hünkar Bektaş Veli (1995) ve Sönmez Atasoy'un *Bizim Yunus* (1996).

latılan hikâyesine sadık kalınmış, ondaki hoşgörü ve insan sevgisinin kaynağı “yaratılanı yaratandan ötürü sevme” şeklinde ele alınmıştır.

Cumhuriyet tiyatrosuna kaynaklık eden zirve şahsiyetlerden biri de Hacı Bektaş Veli’dir. Onun Anadolu’ya gelip, burada yaşayan insanları irşat edişini anlatan oyunlarda ayrılığın zayıflığı ve bölünmeyi, birlikteliğin güç ve iktidarı beraberinde getirdiği tezi işlenir. Oyun tarihî öğeleri barındırdığı gibi, rivayetleri de içinde barındırır. Örneğin, Hacı Bektaş Veli’nin anlatıldığı bütün oyunlarda, Bektaş Veli’nin cenazesini yüzü nikaplı bir adamın yıkadığı, bu adamın Hacı Bektaş Veli’nin kendisi olduğu inancına yer verilir. Eserlerin temasını Hacı Bektaş Veli’nin Anadolu’nun birlik ve beraberliğine yaptığı hizmet ve bu topraklarda, özellikle Müslümanlar arasında devam eden sen-ben kavgasına karşı verdiği mücadele oluşturur. Hoşgörü ve insan sevgisini her şeyin temeli sayan bir anlayışla, bütün insanlığa yardım eden Bektaş Veli, özellikle Anadolu’da, Alevî ve Sünnî Müslümanlar arasında devam eden problemlerin birbirlerini doğru tanımamaktan kaynaklandığını söyler. Gittiği her yerde Alevilik ve Sünniliğin aslında Tanrı’ya ulaşmanın iki farklı yorumu olduğunu anlatır.

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda anlatılan Türk mistikleri arasında, Anadolu’da Türk medeniyetinin kurulmasına yardımcı olan “Velî tipi” (Kaplan 1985, 120-131) diyebileceğimiz kahramanlara da yer verilir. Anadolu’nun Hoca Ahmet Yesevi ocaklarından yetişenler tarafından ne şekilde gönül fethine tabi tutulduğunun anlatıldığı bu oyunlarda masalların, efsanelerin, menkıbelerin Türk kültür tarihindeki yeri vurgulanır.

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda yer verilen konulardan biri de, Selçuklu dönemidir. Başta Malazgirt Meydan Muharebesi ve Alparslan olmak üzere Selçuklular, bu dönemde kaleme alınan oyunlarda değerlendirmeye tabi tutulmuştur. İlk defa Ziya Gökalp tarafından 1922’de oyun şeklinde anlatılan Alparslan ve Malazgirt zaferi, Cumhuriyet döneminde tiyatronun imkânları ile anlatılmış, bu dönem ile Cumhuriyet arasında tarihî ve kültürel birliktelikler irdelenmiştir. Türk tarihinin çok önemli bir dönüm noktası olan Malazgirt Zaferi’nin sadece tiyatro edebiyatımızda değil, diğer edebî türlerle de yeterince değerlendirilemediği ortadadır. Çalışmaların bir kısmının Malazgirt Zaferi’nin 900. yıldö-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

nümü kutlamaları çerçevesinde açılan yarışmalara katılmak için yazıldığı düşünülürse bu konuda edebiyatımızın ne kadar eksik olduğu daha kolay anlaşılır.²⁶ Bu oyunların büyük bir kısmı Türklerin Alparslan döneminde ve Malazgirt Zaferi ile birlikte Anadolu'ya girdiği tezini savunur. Bir kısmı da Türk tarihi açısından Malazgirt Zaferi'nin önemine dikkat çekmesinin yanında, Selçuklu Devleti'nin büyük hükümdarı Alparslan'ın bir devlet adamında bulunması gereken bütün meziyetlere sahip olduğunu vurgular. Türk devlet geleneğinin öneminden, Selçuklularda ilme ve eğitime verilen değere kadar birçok unsurun vurgulandığı oyunlarda, Alparslan'ın sahip olduğu Türklük erdemleri ve kazandığı önemli başarılarıyla Türk tarihinde çok önemli bir yere sahip olduğu anlatılır. Eserlerden bir kısmında Selçuklu döneminin siyasi kavgaları, iç bünyede meydana gelen rahatsızlıklar gibi konulara da yer verilmesinin yanında Malazgirt Savaşı ile Millî Mücadele döneminin bazı zaferleri arasında benzerlikler kurulmaya çalışılır. Söz konusu oyunlar, Selçuklu dönemine yeni bir bakış açısı getirmesi bakımından oldukça önemlidir.

Cumhuriyet tiyatrosu yazarları Osmanlı tarihine daha çok 1950'li yıllardan sonra ilgi göstermeye başlarlar. İstanbul'un fethinin 500. yıldönümü için yazılan oyunlar, Osmanlı tarihine yönelik yolunu açar. Bu durum, köy hayatıyla bunalan tiyatromuza nefes aldırır.²⁷

²⁶ Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda Alparslan Malazgirt Savaşı ve Selçuklu'yu anlatan oyunlar şunlardır: Ali Kozanoğlu'nun *Alp Arslan* (1948), Hüsnü Yıldız'ın *Alparslan* (1960), Resul Arslan'ın *Alparslan ve Malazgirt Zaferi* (1968), Sabahattin Engin'in *Malazgirt* (1971), M. Faruk Gürtunca'nın *Büyük Hakan Alp Arslan* (1971), Mesut Akça'nın *Alp Arslan ve Malazgirt Zaferi* (1971), Abay Dağlı'nın *Malazgirt'ten Sakarya'ya* (1972), Asaf Önen'in *Alp Arslan* (1974), Fahri Sağlam'ın *Alp Arslan* (1976), Remzi Özçelik'in *Büyük Köprü* (1976) Ramiz Arda'nın *Karamanoğlu Mehmet Bey* (1960) ve Güngör Dilmen'in *Hasan Sabbah* (1983).

²⁷ Osmanlı dönemini anlatan oyunları işlediği konulara göre şu şekilde tasnif etmek mümkündür: Osmanlıdaki devlet yapılanmasını anlatan oyunlar: Atilla Turan'ın *Söğüt'ten Doğan Güneş* (1984), *Söğüt'ten Doğan Güneş II* (1987) İsmail Yılmaz'ın *Ulu Çımarın Kökleri* (1995); Osmanlı devlet düzenini sorgulayan oyunlar: İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Şer'îye Mahkemesinde* (1933), Musahipzâde Celâl'in *Aynaroz Kadısı* (1936), *Bir Kavuk Devrildi* (1936), *Mum Söndü* (1936), *Pazartesi-Perşembe* (1936), Ülkü Ayvaz'ın *Vali-i Vilâyet Hadame-i Devlet* (1987), Ferhan Şensoy'un *Soyut Padişah, -Fars-ı Ali*

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

(1989), Osman Karataş'ın *Bir Şişecik* (1989) ve Turgut Özakman'ın *Resimli Osmanlı Tarihi* (1992); Osmanlı devleti ile özdeşleşmiş mekânların anlatıldığı oyunlar: Turan Oflazoğlu'nun *Topkapı* (1992); Osmanlı devlet, ilim ve sanat adamlarının anlatıldığı oyunlar: Rıza Akdemir'in *Adalet* (1981), Caner Arabacı'nın *Yavuz Selim* (1992), Turan Oflazoğlu'nun *Genç Osman* (1994), Turan Oflazoğlu'nun *III. Selim Kılıç ve Ney* (1994), A. Turan Oflazoğlu'nun *Yavuz Selim* (1998) ve Celal Esat Arseven'in *III. Selim* (2002), Adnan Giz'in *Sokullu Ne Yapmalıydı?* (1981), Özker Yaşın'ın "Eski Türk Yurtları"nı inceleyen de değindiğimiz *Zafer ve Bağış* (1988) ve Yılmaz Karakoyunlu'nun *Sokulu-Zirveden Sonra-* (1993), Naci Tanseli'nin *Barbaros* (1948) ve Fazıl Hayati Çorbacıoğlu tarafından kaleme alınan *Barbaros Hayrettin* (1983), Jale Baysal'ın *Cennetlik İbrahim Efendi* (1992), Remzi Özçelik'in *İbni Sina* (2000), Fazıl Hayati Çorbacıoğlu'nun *Koca Sinan* (1971), A. Turan Oflazoğlu'nun *Sinan* (1988), Turgut Özakman'ın *Ben Mimar Sinan* (1999), Halit Fahri'nin *Nedim* (1932), Faik Ali Ozansoy'un *Nedim ve Lâle Devri* (1969), Ahmet Kabaklı'nın *Şair-i Cihan Nedim* (1996), Necati Cumali'nin *Vatan Diye Diye* (1990), Ergun Sav'ın, *Vatan yahut Namık Kemal* (tarih yok), Ülkü Ayvaz'ın *Nihavent Longa* (1993) ve Mehmet Taşdiken'in *Itrî* (1997), Fatih Sultan Mehmet ve İstanbul'un fethini anlatan oyunlar: Hikmet Sevig'in *II. Sultan Mehmet* (1951), Nazım Kurşunlu'nun *Fatih* (1951), Sırrı Uzunhasanoğlu'nun *Fatih Devrinde Adalet* (1953), Beria Sirâl'in *Küçük Serdar* (1953), İbrahim Yağcı ve Sinan Okur'un birlikte kaleme aldığı *Fatih* (1953), Münir Ceyhan'ın *Fatih Sultan Mehmed'in Çocukluğu* (1954), Adil Başal'ın *Fatih* (1954), Süleyman E. Sönmezler'in *Fatih Sultan Mehmet* (1962), Rahmi Dönmez'in *Fatih'in Adaleti* (1964), Behçet Kemal Çağlar'ın *Deniz Abdal* (1971), Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun *Her Bizans'a bir Fatih* (1972), Osman Karataş'ın *Altın Kalpli Türkler* (1988), Ali Nar'ın *Fetih* (1994), Funda Günyol'un *Konstantiniye'nin Güneşi* (1997) ve Turan Oflazoğlu'nun *Bizans Düştü – FATİH* (1998); savaşlardan bahseden oyunlar: Lütfi Özdemir'in *Çanakkale* (1955), Kâzım Işıktac'ın *Anafartalarda Kemal Yeri* (1986), Kemal Demirel'in *Anafartalar'ın Beş Günü 6-10 Ağustos 1915* (1989), İbrahim Keskin'in *Çanakkale Bir Destandır* (1990), Kemal Karapıçak'ın *Cihanda Bir Türk* (1991), Rahmi Özen'in *Çanakkale Diye Diye* (1999), Sezen Özol-Olcay Kolçak'ın *Çanakkale Askerine Rütbe Gerekmez* (2005), Erol İpekli'nin *Çanakkale* (tarihsiz), Mehmet Hilmi Akın'ın *Plevne Savunması ve Gazi Osman Paşa* (1970) Cevat Şevket'in *Kırmızı Kuşak* (1976), Feyzi Kutlu'nun *Timurhan* (1934) ve Hidayet Sayın'ın *Yıldırım Beyazıt* (1997); Osmanlı döneminin siyasi ve sosyal hayatının sorgulandığı oyunlar: Yahya Tezel-Ünlen Demiralp'in *Cem Sultan* (1959), Nezihe Araz'ın *İmparator'un İki Oğlu* (1983), Murat Aykaç Erginöz'ün *Taç ve Taht* (1987), A. Turan Oflazoğlu'nun *Cem Sultan* (1991), Yücel İpek'in *Cem Sultan* (1999), Orhan Asena'nın *Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe* (1998), Hidayet Sayın'ın *Kanlı Kuşku* (1999), Haldun Marlalı'nın *Deli İbrahim* (1962), Turan Oflazoğlu'nun *Deli İbrahim* (1967), Güngör Dilmen'in *Bağdat Hatun* (1996), Orhan Asena'nın *Hürrem Sultan* (1988), A. Turan Oflazoğlu'nun *Ka-*

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009

Cumhuriyet tiyatrolarında Osmanlı devlet yapılanmasını sorgulayan oyunlar dikkat çekicidir. Özellikle bir aşiretken, koskoca bir cihan devleti oluşun hikmetleri anlatılmıştır. Bir bakıma beylikten devlete geçiş sürecinin anlatıldığı oyunların ana teması, Türklerin devletsiz yapamayacağı gerçeği ile devlet kurmadaki becerisidir. Oyunlar Osmanlı Devleti'nin kurulmasındaki manevî güçlere işaret eder. Bu güçler, rüya motifleri ile süslenerek, Ertuğrul Gazi, Osman Gazi ve Şeyh Edebalı'den hareketle verilir. Birçok edebî esere konu olan Osman Gazi-Bala (Mal) Hatun aşkı ile birlikte verilen olaylar, Osmanlının üç kıtaya götürdüğü medeniyetin hangi kökler üzerinde geliştiğini anlatır.

Osmanlı Devleti'ndeki yapılanmayı anlatan oyunların yanında, Osmanlı devlet düzenini sorgulayan oyunlar da yazılmıştır. Osmanlı Devleti'ni kuran ruhun kaybolması ile ortaya çıkan siyasî düzensizliklerin anlatıldığı oyunların bir kısmında Cumhuriyet mahkemeleri ile Osmanlı döneminin hukuk sistemini karşılaştırır. Osmanlı devletinin çöküş döneminden hareketle, devlet düzeninin sorgulandığı oyunlarda, muhteşem dönemlerden, çürümüş bir devlet yapısına geçiş alaycı bir dille ele alınır. Oyunlar aynı zamanda son dönem Osmanlı devlet hayatına yöneltilen sosyal bir tenkidtir. Son dönem Osmanlı hayatında alıp başını giden rüşvet ve suiistimalin boyutları gösterilmek istenir.

Osmanlının yenileşme macerası, Osmanlı devleti ile özdeşleşmiş mekânlardan hareketle anlatılır. Tek örneğini Turan Oflazoğlu'nda gördüğümüz bu oyunda, dört yüz yıl Osmanlı hü-

nunî Süleyman (1997), Orhan Asena'nın *İlk Yıllar* (1988), *Sığıntı* (1988), Özen Yula'nın *Gayri Resmi Hurrem* (2002), A. Turan Oflazoğlu'nun *IV. Murat* (1969), *Kösem Sultan* (1988), Yusuf Niyazi'nin *Alemdar yahut Civelek Mustafa* (1932), Mustafa Baykan'ın *III. Selim* (1982), Orhan Asena'nın *Tohum ve Toprak* (1988), Mehmet Akan'ın *Hikaye-i Mahmud Bedreddin* (1986) Orhan Asena'nın *Simavnalı Şeyh Bedrettin* (1993), Kemal Demirel'in *Simavna Kadıoğlu Şeyh Bedrettin'in Yargılanması* (1997); Osmanlı döneminin siyasî ve toplumsal olaylarını anlatan oyunlar: Kemal Bekir'in *Düşüş* (1988), Orhan Asena'nın *Yıldız Yargılanması* (1990), Turgut Özakman'ın *Fehim Paşa Konağı* (1992), Yılmaz Gruda'nın *Sultan Abdülaziz Vak'ası* (1997), Güngör Dilmen'in *Devlet ve İnsan* (1990), Ahmet Cevat Balta'nın *Özgürlük Babası Mithat Paşa* (1993), Yılmaz Karakoyunlu'nun *Önce İnsan-Mithat Paşa* (1995), Yahya Akengin'in *Enver Paşa ve Büyük Ümitler* (1985), Güngör Dilmen'in *İttihat ve Terakki* (2003) ve M. Âşir ve M. Ali'nin *Aşar Soyguncuları* (1933).

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

kümdarlarına idari mekân olan Topkapı Sarayı'nı anlatmaktadır. Geniş bir zaman dilimini anlatan oyunda Topkapı Sarayı'nda yaşanan olaylara, kıskançlıklara, şehzade kavgalarına ve aşklara yer verilir. Birçok acının, zaferin, ihtirasın yaşandığı bu saray, yeniliğe de kapılarını açmıştır. Ancak zamanla Avrupai bir yaşam tarzını seçen Osmanlı Padişahları Topkapı Sarayı'nı beğenmez ve daha batılı saraylarda oturmak isterler.

Tam bir biyografik oyun özelliği arz etmeseler de Cumhuriyet tiyatrolarının bir kısmı çeşitli isimleri merkez olarak alan ve bu isimleri değişik yönleri ile değerlendiren oyunlardır. Genel olarak bakıldığında bu isimleri, devlet adamları, ilim adamları ve sanat adamları olarak üç grupta incelemek mümkündür. Osmanlı Devlet adamları da çeşitli özelliklerinden dolayı Cumhuriyet tiyatrosuna konu olmuştur. Özellikle zekâ, kişilik, deha, cesaret gibi özellikleri ile ön plâna çıkarılan devlet adamlarından bir kısmı da uğradığı haksızlıklar ve adaletsizliklerden dolayı sahneye taşınmıştır. Osmanlı dönemini inceleyen oyunlar, Fatih, Yavuz ve Kanuni dönemini başarı, cesaret, çalışkanlık ve adalet temaları çerçevesinde ele alırlar. Bu üç padişah Osmanlı Devleti'nin yükselme dönemini gerçekleştiren isimleridir. Bu üç padişahın en fazla Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'un fethi ile birleştirilerek anlatıldığını görmekteyiz. Yine Kanunî Sultan Süleyman ve II. Abdülhamit'i anlatan oyunlar ise, taht kavgaları, hanım sultanlar ve devrin siyasî olaylarıyla ilişkilendirilerek anlatılır. Yine III. Selim'i anlatan bazı oyunlar, biyografik nitelik taşımaktan çok, devrin siyasî yaklaşımını ele almaktadır. Cumhuriyet tiyatrosu, Osmanlı sadrazamları içinde Sokullu Mehmet Paşa'ya oldukça fazla ilgi duymuş, onun ferdî hikâyesini, Osmanlının siyasetiyle birleştirilerek anlatmıştır. Padişah ve sadrazamların dışında Osmanlı tarihi ile özdeşleşmiş komutanlar da vardır. Osmanlının ünlü denizcisi Barbaros Hayrettin Paşa böyledir. Türk tarihinden kahramanlığı ve yaptıklarıyla günümüze getirilen ünlü denizci Barbaros Hayrettin Paşa'nın bir taraftan denizlerde Osmanlının düşmanları ile çarpışırken, diğer taraftan yaşadığı iç tehlikelere karşı mücadelesini anlatır. Cumhuriyet tiyatrosunda Osmanlı döneminin ilim ve sanat adamları, yenilikçi düşünceleri ve model özellikleri ile ele alınmış, onların yaşantılarından ve mücadelelerinden Cumhuriyet insanına örnekler getirilmiştir. Türk insanını matbaayla tanıştıran

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

İbrahim Müteferrika'dan, Mimar Sinan'a, İtrî'den Nedim'e, Namık Kemal'den Yahya Kemal'e birçok ilim ve sanat adamı bu dönem tiyatrolarında değerlendirilmiştir.

Fatih Sultan Mehmet ve İstanbul'un fethini anlatan ilk oyunlar, Fransız ve İngiliz edebiyatında yazılmıştır. Birçoğu Fatih Sultan Mehmet'i Bizans penceresinden değerlendiren oyunlar, Fatih'in zalim, kan dökücü bir hükümdar olduğunu anlatır. Bu oyunlardan bir kısmı Fatih-İrene ilişkisinden hareketle bu vurguyu yapar (Enginün 1998, 445-446). Türk edebiyatında Fatih ve İstanbul'u anlatan ilk oyunlar eski harflerle yazılmıştır. Oyunlarla ilgili yeterli bilgi yoktur.²⁸ Cumhuriyet edebiyatında ise, İstanbul'un Fethi'nin 500. yılı kutlamaları çerçevesinde 1951-1954 yıllarında Fatih'i ve İstanbul'un fethini anlatan birçok oyunun yazıldığını görmekteyiz. Daha çok konuyu Fatih Sultan merkezli ele alan bu oyunlarda Fatih Sultan Mehmet, cesareti, bilgisi ve devlet adamlığı ile dikkatlere sunulur. Özellikle Fatih'in, emri altındaki insanların dinlerine ve sosyal konumlarına bakmadan eşit muamele ettiği vurgulanır. Fatih'in fetihden sonra Akşemsettin ve Molla Gürani ile birlikte İstanbul'u bir ilim ve ticaret şehri yapmak istemesi, bu maksatla İstanbul'a medreseler, hanlar, camiler yaptırması, dünyadaki ünlü ilim ve sanat adamlarını İstanbul'a davet etmesi, burada yaşayan insanlara kültürlerini ve inançlarını istedikleri gibi yaşama garantisi vermesi bu oyunların genel çerçevesini belirler. Oyunlarda fethin sadece bir toprak istilâsı olmadığı, oradaki insanların da mutluluğunu sağladığı vurgulanır. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, İstanbul'un fethinin 500. yılı kutlamaları çerçevesinde (1953-1954) yazılan bu oyunlar, Cumhuriyet döneminde Osmanlı tarihine yönelişin kapısını da açmıştır. İlk defa bu vesileyle Osmanlı tarihi farklı noktalardan değerlendirmeye tabii tutulmuş; Fatih Sultan Mehmet'in devlet adamlığı ve zekâsı, adalete bağlılığı, kanunlara saygısı gibi değişik cepheleriyle övgüye layık bulunmuştur. Ankara-İstanbul karşılaştırması yerine, İstan-

²⁸ Fatih hakkında iki tiyatro metni vardır. Birincisi Hakkı Tarık Us Kütüphanesi'nde bulunan *Fatih* isimli oyundur. Suflör defteri olması muhtemel olan metinle ilgili fazla bir bilgi yoktur. İkincisi ise Metin And'ın özel kitaplığında olduğu bilinen *Feth-i Celil-i Kostantiniyya ve Bizans İmparatorluğunun Sukutu yahut Fatih Sultan Mehmet İstanbul'u Nasıl Aldı* isimli üç perdelik oyundur. Oyun hakkında fazla bilgi yoktur. Bkz., (Enginün 1998, 446).

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

bul'un fethinin Türk tarihi açısından ne denli önemli olduğu yine bu dönemde vurgulanmıştır. Böyle bir yaklaşım, Cumhuriyet dönemindeki "yurttaşlık" bilincinin gelişmesi için iyi bir örnektir. Fatih, bütün bu yönleriyle iyi bir model devlet adamı olarak tasarlanmıştır.

Cumhuriyet tiyatrosunda Osmanlı döneminde yapılan savaşlara da yer verilmiş, özellikle Çanakkale Savaşları ile Türklerin kendi aralarında yaptığı savaşlar ve bunun sebep ve sonuçlarına dikkat çekilmiştir. Çanakkale Savaşlarına Birinci Dünya Savaşı içerisinde bakan bu oyunlarda, aynı zamanda sonraki yıllarda yaşanan gelişmeleri dikkate alarak, Millî Mücadele'nin erken safhası şeklinde bakarlar. Cumhuriyetin ilk yıllarında daha çok Eski Türk tarihi ve Millî Mücadele'nin ele alınıp değerlendirildiğini görüyoruz. Bu oyunların uluslaşma süreci ve Cumhuriyetin temel niteliklerinin anlatılmasına hizmet maksadı taşıdığı görülmektedir. Özellikle uluslaşma sürecinde Çanakkale'ye yer verilmemesi bizce büyük bir eksiklik. Tiyatro yazarlarımız bu konuya 1955'lerden sonra az da olsa ilgi göstermeye başlamıştır. Oyunlarda, Türk ordusunun Doğuda Ruslarla, Çanakkale'de İngilizlerle savaşmasına rağmen, diğer tarafta bir takım insanların günlük siyaset ve kavgalarına devam etmelerini anlatılır. O günkü imanı ve kararlılığı gelecek nesillere aktarmayı amaçlayan oyunlar, Çanakkale Savaşları'nda Türk milletinin olağanüstü bir cesaretle, tarihe şerefle yazılacak bir destan bıraktığı fikrini işlerler. Bir taraftan sırtında giysisi, soğuktan korunacak hiçbir yeri olmayan Türk milletinin bütün bu olumsuz şartlara rağmen vatan sevgisiyle topraklarına sahip çıktığı, işgalcilere karşı kendi yurtlarını korumak için var gücüyle savaştığı anlatılırken, diğer taraftan ülkesini işgale gelenlere kendi suyunu, kendi yiyeceğini vererek, Türk milletinin bütün dünyaya bir insanlık dersi verdiği anlatılır. Eserlerdeki ortak özelliklerden biri de Türk milletinin hürriyetine olan düşkünlüğünün vurgulanmasıdır. Meşrutiyet sonrası Türk tiyatrosunda bazı yazarlarımız Birinci Dünya Savaşı'nı çeşitli cepheleriyle ele almıştır. Söz konusu eserler, Çanakkale Savaşı'nı Birinci Dünya Savaşı'nın sadece bir parçası olarak görürler ve meseleye "ümme" noktasından yaklaşır. Cumhuriyet dönemi yazarları ise, Millî Mücadele tecrübesini yaşadıkları için, her iki savaş arasında bağlantı kurarlar. Bu dönem yazarlarında ulus bilincinin daha üst düzeyde ol-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ması, her iki dönem eserlerindeki temel farklılığın sebepleri arasında sayılabilir. Çanakkale Savaşlarının dışında Osmanlı Devleti'nin düşmanlarla yaptığı savaşlara çok az yer verilmiştir. Bunlar Plevne ve Yemen'de verilen mücadelelerdir.

Türk edebiyatında Osmanlı dönemini ele alan eserlerden bazıları, Osmanlı Devleti'nin kendi soyundan olan devletlerle girdiği iktidar mücadelesini anlatır. Yıldırım-Timur, Fatih-Uzun Hasan, Yavuz-Şah İsmail mücadelesi bu savaşların belli başlılarıdır. Cumhuriyet tiyatrosunda ise, özellikle Yıldırım-Timur mücadelesi üzerinde durulmuştur. Bu dönemde yazılan oyunlar Cumhuriyet döneminin tarih anlayışına uygun olarak kaleme alınmıştır. Eser Türk birliği tezini savunur ve Cumhuriyetin bu birliğin bir sonucu olduğunu vurgular.

Cumhuriyet dönemi tiyatrosunda çok sayıda Osmanlı döneminin siyasi ve sosyal hayatının sorgulandığı oyunların yazıldığını görüyoruz. Bu oyunları üç alt başlık altında değerlendirmek gerekir. Birincisi saray entrikaları, taht kavgaları ve bu kavgalarda hanım sultanların rolü, ikincisi, iç isyanların sebep olduğu olumsuzluklar ve son olarak saray dışında gelişen siyasi olayların sebep olduğu olumsuzluklar. Tiyatro yazarları eserlerinde bu olayları farklı cepheleriyle işlemişlerdir. Osmanlı döneminin özellikle yükselme devrinden sonra yaşanan taht kavgası ve iktidar mücadelesinden büyük yaralar aldığının vurgulandığı oyunlarda "Şehzadeler" ve "Hanım Sultanlar" meselesi değişik cephelerden değerlendirilmiştir. Cumhuriyet tiyatrosunun en fazla ilgilendiği şehzade Cem Sultan'dır. Bu konuda yazılmış beş oyun vardır. Fatih Sultan Mehmet'in ölümünden sonra oğulları Cem Sultan ve Beyazıt arasında yaşanan mücadelenin, Cem Sultan'ın hırsından kaynaklandığı anlatılır. Şehzadeler ve Hanım Sultanlar meselesini ele alan bazı oyunlar, bu meseleyi insanoğlunun güçlü olma, iktidarı elde bulundurma, hükmetme gibi arzularının değişmediğini vurgulamak için ele almışlardır. Oyunlarda, geçmişle günümüz arasındaki mücadele ve ihtiras benzerliğine dikkat çekilir.

Cumhuriyet tiyatrolarında Osmanlı döneminde yaşanan iç isyanlara ve bunların sebep oldukları sosyal huzursuzluklara da yer verilmiştir. Bu tip eserlerin tamamında iç çekişmelerin sebep olduğu olumsuzluklara işaret edilmiş ve yenilikçi insanların karşılaştığı zorluklar anlatılmıştır. Osmanlı Devleti'nin iç karışıklıkla-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rının başında bazı menfaat gruplarının çeşitli bahanelerle Yeniçerileri kışkırtarak sebep oldukları sosyal huzursuzluklar gelir. Bu durum Osmanlı siyasî hayatını anlatan eserlere de konu olmuştur. Meşrutiyet tiyatrosunda olduğu gibi bu dönemde de III. Selim yenilikçi kişiliği ile ön plâna çıkarılır. Oyunlarda Nizam-ı Cedit Ocaklarını kapatan III. Selim'in, devrin Şeyhülislâmı ve Sadrazamı'nın Yeniçerileri kışkırtması ile başlarında Kabakçı Mustafa'nın bulunduğu bir grup tarafından tahttan indirilerek, yerine Sultan Mustafa padişah yapmak istemelerini anlatır. Tarihe geçen bu önemli hadise, tarihî mekân ve şahıslar kullanılarak anlatılmış ve iktidar kavgasına dikkat çekilmiştir. Yenilik ile yeniliğe karşı çıkanların çatışması şeklinde verilen olaylar, Osmanlı'nın çöküşünü hızlandıran sebepleri gündeme getirmeyi amaçlar.

Cumhuriyet tiyatrolarında özellikle saray dışında gelişen ve Osmanlı'nın siyasî yönden zayıflamasına sebep olan olayların başında Şeyh Bedrettin meselesi gelir. Edirne yakınlarında, bugünkü Yunanistan topraklarında bulunan Simavna kasabasında doğduğu ve Babasının mesleği nedeniyle Simavna Kadısı Oğlu diye tanınan Şeyh Bedrettin bu dönem tiyatrosunun konuları arasındadır.

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu, özellikle Osmanlı'nın son döneminde yaşanan siyasî ve toplumsal olaylara da ilgi duymuş, söz konusu dönemdeki birçok olayı farklı cephelerden ele alıp, değerlendirmiştir. Bu olayları Sultan Abdülaziz'in ölümünün sorgulanması, II. Abdülhamit ve İstibdat yönetimi, İstibdatın beslediği ve öldürttüğü devlet adamları, Enver Paşa, İttihat ve Terakki olarak sıralamak mümkündür.

Meşrutiyet dönemi tiyatrosu II. Abdülhamit ve dönemini eleştiren oyunlar bakımından oldukça zengindir. Bu oyunların tamamına yakınında II. Abdülhamit'in hafiyeleri, jurnalleri, hürriyet taraftarlarına yaptığı eziyetler abartılarak anlatılır. Bu oyunlar, o dönemde İttihat ve Terakki'ye yaklaşmanın bir yolu olarak görmelerine karşın, Cumhuriyet döneminde böyle bir ön yargıdan uzak, dönemi ve isimleri daha farklı cephelerden görmeye çalışan oyunlar yazılmıştır.

Konusunu Türk tarihinden alan Cumhuriyet tiyatroları içerisinde en fazla işlenen konu Atatürk, Millî Mücadele

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ve Cumhuriyetin anlatıldığı oyunlardır (Şengül 2006, 171-180). Verilmek istenilen düşüncenin sanat kaygısının önüne geçtiği bu oyunlarda, şahıs kadrosu, dekor kurgusu ve üslup yönünden bazı eksiklikler görülür. Bu dönemde kaleme alınan birçok oyunda olduğu gibi Atatürk, Millî Mücadele ve Cumhuriyeti anlatan oyunların da derin bir düşünce ve dünya görüşü barındırmadıklarını görüyoruz. Bu oyunların büyük bir kısmı dönemin heyecanı içinde alelacele yazılmış, fikrî ve estetik derinliği olmayan, resmî tarih anlayışına uygun eserlerdir (Ortaylı 2001, 167). Bu dönemde yazılan oyunların önemli bir kısmı Halkevleri tiyatro kolu için yazılmıştır. Dönemin tanınmış yazarlarının “Kemalizm”in yaygınlaşmasını sağlamak, devrimlerini benimsetmek ve Türklük bilincini geliştirmek için, Cumhuriyetin onuncun yılı dolayısıyla başlatılan kampanyaya katıldıkları görülür. Yaşanılan kültür devriminin coşkusunu yansıtan oyunlar, daha çok halkçılık ve ulusçuluk ilkesinden yola çıkarak yazılmış, aydınlarla halkın bütünleşmesini sağlamayı amaçlamıştır (Şener 1998, 89). Bu dönem tiyatroları üzerinde çalışan araştırmacıların ortak kanaati, oyunların fazla derinliği olmayan alelacele yazılmış, yapay bir mantık dizgesine oturtulmuş olduğu yönündedir. Bu yüzden kişiler iyi işlenemediğinden inandırıcılıktan uzak kukla tipler olarak bırakılmıştır.

Bu dönemde yazılan ve birçoğu mektep müsamereleri ve Halkevleri için hazırlanmış, “Atatürk, Millî Mücadele ve Cumhuriyetin Anlatıldığı Oyunlar” üst başlığı altında toplanabilecek oyunlar içerisinde Atatürk’ün Millî Mücadele’nin kazanılmasında ve Cumhuriyetin kurulmasındaki rolünü ve dehasını anlatan oyunlar ilk sırayı alır. Millî kahramanları topluma kazandırmanın ve onun düşüncelerinden halkı haberdar etmenin en emin yollarından biri gibi görünen tiyatronun, söz konusu Atatürk olunca bir takım zorluklarının olacağı şüphesizdir. Çünkü sanatçılar böyle karizmatik liderleri layıkıyla anlatamayacakları şüphesine kapılırlar. Bu yüzden Cumhuriyet tiyatrolarında Atatürk’ü bir şahsiyet olarak ele alan tiyatro sayısı çok azdır. Tiyatro yazarları yukarıda bahsettiğimiz zorluktan dolayı, Mustafa Kemal’i Millî Mücadele ve Cumhuriyetin kurulmasındaki rolü itibarıyla ele almayı tercih etmişlerdir.²⁹ Bu dönemde yazılan oyunlar, “vatan sevgisi, müca-

²⁹ Bu oyunları yazılış sırasına göre; Faruk Nafiz Çamlıbel’in *Kahraman* (1933), Galip Naşit’in *Destan* (1933), İbrahim Tarık Çakmak’ın *Bozkurt* (1935), Hü-

dele, kahramanlık" gibi erdemleri Mustafa Kemal'in şahsında sembolleştirilerek anlatırlar. Anlatıcılara göre Mustafa Kemal, efsanevî görünüş ve özelliklerin yanında, gelecekte hürriyetini kaybetmiş bütün insanlar için bir umuttur; hürriyetinin peşine düşen bütün milletler için bir hürriyet kahramanıdır. Bağımsızlığını kaybetmiş milletlerin onun mücadelesinden alacağı dersler vardır. Oyunların bir kısmında Millî Mücadele'nin bilinen yönünden başka bir tarih şuuru ortaya konmak istenir. Hunlarla bozkırda şahlanan, Göktürklerle Asya'da yankılanan, Uygurlarla aydınlanan, Attilâ ile kasırgaya dönüşen, Hazarlar, Kıpçaklar, Kumanlar, Selçuklular ile devam eden, Osmanlı ile dünyaya hükmeden; Oğuz Kağan, Bilge Kağan, Alparslan, Osman Gazi, Fatih, Yavuz, Kanuni ve sonunda Atatürk'ü yetiştiren Türk toprakları, onların ruhları ve koruyuculuğundan asla uzak olmamıştır. Türk halkının gücü ve kudretiyle vatanı kurtaran Atatürk de büyük ecdadına kavuşmuş ve onlarla nöbete devam etmektedir. Atatürk'ü bu açıdan ele alanlar, onu tarih bilincine sahip, geçmişten aldığı hızla geleceğe yürüyen bir bağımsızlık kahramanı olarak takdim ederler.

Millî Mücadele'yi anlatan oyunların ortak tarafı, bağımsızlık ruhunu yansıtmaktır. Atatürk'ün "Ya istiklâl ya ölüm" vecizesiyle çarpıcı şekilde anlatılan bu düşünce, top yekûn bağımsız yaşama kararlılığında olan bir milletin destansı mücadelesi şeklinde sahneye konmak istenir. Millî Mücadeleyi değişik bakış açıları ile ele alan oyunları, bağımsızlık temasının vurgulandığı oyunlar ve Millî Mücadele'nin zor şartlarını anlatan oyunlar olmak üzere iki alt başlıkta incelemek de mümkündür.³⁰ Millî Mücadele ruhunu

seyin Pala'nın *Mete'nin Atatürk Rüyası* (1943), Hasan Tahsin Okutan'ın *Kurtuluş* (1947), Abay Dağlı'nın *Atatürk –Cephelerde ve Çankaya'da-* (1966), *Sakarya'da Yirmiikinci Gün* (1971), *Atamızın Gençliği (Savaşlar-Çankaya)* (1974), Semiha Türkyılmaz'ın *Ne Mutlu Türküm Diyene* (1973), Hasan Yücel'in *Manda -Sivas Kongresi-* (1974), Turan Oflazoğlu'nun *Atatürk* (1987), Nezihe Araz'ın *Bir Kırmızı Gül* (1993), Recep Bilginer'in *Zaferden Sonra* (1993), *Savaşın Barışa Aşktan Kavmaya* (1997), Turan Oflazoğlu'nun *Anıtkabir* (1996), Halit Refik'in *Gazi ile Latife* (1998), Refik Erduran'ın *Metamorfoz: Bir Sürat Rekorumun Hikâyesi* (1998) ve Yüksel Pazarkaya'nın *Haremden Kız Kaçırma* (2001) şeklinde sıralayabiliriz.

³⁰ Bu konularda yazılmış oyunlar şunlardır: Osman Sabri'nin *Vatan Uğrunda* (1931), Nazmiye Asım'ın *Ant* (1932), Baha Hulisi'nin *İsimsiz Facia* (1933), Ali Zühtü ve Müşteba Selahattin'in birlikte kaleme aldığı *Tarih Utandı* (1933), Nihat Sami'nin *Kızıl Çağlayan* (1933), Aka Gündüz'ün *Yarım Osman* (1933),

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yansıtan oyunlar arasında en fazla işlenen tema bağımsızlık temasıdır. Aslında bu dönemi anlatan oyunların tamamına yakınında bu vurgunun yapıldığını görmekteyiz. Oyunlardan bir kısmı Millî Mücadele'yi değişik cepheleriyle ele almış, hatta ruhanî bir hava içinde anlatmıştır. Eserlerde, bütün zamanını şehit oğlunu düşünerek geçiren ve onun hiçbir eşyasına dokunmayan annenin manevî manada oğlula konuşmasından, cephede şehit olan babanın veya eşin yerine geçen ve onların bıraktığı yerden mücadeleye devam eden kahraman çocuklarına veya eşlerine kadar birçok olay anlatılır. Türk gençlerinin düşmana karşı savaşılarak ölmenin kutusallığına inandıkları, Onlara göre en güzel ölümün, vatan uğrunda verilen mücadele sonucu ölmek olduğu vurgulanarak, Millî Mücadele döneminin zor şartlarının bu ruhla aşıldığına işaret edilir.

Nüzhet Haşim Sinanoğlu'nun *Sakarya* (1934), Aziz Mustafa'nın *Matem Kurşunu* (1934), Hüsamettin Işın'ın *Atatürk'e İlk Kurban* (1935), M. Fevzi Sözen'er'in *Yurdum İçin* (1936), Hüsamettin Şemsi'nin *Kurtuluş* (1936), Celâl Tuncer'in *Devrim Yolcuları* (1937), Aziz Altuğ'un *En Ulu Eseri* (1937), Nazım Hikmet'in *Kuvâ-yı Milliye* (1937), Peyami Safa'nın *Gün Doğuyor* (1938), M. Avni Mengü'nün *Cepheden Dönüş* (1938), Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Ateş* (1939), Halit Fahri Ozansoy'un *Fedakârlık* (1940), Necip Fazıl Kısakürek'in *Künye* (1940), Osman Andıç'ın *Atamız* (1940), O. E. Aksungur'un *Bir Ses* (1942), R. Gökaltıp Arkin'in *Gönüllerin Türküsü* (1943), R. Gökaltıp Arkin'in *Küçük Şehit* (1943), Taha Toros'un *Kaçkaç* (1946), Yusuf Ziya Atılgan'ın *Çıkış Gecesi* (1947), Ertuğrul Çağan'ın *Çoruh Kahramanları* (1948), Hilmi Yücelen'in *Topyekûn Cenk* (1949), Veysi Kısakürek'in *Kurtuluş* (1951), Tacettin Erdönmez'in *Vatan İçin* (1951-1952), Hakkı Dedebeyoğlu'nun *İşgalde Antakya Baskını* (1953), Hakkı Bigeç'in *Dağbaşı İstasyonu* (1958), Rıza Şimşek'in *Türk Ruhı* (1963), Abay Dağlı'nın *Sakarya Çetesi* (1969), Ali Haydar Cilasun'un *Ulusun Türküsü* (1973), Yaşar Gümüştekin'in *Bir Güneş Doğdu Samsun'dan* (1974), Sabri Tevfik Okyavuz'un *Kaçak* (1975), Halil İbrahim Yıldırım'ın *İstiklâl Marşı Nasıl Yazıldı?* (1986) Ahmet Uluşan'ın *İstiklâl Marşımızın Doğuşu* (1989), Yaşar Mehmet Kaynak'ın *Vatanın Bağrındaki Hançer* (1992), Gündoğdu Gencer'in *İstiklâl Uğruna* (1999), Mehmet Emin Ertan'ın *Urfa'nın Kurtuluş Destanı* (2000), Nuri Güngör'ün *1212 Gün* (2001) ve Coşkun İrmak'ın *Siyah Çoraplılar* (2002), Nüzhet Haşim Sinanoğlu'nun *Bir Zabitin 15 Günü* (1934), Osman Türkoğlu'nun *Tipi* (1939), Kâzım Işıktaş'ın *Vatan Uğrunda* (1953), Müfide Şeref Karahan'ın *Bizim Destanımız* (1974), Tuncer Cücenioğlu'nun *Biça-1920* (1974), Mehmet Yesari'nin *Sancağın Şerefi* (1978), Hadi Besleyici'nin *Bayrağımızın Gölgesinde* (1987), Orhan Asena'nın *Candan Can Koparmak* (1998), Oyy Deniz (1998), Fahri Şirin'in *Harşit İsimsizleri* (2000), Erdal Toy'un *Lozan* (2000) ve Semih Serger'in *Bir Hilal Uğruna* (tarihsiz).

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Oyunların tamamına yakınında Türk milletinin esir olamayacağı, geçmişten bugüne hürriyet sevdalıları olarak yaşamayı en büyük meziyet sayan bir ruha sahip oldukları vurgulanır. Üstelik bütün bunlar, Millî Mücadele'nin verildiği yıllardaki imkânsızlıklara rağmen yaşanmıştır. Bu dönemde yazılan oyunların bir kısmı, Millî Mücadele, yani Mustafa Kemal taraftarları ile Padişahçılar yani İstanbul Hükümeti'nden yana olanlar arasındaki çatışmaya bağlı olarak geliştirilir. Millî Mücadele taraftarlarının her türlü zorluğun üstesinden cesaretleri, bilgileri ve kararlılıkları ile gelirler. Hatta Halife'nin Millî Mücadele aleyhinde bulunmasına rağmen, Ankara'daki din adamlarının Millî Mücadele'yi ve Mustafa Kemal'i haklı gördüklerini anlatırlar. Bütün bu oyunlar, sonraki döneme bağımsızlığın hangi şartlarda kazanıldığını hatırlatmakta ve Türk bağımsızlığının değerini bilmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Millî Mücadele dönemini anlatan oyunlardan bazıları bu savaşlarda yer alan kişilerin bireysel kahramanlıklarından hareketle verilmiştir. Bu oyunları erkekler, kadınlar ve çocuklar olmak üzere üç başlık altında incelenebilir.³¹ Bu başlık altında

³¹ Milli Mücadele'de kişisel kahramanlıkların anlatıldığı oyunlar şunlardır: M. Feridun'un *Kapıyı Çalan Asker* (1931), Nahit Sırrı Örik'in *Sönmeyen Ateş* (1997), Ahmet Faik'in *Vasiyet* (1933), Hayrettin İlhan'ın *Gün Doğarken* (1933), Vasfi Mahir'in *Yaman* (1933), Kâzım Nami'nin *Uyanış* (1933), Necip Fazıl Kısakürek'in *Tohum* (1998), Saim Kerim Kalkan'ın *Vatan ve Vazife* (1938), Miraç Aktuğ'un *İsimsiz Adam* (1941), Muhip Dıranas'ın *Üç Kahraman* (1942), İhsan Ozanoğlu'nun *Efe Yüreği* (1942), M. Cavid Ersen'in *Cephe Gerisi* (1950), Mehmet Irmak'ın *İsimsiz Kahramanlar* (1959), Süleyman Tilki'nin *Vatan İçin* (1960), Hıfzı Erim'in *İlk Kurşun* (1961), Hadi Besleyici'nin *Bir Bayrak Dalgalandı* (1968), Hanefi Aytekin ve Erdem Serter'in birlikte yazdığı *Parola Vatan* (1969), İ. Bakir Takman'ın *Çakırcalı'nın İntikamı* (1971), İsmet Küntay'ın *Tozlu Çizmeler* (1978), Ahmet Efe'nin *Cepheye Koşmak* (1981), Çetin Özdemir'in *İlk Kurşun* (1986), Caner Arabacı'nın *Şahin Bey* (1988), Tuncer Cücenioğlu'nun *Yıldırım Kemal* (1990), Kemal Karapınar'ın *Cihanda Bir Türk* (1991), Nihat Sami'nin *Bir Yuvarın Şarkısı* (1933), Hamdi Olcay'ın *Günlerden Bir Gün* (1950), İzzet Erdem'in *Yurt ve Millet* (1952), Münir Karakollukçu'nun *Şehit Fatma* (1956), Mithat Düden Camicioğlu'nun *Vatan Sağolsun* (1979), Yirmi Yıl Sonra (1990), Nezihe Araz'ın *Kuvayı Millîye Kadınları* (1997), Ferit Celâl-Raşit Rıza'nın *Çakır Ali* (tarihsiz), İsa Coşkun'ın *Küçük Ali* (1951), İsmail Çağlagil'in *Casus Çocuk* (1954), Mahir Tellaloğlu'nun *Yiğit Çocuk* (1956), İ. Hakkı Sunat'ın *Yaşasın Güzel Vatan*

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

incelenebilecek oyunlar, kurguları bakımından, merkezde bir şahsın olduğu teması kahramanlığa dayanan oyunlardır. Bütün alay şehit olunca, sancağı vücuduna sararak karargâha teslim etmek isteyen bir askerin hikâyesinden, büyük maddî kazançları reddederek, hastanelerde ve cephelerde çalışan gönüllü doktorlara; askerî okulda okuduğu sırada hastalanıp hava değişimi için köyüne dönen gençlerin, askerî okuldan almış olduğu ışıqla, işgali sırasında köylerini kurtarmak için gösterdiği büyük kahramanlıklardan, Osmanlı dönemi savaşlarından yaralı döndükten sonra hayata küsen askerlerin Milli Mücadele gerçeğini kavrayarak İstanbul'dan Anadolu'ya geçip çeşitli cephelerde kahramanca mücadele edişlerine; Millî Mücadele karşısında umursamaz bir tavır takınan nişanlılarını terk ederek Millî Mücadele'de ve Atatürk'ün yanında yer alan genç kızlardan, gönül meselesi yüzünden çıktığı dağdan, vatan işgal edilince etrafına topladığı kızanlarla düşmana karşı kahramanca mücadele veren kanun kaçaklarına; İstanbul'un işgalinden kendini sorumlu tutan subayların Anadolu'ya geçip buradaki mücadeleye destek vermelerinden, çok küçük yaşlarda olmalarına rağmen cepheye mermi taşıyan kadınlara ve hatta eşinin, annesinin veya kardeşlerinin şehit olduğu haberini alınca, erkek esvapları giyerek cepheye koşan genç kızlara kadar birçok konu ele alınır.

Millî Mücadele döneminde kadınların cesaret ve fedakârlıkları yanında, çocukların kahramanlıkları ve cesaretlerini anlatan oyunlar da yazılmıştır. Mektep çocukları için kaleme alınan bu tip oyunlarda, kahraman Türk çocuklarının üstün gayret ve cesaretiyle yaralılıklar gösterdikleri anlatılır. Böyle oyunlar, çocukların, kendilerine olan güvenlerini kazanmaları ve tarih şuuruna sahip olmaları bakımından son derece önemlidir. Bununla birlikte millî benliği geliştirmek, millî hisleri kuvvetlendirmek ve Türk insanının cesaretini anlatmak amacını güden bu eserler, tarihte Türk kimliğinin yerini ve önemini vurgulamayı amaçlarlar.

Millî Mücadele'de din adamının sorgulandığı oyunlar da yazılmıştır.³² Genelde padişah yanlısı ve Millî Mücadele'nin karşı-

(1959), *Atak Ali* (1971), İbrahim Akkaya'nın *İstiklâl Mücadelesinde Maraş* (1960), Şükrü Erdoğan Ulu'nun *Ayıntap Nasıl Gazi Oldu?...* (1963).

³² Bu konuda yazılan oyunlar şunlardır: Burhan Cahit'in *Gavur İmam* (1933), Aka Gündüz'ün *O Bir Devirdi* (1938), Celâl Akın'ın *Kahramanlar Çetesi*

sında gösterilen din adamlarına bu anlayışın dışında bir yaklaşım da söz konusudur. Türk tiyatrosunda din adamlarının Millî Mücadele'ye bakışı, genelde Millî Mücadele taraftarları ile Padişah yanlıları arasındaki çatışmalarla anlatılmıştır. Diğer birçok eserde de olduğu gibi, padişah yanlıları aynı zamanda düşman işbirlikçileri olarak gösterilir. Yine birçok eserde din adamı-öğretmen karşılaştırılması yapılmaktadır. Genelde din adamlar padişah taraftarıdır. Bununla birlikte az da olsa işgale karşı direnişin önderliğini yapan din adamlarının, vatanperver ve hürriyet taraftarı insanlar olarak gösterildiği oyunlar da vardır. Din adamı olma sorumluluğunu yerine getiren bu aydın kahramanların hepsi, vatan için yere akıtılacak bir damla kanın, mutlulukların en güzeli olduğu fikrinde dirler.

Millî Mücadele'yi anlatan oyunların bir kısmında da Millî Mücadele taraftarları ile bu mücadeleye karşı çıkanların karşılaştırılmaları söz konusudur.³³ Millî Mücadele'yi Anadolu'nun değişik yerlerinden hareketle anlatan oyunlarda, bazen eser kahramanları çok medenî gördükleri düşmanların kimseye kötülük etmeyeceğini düşünürler. Bu yüzden Kuvâ-yı Millîye'nin direnişini çok gereksiz görürler. Çoğu zaman bu düşüncede olanlar sadece işgalcilerin zulmünü değil, birlikte yaşadıkları Rumların ihanetlerini de hayretler içinde karşılarlar. Bu tip insanlar genelde kültürsüz, tarih bilincine sahip olmayan insanlardır. Bu konuda yazılan oyunlar, Cumhuriyetin ilk dönemindeki tarih tezine uygun olarak kaleme alınmış, Türklük öğelerinin ön plâna çıkarıldığı eserlerdir. Millî Mücadele'nin ancak Anadolu insanının desteği ve yüreği ile yapıldığını vurgulayan bu eserlerde, iç ve dış düşmanlarla yapılan mücadelenin yanında, bazı iç düşmanların kendi çıkarlarını, devletin ve milletin çıkarları önüne koyma çabalarına da yer verilir.

(1962), Necip Fazıl Kısakürek'in *Kanlı Sarık* (1967), Hasan Basri Bilgin'in *Yere Düşen Kan* (1977).

³³ Bu konuda yazılan oyunlar şunlardır: Naci'nin *Zafer Yıldızları* (1928), Necmettin Veysi'nin *Güneş* (1934), Yunus Nüzhet'in *Hedef* (1934), Bekir Uluğ'un *Vatan İçin* (1941), Vahap Konuralp'in *Vatansızlar* (1945), Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun yazdığı *Tokat* (1948), Abay Dağlı'nın *Sakarya* (1965), Orhan Asena'nın *16 Mart 1920* (1980), Fethi Bolayır'ın *Vatan Yolunda- Bera- ber Ölelim* (1986), Kemal Bekir Manav'ın *Kâmil Bey* (1991), Remzi Özçelik'in *Güneş Hâlâ Sıcak* (1998) ve Mustafa Asoğlu'nun, *Onurlu Direniş "Kuvâ-yı Milliye"* (1999).

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Millî Mücadele'yi eserlerine konu olarak alan yazarlar, zaman zaman bu yıllarda düşmanın yaptığı kötülükleri ön plâna çıkaran oyunlar da yazmışlardır.³⁴ İşgal yıllarında başta Ermeniler ve Yunanlılar olmak üzere diğer etnik unsurların işgalcilerle işbirliği yaparak, Türklere karşı kötü muameleleri anlatılır. Fransızların işgal ettikleri bölgede Ermenileri kışkırtarak, halkın ırz, namus, mal ve canına kastettiği anlatan oyunlar, bu durum karşısında tedirgin olan halkın, işgale karşı koymak adına silahlanarak düşmana karşı verdikleri büyük mücadeleyi anlatır.

Millî Mücadele'yi belgesel karakterli anlatan oyunlar da yazılmıştır.³⁵ Türk Milletinin bağımsızlık mücadelesini, bu işin başında bulunan Mustafa Kemal'i merkezi şahıs olarak anlatan eserler, aynı zamanda belgesel nitelik arz ederler. Oyunlar, genelde Türk ulusunu yok etme kararında olanlarla, buna her türlü yoksulluk içinde bütün güçleriyle karşı duran kişiler arasındaki çatışma üzerine kurulur. Bunlara iç ve dış düşmanlara karşı verilen mücadelenin hikâyesi demek de mümkündür. Bu konuda kaleme alınan oyunların birçoğu, İzmir'in işgali, Mustafa Kemal'in Samsun'a hareketiyle fiili olarak başlayan Millî Mücadele, Cumhuriyetin ilânı, Mustafa Kemal'in Cumhurbaşkanı seçilmesi, inkılâpların gerçekleştirmesi gibi değişik cephelerini ele alarak, Millî Mü-

³⁴ Bu konuda yazılan oyunlar şunlardır: Osman Çizmeciler'in *Allah Bizimledir* (1971), Cahit Zarifoğlu'nun *Sütçü İmam* (1987), Yaşar Mehmet Kaynak'ın *Vatanın Bağrındaki Hançer* (1992), İsmail Arslan'ın *Mustafa Kemal'in Tufanı* (1992), İbrahim Ayaşlı'nın *Kuvâ-yi Milliye Oldum* (1998).

³⁵ Bu oyunlar arasında, Fuat Edip Altan'ın *Tarih Anlatıyor!..* (1935), Cevat Kâzım Tunç'un *Köye Dönüş* (1948), Abay Dağlı'nın *Malazgirt'ten Sakarya'ya* (1972), Ata Anıları (1974), Emrullah Nutku'nun *Zafer Yolu* (1979), Ergin Orbey'in *Kurtuluş Savaşından Belgeler* (1983), Fuat İşhan'ın *Bayrak Böyle Yükseldi* (1984), Özdemir Nutku'nun *Söylev* (1985), Güngör Dilmen'nin *Hâkimiyet-i Millîye Aşevi* (1992), Ataol Behramoğlu'nun *Lozan* (1993), Tarık Buğra'nın *Zafer Gaye Değildir* (1993), Yaşar Güner'in *Batan Gün* (1994), A. Turan Oflozoğlu'nun *Mütarekeden Büyük Taarruza* (1994), Ferdi Merter'in *O'nun Ülküsü* (1995), Enver Töre'nin *Atatürk Oldu Bu vatanda Her Yeri* (1996), Taner Barlas'ın *Aydınlanma Ateşi* (1998), Necati Cumali'nin *Bağımsızlık Ya da Ölüm* (1998), Ziya Öztan'ın *Bozkırda Bir Yalnız Adam* (1998), Özer Ozankaya'nın *Mustafa Kemal Atatürk Nutuk- Söylev* (1998), Zeki Alan'ın *Kurtuluş Savaşı ve Atatürk* (2001), Mehmet Ege'nin *Kurtuluşun Kuruluşu* (2003), Tuncer Cücenioğlu'nun *Yeşil Gece* (2004), ve Ali Erkan Güneri'nin *Biz Atatürk'üz* (tarihsiz) isimli oyunlarını sayabiliriz.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

cadele'nin bütün zorlukları yenen bir bağımsızlık mücadelesi olduğuna dikkat çeker. Bu tip oyunlarda bazen "tarih" kişileştirilerek insanlıkla yüzleştirilir.³⁶ Cumhuriyet'in ilk döneminde karşılaştığımız çeşitli varlık ve objelerin kişileştirilmesinin en güzel örneklerinden olan *Tarih Anlatıyor* piyesinde, bir Türk çocuğu ile konuşan Tarih, dünden bugüne Türk milletinin macerasını özetledikten sonra, Cumhuriyet öncesi gelinen son noktayı anlatır. Cumhuriyet'i kuran Atatürk'ü bir millî kahraman ve kurtarıcı olarak takdim eder. Bu oyunlarda Kurtuluş Savaşı'nda gösterilen kahramanlıklar ve savaş sonrası girilen mücadelede halka önderlik yapabilecek şahıslar dikkatlere sunulur. "Örnek doktor, örnek eğitimci, örnek hukukçu, örnek çiftçi" gibi değişik meslek gruplarından model olabilecek şahıslar oluşturularak Türk milletinin çağdaşlaşma sürecine katkıda bulunmak istenilir (Karadağ 1988, 126-144). Oyunların bazılarında Selçukludan Millî Mücadeleye, bir tarih şuuru ortaya konmaya çalışılarak, tarihler değişse de Türk milletinin kahramanlığının değişmeyeceği vurgulanır.

Millî Mücadele'den sonra kurulan, yeni ve millî karakterli bir devlet olan Türkiye Cumhuriyeti, ilkelerini sanat ve edebiyat yoluyla anlatmak istemiştir. Bunun için Cumhuriyetin ilk dönemine "sosyal fayda" prensibi açısından yaklaşmak gerekir. Bu durumu insanımıza modern kimlik kazandırma gayreti olarak yorumlayabiliriz. Çünkü modern kimliğin yolu öncelikle millî kimlikten geçer. İşte bu dönemdeki milliyetçi dil ve semboller bir nevi bu kimliğin temelini oluşturur. Halkevleri Atatürklü yıllarda bu konuda en etkin görev yapan kuruluş olmuştur. Görkemli bir şekilde kutlanan Cumhuriyetin kuruluşunun onuncu yıldönümü ile ilgili törenler sırasında millî devletin dinamiklerini tanıtmak için özellikle Osmanlı öncesi Türk tarihine dönüldüğü; millî kimlik ve kültürümüzün bu yeni rejimle daha kolay muhafaza edileceği, hatta geliştirileceği anlatılmıştır. Cumhuriyeti kuranlar, Fransız İhtilâli ile başlayan "milletleşme" sürecinin farkındadırlar. Çağdaş

³⁶ Bu grupta değerlendirilmesi gereken bir oyunun varlığını Sevda Şener'in *Oyundan Düşünceye* isimli eserinden öğreniyoruz. 1972'de Dostlar tiyatrosunda sergilenen ve Turhan Selçuk'un çizgi romanından *Abdulcambaz* isimli yapılan uyarlamadır. Oyunda, İstanbul'un işgali sırasında rahatına bakan vurguncular ve düşman işbirlikçileri ele alınır. Daha çok bu zümreyi oraya çıkaran şartları çağdaş imalarla açıklar. Bu iki oyun için bkz., (Şener 1993: 209-210).

bir devlete sahip olmak, öncelikle millet olabilmeye bağlıdır. Özellikle Cumhuriyetin kuruluşunun onuncu yılı törenlerinde başta Halkevleri olmak üzere, birçok kültür kuruluşunda tiyatronun ön plâna çıktığı görülür. Türk tarihinin uzak dönemlerinden Millî Mücadele'ye değin bütün bir Türk tarihi bu sürecin sağlıklı bir şekilde yürütülebilmesi için yeni baştan ele alınır. Bu dönemde yazılan oyunlarda Cumhuriyet iki şekilde ele alınır. Birincisi, Cumhuriyetin faziletlerine işaret eder, ikincisi ise Cumhuriyet rejimini önceki rejimle mukayese ederek farklılığı ortaya koymayı amaçlar (Karadağ 1988, 126-144).

Bu oyunların bir kısmında Cumhuriyet devrini, İstibdat, Balkan Savaşı, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı ile karşılaştırarak, Cumhuriyet dönemindeki savaşın fen ve iktisadî hayata ait olduğunu vurgular. Bu savaşın komutanlığını da Yaşar Nabi'nin *Beş Devir* isimli oyununda "*Türkün akıllara sığmaz mucizesi*" (s.24) diye nitelediği Mustafa Kemal Atatürk yapmaktadır. Bu savaşın kahramanları, Cumhuriyetin bir değer olduğuna inanan, Atatürkçülüğü benimsemiş yeni nesil olacaktır. Cumhuriyet rejiminin faziletleri, Cumhuriyetin bireylere sağladığı hakların Cumhuriyet öncesi yaşantıdan kesitlerle anlatılır. Oyunlarda bilimle tassubun karşılaştırılmasına yer verilir. Genelde öğretmenler yeniliğin temsilciliğini üstlenirler. Oyunlarda bir taraftan bu savaşa katılan insanların Türkiye'nin imar edilmesindeki gayretleri anlatılırken, diğer taraftan şehitlere lââyık olmaya çalışan genç neslin ülkenin kalkınması için taşıdığı heyecan yansıtılır. Yakın dönem Türk tarihi, içinde barındırdığı bütün bu özellikleriyle modern bir Türk köylüsü yaratmak için son derece münbit bir kaynak olarak görülmüştür. Söz konusu oyunlarda Cumhuriyet'in getirdiği yeniliklere dikkat çekilir. Özellikle kadınların toplum içerisindeki yerinin olumlu yönde değişmesi, Cumhuriyet'in ilanı ile beraber kan davalarının azalması, töresel, geleneksel hükümlerin yerini yasal kanunların alması, bulaşıcı hastalıkların tedavi edilmesi gibi yenilikler bunlar arasında en önemli olanlardır.

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda az da olsa Cumhuriyeti bir önceki rejimle mukayese ederek, farklılıklarını ortaya koymayı amaçlayan oyunlar da vardır. Özellikle Cumhuriyetin sağladığı gelişmelere işaret eden bu oyunlar, Osmanlı döneminin sosyal ve siyasal hayatındaki çürümelere dikkat çeker. Osmanlı

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

devlet anlayışında çok fazla itibar görmeyen, daha doğru bir söyleyişle hizmet alamayan Anadolu insanına, Cumhuriyet döneminde nasıl hizmet götürülmeye çalışıldığı, Cumhuriyetin bu insanları ve problemlerini önemseydiği anlatılır.

Bu konuda yazılan oyunların amacı, Cumhuriyet yönetimini Osmanlı yönetimi ile çeşitli cephelerden karşılaştırarak, Cumhuriyetle elde edilen kazanımlara işaret etmektir. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki coşku ve heyecana bağlı olarak yazılan oyunların bir kısmında, medeniyetin bütün dünyaya Türkler tarafından götürüldüğü tezi işlenir. Cumhuriyetle birlikte belli bir bilince ulaşan Türk köylüsünün hayatının değiştiği, önceki dönemle karşılaştırılarak ortaya konur. Bu tip oyunlarda, özellikle Osmanlıdaki yönetim anlayışı bir mukayese unsuru olarak ele alınmıştır.

Tarih, tarihî olaylar, tarihî kişiler tiyatro tarihi boyunca oyun yazarının temel malzeme kaynaklarından biri olmuştur. Çünkü tiyatro yazarları için tarihî malzeme, dün ve bugünü sorgulamak için çok elverişlidir. Tiyatro yazarları, “*tarihte bugünün ve bugünde tarihin yansımaları yakalayarak bir gelecek bilinci kazanmak*” (Çelenk 1997, 152) istemelerinin yanında, kendi politik kimliğini ve dünya görüşünü ortaya koymak için veya millî kimlik arayışının bir sonucu olarak tarihe yönelmiştir. Cumhuriyet tiyatrosunun özellikle yeni kurulan devletin “ulus-devlet” olmasından dolayı daha çok bu son amaca hizmet ettiğini belirtmeliyiz. Türk tiyatrosuna kaynaklık eden tarihî malzemeler içerisinde Cumhuriyetten sonra gerçekleşen birçok siyasî, sosyal olaylar da vardır.³⁷ Bu oyunlardan bir kısmı için, genç demokrasimizin uğradığı kesinti-

³⁷ Cumhuriyetten sonra gerçekleşen siyasî, sosyal olayları anlatan oyunlar şunlardır: Tarık Emin’in *Bu Topraklar İçin* (1933), Rakım Çalapala’nın *Köyden Gelen Ses* (1933), Şükrü Halil’in *Kartal* (1936), Ahmet Naim ve Celâl Edip’in birlikte kaleme aldığı *Uzun Mehmet* (1938), Reşat Nuri Güntekin’in *Bir Yağmur Gecesi* (1943), Mehmet Kalkan’ın *Sazlı Pınar* (1947), Mustafa Yılmazkaya’nın *Mustafa Kemal Paşa’nın On Emri* (1971), Adalet Ağa-oğlu’nun *Kendini Yazan Şarkı* (1971), Yetik Kalem’in *Son Söz* (1976), Reşat Gürel’in *Çelikten Damlayan Sular* (1978), Necati Cumalı’nın *Yürüyen Geceyi Dinle* (1983), Uğur Mumcu’nun *Sakıncalı Piyade* (1997), Güngör Dilmen’in *Kuzguncuk Türküsü* (2000), Ülker Köksal’ın *Karanlıkta İlk Işık (Kubilay)* (2002), Bilgesu Erenus’un *555 K 5 Mayıs 5 Kızılay* (1987), Tuncer Cücenoglu’nun *Çıkılmaz Sokak* (1993) ve Taşkın Demir’in *Atatürk’ün Cumhuriyeti* (1996).

lere farklı cephelerden bakarak, yaşananlarla hesaplaşma diyebiliriz. Özellikle 12 Mart, 27 Mayıs ve 12 Eylül müdahalelerini anlatan oyunlar bu açıdan değerlendirilmelidir. Bu müdahalelerden başka, bu rejimi içine sindiremeyenlerin Cumhuriyete ve onun savunucularına karşı takındıkları düşmanca tavırlar da yine bu dönem tiyatrolarının konuları arasındadır. Bu konuda yazılmış olan oyunlarda tespit edebildiğimiz ikinci husus ise, Cumhuriyetten sonra özellikle köylerden başlatılan kalkınma mücadelesine yer veren oyunlarla ilgilidir. Bu konuda yazılan oyunların tamamına yakınında kırsal kesimdeki değişimin Cumhuriyet ve Cumhuriyetin ilkeleri sayesinde gerçekleştiği anlatılır. Elbette, bu oyunlarda, Cumhuriyet ve inkılâpları buralara götüren başta öğretmenler olmak üzere, mühendis, doktor, bilinçli din adamı gibi görevlilerin, Cumhuriyetten hemen sonra başlayan bu değişim sürecine katkıları vurgulanır. Kısacası, Cumhuriyet tiyatrosu sadece Cumhuriyetin kurulmasından sonra sosyal ve siyasî hayatımızda, özellikle kırsal kesimde meydana gelen olumlu değişimleri anlatmakla yetinmemiş, ulus devlete geçişte yaşanan problemleri, demokrasinin ihtilallerle kesintiye uğramasını da anlatmıştır. Bütün bu oyunlar, Cumhuriyetten sonra gelişen çeşitli siyasî ve toplumsal olayların tiyatro diliyle değerlendirilmesidir. Bu değerlendirmelerin objektif yapıldığını söylemek elbette güçtür. Ancak, gelişen olaylara farklı bir bakış açısı kazandırdığı da bir gerçektir.

Cumhuriyet tiyatrosunun konuları arasında Cumhuriyetle özdeşleşmiş sanat ve kültür adamları da vardır. Bunların başında Halide Edip, Cahide Sonku, Orhan Veli, Neyzen Tevfik gibi sanatçılar gelir.³⁸ Bir kısmı çocuklar için tasarlanmış oyunlarda hem konu hem de anlatım son derece basit olarak tasarlanmıştır. Kahramanlar kendilerini tarihte ön plâna çıkaran özellikleri ile tanıtılırlar. Oyunlarda Cumhuriyetin kendisini güçlendirecek devlet adamlarının ve kendisini ifade edecek sanat adamlarının yetişmesine zemin hazırlayan bir yönetim olduğu da vurgulanır. Çok kısa

³⁸ Bu konuda yazılan oyunlar şunlardır: Enver Naci Gökşenin'in *Nasıl Yetişirler* (1977), Selim İleri'nin *Allahsızmarladık Cumhuriyet* (1995), Cahide Ölüm ve Elmas (1995), Bilgesu Erenus'un *Halide* (2000), Sönmez Atasoy'un *Kendi Gök Kubbe* (tarihsiz), Murathan Mungan'ın *Bir Garip Orhan Veli* (1993) ve Tuncer Cücenoglu'nun *Neyzen* (1999).

süre içerisinde birçok sanatkârın adının Cumhuriyetle özdeşleşmiş olması bu yüzdendir.

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda Türkiye dışında yaşanan gelişmeler de tiyatronun imkânları ile değerlendirilmiştir. Başta Kıbrıs meselesi olmak üzere Türkiye dışında gelişen ve Türkiye'yi yakından etkileyen olaylara yer verilmiştir. Türkiye dışında gelişen olayların anlatıldığı oyunlar Kıbrıs, Kırım, Kore ve Balkanlar olmak üzere dört başlık altında toplanabilir. Cumhuriyet döneminde kaleme alınan oyunlarda Başta Kıbrıs olmak üzere kısmen veya tamamen kaybettiğimiz yurtlar üzerinde durulmuş, buralarda Osmanlı Devleti'nin uyguladığı politika eleştirilmiştir. Bu oyunlar içinde Kıbrıs'ı anlatan eserlerin büyük çoğunlukta olduğu görülmektedir.³⁹ Birçoğu 1974 Kıbrıs Barış Hareketi üzerine kaleme alınmıştır. Oyunlarda daha çok Kıbrıs Savaşı'nı hazırlayan sebepler üzerinde durulmuş; Rum ve Yunanlıların Türk nüfusa uyguladığı zulümler anlatılmıştır. Özellikle Türk kahramanlığını ve bölge halkının özgürlüklerini kazanmaları adına verdikleri büyük mücadeleleri ön plâna çıkaran oyunların yanında, Kıbrıs'ın Türkler tarafından fethini ve 1960'lı yıllarda yaşanan olayları anlatan oyunlar da kaleme alınmıştır. Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda Kıbrıs'ı anlatan oyunların tamamı, adada verilen mücadeleyi, uygulanan politikaları değişik cepheleriyle ele alan ve değerlendiren eserlerdir. Birçoğu teknik ve üslûp noktasında zayıf da olsa, kendi devrine getirdiği yorumlar açısından dikkate değerdir. Bu oyunlar vasıtası ile toplumsal şuur oluşturulmak istenmiş, adada yaşayan Türkler moral-motivasyon yönünden güçlendirilmek istenmiştir. Eser kahramanlarından bir kısmının tarihî şahsiyetler olması, olayların gerçekten yaşanmış mekânlarda geçmesi gibi özellikleriyle de dikkat çeken oyunların, zaman zaman tarihî gerçekçiliğe ters düşmemeye dikkat ettiği görülmektedir.

Cumhuriyet dönemi tiyatrosunda ele alınan konulardan biri de Kırım'dır. Kırım, Türk tiyatrosunun uzun süre görmemez-

³⁹ Cumhuriyet tiyatrosunda Kıbrıs meselesini ele alan oyunlar; Abdullah Yılmaz'ın *Kıbrıs Bizimdir* (1964), Mustafa Erdoğan'ın *Kıbrıs Ateşler İçinde* (1967), Bekir Kara'nın *Emellerin Uğraşısı ve Tutsaklar* (1974), Ünver Ulutuğ'un *Ana* (1974), Ahmet Tolgay'ın *Melek Değilmiş Komşularımız* (1974), Abay Dağlı'nın *Albay* (1975), İsmail Hakkı Yılanlıoğlu'nun *Şehit Ocağı* (1980) ve Özker Yaşın'ın *Zafer ve Bağış* (1988) isimli kaleme alınmıştır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

likten geldiği bir konudur. Meşrutiyet döneminde kaleme alınan iki oyundan başka, bu konuya değinilmemiştir. İhmal edilen bu meseleyi 1968 sonrası kuşak ideolojik pencereden ele alarak değerlendirir. Özellikle Sovyetler Birliği'nin Kırım'da uyguladığı sürgün ve vahşet, Komünizme karşı çıkan sanatkârlar tarafından anlatılır.⁴⁰ Bölge insanının kendisine uygulanan zulme karşı koyuşunu anlatan oyunlar, antikomünist bir yaklaşımla kaleme alınmıştır. Stalin rejiminin baskılarına dayanamayan Kırımlı Türklerin bu rejim ve yandaşlarıyla mücadelesini anlatır. Bu oyunlardan birçoğu teknik ve üslûp noktasında zayıf da olsa, kendi devrine getirdiği yorumlar açısından dikkate değerdir.

Cumhuriyet dönemi tiyatrosunda Türk Ordusunun Kore'de gösterdiği kahramanlıklara da yer verilmiştir. Ülkemizden kilometrelerce uzakta gerçekleşen, bir tarafında bizim de yer aldığımız Kore Savaşı, Türk ordusunun kahramanlığı ve cesareti ile ön plâna çıktığı bir savaştır. Tiyatroda da bu yönüyle ele alınır.⁴¹ Ayrıca Türk insanının yardımseverliği de bu eserler vasıtasıyla gündeme getirilmek istenir.

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda Balkanlarda yaşanan gelişmeler, özellikle 1970'lerden sonra ülkemizde yaşanan siyasî gelişmelerin penceresinden değerlendirilmiş, bu bölgede yaşayan Türklerin yaşadıkları, tiyatronun imkânlarıyla anlatılmıştır.⁴² Bulgaristan'da azınlık durumunda kalan Türklere yapılan zulmü anlatan bu oyunlarda II. Dünya Savaşı sırasında Bulgaristan'da yaşanan olaylar ele alınmış, bu dönemde Batı Trakyalı Türk erkeklerinin Sibiry'a sürülüşü, eşleri ve kızlarının Bulgar askerlerinin hayvanî arzularına maruz kalışları anlatılmıştır. Oyunlar, bu bölgede yaşayan halkın dinini ve Türklüğünü, içinden çıkan

⁴⁰Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda Kırım'ı anlatan üç oyun vardır. Bunlar: Hasan Nail Canat'ın *Moskof Sehpası* (1973), İbrahim Kalkan'ın *Kızıl Azap* (1978) ve Mehmet Topal'ın *Çırpınırdı Karadeniz* (1979) isimli oyunlarıdır.

⁴¹Cumhuriyet tiyatroları içinde Kore Savaşı'nı değerlendiren oyunlar şunlardır: Yusuf Gündüz'ün *Hür İnsanlık İçin Türkiye'den Kore'ye* (1952), Sırrı Uzunhasanoğlu'nun *Kore'de Ecdat Ruhları* (1954), Fethi Akat'ın *Yaralı Bozkurt* (1956), Enise Aral'ın *Mehmetçik* (1967), Faik Türkmen'in *Askerî Kahramanlarımız* (1973).

⁴²Balkanlarda 1970'lerden sonra meydana gelen siyasî olaylar değerlendirildiği oyunlar: Remzi Özçelik'in *Bekleyenler* (1971) ve Ali Erdal'ın *Destan ve Kurşun* (1992) isimli çalışmalarıdır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

hainlere karşı müdafaa edişini anlatır. Özellikle bir tarih felsefesinin oluşması bakımından son derece önemli olan bu konuların Türk edebiyatında yeterince işlendiğini söylemek oldukça zordur. Buna rağmen eldeki eserlerin sadece edebî metin olarak değil, başta tarih, sosyoloji, folklor, askerlik gibi diğer disiplinler içinde önemli malzemeler ihtiva ettiği şüphesizdir.

VI. Sonuç

Bu genel yaklaşımdan sonra, Türk tiyatro edebiyatında, tarihî tiyatronun büyük bir çoğunlukla millî tarih ve kimlik bilincini geliştirmeyi amaçlayan, aynı zamanda yazıldıkları dönemin siyasî ideolojisine uygun, birçoğu tarih, kültür tarihi ve sosyolojik temellerden uzak, daha çok devrin heyecanı ile kaleme alınmış, sadece yazıldığı dönemin düşünce düzeyi ve tarihe bakışının birer aynası durumunda olan, genelde fikrin sanat endişesinin önünde olduğu eserlerden meydana geldiğini söyleyebiliriz.

Yukarıda kısaca değerlendirdiğimiz dönemler ve oyunlardan edindiğimiz fikre göre, tarihi malzemenin tiyatro edebiyatımıza şu dokuz temel konuda kaynak olduğu görülmektedir:

- Savaşlar (fetihler, toprak kayıpları ve savaşların sebep olduğu felaketler),
 - İşgaller, isyanlar,
 - Taht kavgaları ve saray entrikaları,
 - Halk-iktidar ilişkileri,
 - Olağan üstü başarılar veya kahramanlıklar,
 - Bir kültür veya topluma mal olmuş, büyük devlet, siyaset, sanat ve ilim adamlarının hayatları, mücadeleleri ve başarı öyküleri,
- Yenileşme, değişme ve modernleşme çabaları ile bu konuda yaşanan olumsuzluklar,
 - Sosyal ve kültürel hayatı etkileyen ideolojiler,
 - Mitoloji, destan, efsane ve halk hikâyeleri.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

KAYNAKLAR

- AKINCI, Gündüz (1954), *Abdülhak Hâmit Tarhan*, Ankara: TTK Bas.
- ALKAN, Mehmet Ö. (2001), "Resmi İdeolojinin Doğuşu ve Evrimi Üzerine Bir Deneme" *Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*, İstanbul: İletişim Yay., s. 377-401.
- AND, Metin (1971), *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908-1923*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- AND, Metin (1973), "Türk Tiyatrosunda Tarihî Oyunlar ve Bunların Yazılış Gerekçeleri", *25-29 Eylül 1970 Türk Tarih Kongresi Bildiriler*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., s. 765-772.
- ARAI, Masami (2001), "Jön Türk Dönemi Türk Milliyetçiliği" *Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*, İstanbul: İletişim Yay., s. 180-195.
- ARDIÇ, Ferhat (2003), *(1950-1970) Arası Konusunu Türk Tarihinden Alan Dramalar*, (Danışman: Abdullah Şengül), Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, Afyon.
- ASILYAZICI, Hayati (1982), "Yaşar Nabi Nayır'ın Tiyatroya Bakışı Üzerine", *Yaşar Nabi'ye Saygı*, İstanbul: Varlık Yay., s. 123-129.
- AYTAŞ, Gıyasettin (2002), *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Akçağ Yay.
- ÇATALBAŞ, Rabia (2005), *(1985-2000) Arası Konusunu Türk Tarihinden Alan Dramalar*, (Danışman: Abdullah Şengül), Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, Afyon.
- ÇELENK, Semih (1997), *1970'den 1980'e Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- ENGİNÜN, İnci (1986), "Çanakkale Zaferinin Edebiyata Aksi" *Türklük Araştırmaları*, S. 2, s. 111-129.
- ENGİNÜN, İnci (1998), "Tiyatro Eserlerinde Fatih", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Dergâh Yay., s. 445-446.
- ENGİNÜN, İnci (2001), "Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı", İstanbul: Dergâh Yay.
- ENGİNÜN, İnci (2006), *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, İstanbul: Dergâh Yay.
- ERCİLASUN, Bilge (1997), "Türk Edebiyatında Popülerlik Kavramı ve Başlıca Eserler", *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler I*, Ankara: Akçağ Yay., s. 421-449.
- ESSLİN, Martin (1996), *Dram Sanatının Alanı*, (Çeviren: Özdemir Nutku) İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- KAPLAN, Mehmet (1985), *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*, İstanbul: Dergâh Yay.
- KARADAĞ, Nurhan (1998), *Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (1923-1951)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- KAYGANA, Mehmet (2002), *(1923-1940) Arası Konusunu Türk Tarihinden Alan Dramalar*, (Danışman: Abdullah Şengül), Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, Afyon.
- MEMİŞ, Ekrem (2002a), *Eskiçağda Türkler*, Konya: Çizgi Kit.
- MEMİŞ, Ekrem (2002b), *Eskiçağ Medeniyetlerine Genel Bir Bakış*, Konya: Tablet Yay.
- NUTKU, Hülya (1987), *Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Tarihsel Dram Modelleri*, C. 2, Ankara: Devlet Tiyatroları İç Eğitim Diz.
- ORTAYLI, İlber (2001), "Tiyatroda Tarihî Oyunlar Üzerine", *Gelecekte Geleceğe*, İstanbul: Ufuk Kit.
- ÖZGÜ, Melâhat (1970), "Tiyatro Bilimi", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S. 1, s. 1-20.
- RANDALL, William Lowell (1999), *Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler*, İstanbul: Ayrıntı Yay.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- SOMEL, Selçuk Aşkın (2001), "Osmanlı Reform Çağında Osmanlıcılık Düşüncesi (1839-1913)", *Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*, İstanbul: İletişim Yay., s. 88-116.
- ŞAPOLYO, Enver Behnan (1965), *Türk Efsaneleri*, İstanbul: Rafet Zaimler Kit.
- ŞENER, Sevda (1982), "Türk Tiyatrosunda Tarihsel Oyunlar", *Türk Dili*, C. 34, S. 363, s. 186-194.
- ŞENER, Sevda (1993), *Oyundan Düşünceye*, Ankara: Gündoğan Yay.
- ŞENER, Sevda (1998), *Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Tiyatrosu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- ŞENGÜL, Abdullah (2002), "Tiyatro Edebiyatımızda Osmanlı Öncesi Türk Tarihi", *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: IV, Sayı: 1, s. 51-67.
- ŞENGÜL, Abdullah (2006), "Dünden Bugüne Atatürk, Millî Mücadele ve Cumhuriyet Konulu Oyunlar Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi", *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi -Atatürk Özel Sayısı-*, s. 171-180.
- ŞENGÜL, Abdullah (2008a), *Cumhuriyet Döneminde Tarihî Tiyatro*, Ankara: Alp Yay.
- ŞENGÜL, Abdullah (2008b), "II. Meşrutiyet Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatında Ulus Bilinci", *Yüzyüncü Yılında İkinci Meşrutiyet Milletlerarası Kongre 7-10 Mayıs 2008 İstanbul Özetler*, İstanbul: İslam Konferansı Teşkilatı İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi Yay., s. 115. (Özet)
- ŞENGÜL, Abdullah (2008c), "Cumhuriyet Tiyatrosunda Dede Korkut", *Turkish Studies*, Cilt: 3/2, Sayı: 8, s. 617-626.
- ŞENGÜL, Abdullah (2008d), "Mevlânâ'nın İki Tiyatro Eserindeki Yorumu", *I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu (23-26 Ekim 2007) Bildirileri*, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Yay., s. 587-590.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

-
- ŞENGÜL, Abdullah (2008e), "Tiyatro Diliyle Yunus Emre", I. Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu, Aksaray Üniversitesi, 08-10 Ekim 2008, Aksaray.
- TAN, Nail (2000), "Yunus Emre Konusunda Yazılmış Oyunlar", VIII. Uluslararası Türk Halk Edebiyatı Semineri Bildirileri, Eskişehir: Yunus Emre Kültür sanat ve Turizm Vakfı Yay., s. 259-265.
- TAN, Nail (2001), "Yunus Emre Konusunda Yazılmış Oyunlar", *Türk Dili*, S. 589, Ocak 2001, s. 42-47.
- TANSEL, Fevziye Abdullah (1989), *Ziya Gökalp Külliyyatı -Şiirler ve Halk Masalları-*, Ankara: T.T.K.Yay.
- YABUZ, Yasemin (2003), *(1970-1985) Arası Konusunu Türk Tarihinden Alan Dramalar*, (Danışman: Abdullah Şengül), Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, Afyon.
- YALÇIN, Alemdar (1985), *İkinci Meşrûtiyet'te Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Gazi Üniversitesi Yay.
- YILMAZ, Kadriye (2002), *(1940-1950) Arası Konusunu Türk Tarihinden Alan Dramalar*, (Danışman: Abdullah Şengül), Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, Afyon.

NEDİM GÜRSEL'İN ROMANLARININ YENİ TARİHSELÇİ BAĞLAMDA OKUNMASI

Şamil YEŞİLYURT *

ÖZET

Edebî eserleri edebî olmayan metinlerin ışığı altında açıklamaya çalışan Yeni Tarihseleilik, tarihin kurgusal boyutu üzerine odaklanmıştır. Başta tarih olmak üzere neredeyse bütün kültürel değerler karşısında şüphe duymayı getiren bu yaklaşıma göre tarihi bilgi, dönem iktidarının gölgesinde kalarak kurgulanmış ve gerçek olarak sunulmuş bir çelişkiler yumağından ibarettir. Neticede kökeni tarihe dayanmakla birlikte özü kurgulanmış, yorumlanmış bir tarihsel görünüm ortaya çıkar. Bu durum okuyucuda çelişkiler uyandırır bile anlatı açısından farklı bir yapılanışı beraberinde getirir. Nedim Gürsel de inceleme konusu yaptığımız romanlarını bu ilkelere uygun biçimde kurgularken roman kişileri etrafında arka plandaki tarihin yorumlanabileceğini ve anlam-metin-gerçeklik üçgeni içinde her zaman yeni anlamlara açılım yapılabileceğini göstermeye çalışmıştır. Bu anlamda Yeni Tarihseleli edebî yöntemin en başat ilkeleri ile inceleme konusu yaptığımız Nedim Gürsel'in romanları arasındaki ortak yönelişleri tespit etmek çalışmamızın esasını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Tarihseleilik, Boğazkesen, Resimli Dünya, Allah'ın Kızları, Nedim Gürsel.

* Okt., Erciyes Üniversitesi Türk Dili Bölümü, yesilyurt@erciyes.edu.tr

NEW HISTORICIST CONTEXTUAL READING OF THE NOVELS OF NEDİM GÜRSEL

ABSTRACT

New historisizm that tries to explain literary works in the light of texts which are not literary works focuses on theoretical dimension of history. This approach which causes to be suspicious about nearly all cultural values first of all history explains historical information as contradictions ball that presented as if a truth and constituted under the protection of period people who was in power. In the end a historical view whose origin based on history but it's basic is interpreted and constituted. This condition brings a different structure by the means of narration even if arouses contradictions for reader. Nedim Gürsel constituted his novels which we study on according to these principles and he tried to show that history in the background of the novel characters can be interpreted and new meanings can always be given in the triangle between the meaning the text and the reality. In this sense, to determine common tendencies between new historical literary method's most dominant principles and Nedim Gürsel's novels which we study on constitutes the essence of our study.

Key Words: New Historisizm, Boğazkesen, Resimli Dünya, Allah'ın Kızları, Nedim Gürsel.

Giriş

1980 sonrası gelişen edebî anlayışlardan Yeni Tarihselecilik, kurgusalılığı merkeze alarak tarih yazımını irdelemiştir. Edebî eserleri edebî olmayan metinlerin ışığı altında açıklamaya çalışan bu yaklaşım, Catherine Gallagher ve Stephen Greenblatt önderliğinde çıkarılan *Representation* dergisi etrafındaki kuramsal sorgulamalardan doğmuş bir inceleme yöntemidir. Metinleri ait oldukları kültürel daireden soyutlayarak değerlendiren eleştiri yöntemlerinin aksine Yeni Tarihselecilik, metinlerin oluştuğu bağlamı da ihmal etmemiştir. Çünkü belgelerin de onları yazan insanların dü-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

şüncelerinin, yaşadıkları zamanların hâkim ideolojilerinin ürünleri olduğunu, bağlamla metni ayrı düşünmenin olanaksızlığı fikrini savunmuşlardır. O sebeptendir ki tarih ile hem devrin hâkim ideolojisi hem de yazarın o ideolojiye olan yakınlığı arasında sıkı bir münasebet bulunmaktadır. Bu maksatla tarihî olay ve dönemle "empati" kurulması gerektiğini, tarihî belgelerin oluşum aşamalarının ve nesnellik iddialarının bu şekilde sorgulanmasının doğru olacağını ortaya koymuşlardır.

Yeni Tarihselciler, tarihin bize "gerçeği" asla sunamayacağını iddia ederler. Onlara göre tarih, politik bir güç tarafından kurgulanmış ve gerçek olarak sunulmuş bir çelişkiler yumağından ibarettir. Dolayısıyla tarihin yalnızca nesnel olguları sonraki kuşaklara taşıyan bir aktarıcı gibi görülmesinin yanlış olduğuna dikkat çekmişlerdir. Bu çerçevede edebî bir eser ile bir tarih metni arasında kurgulama açısından bir yakınlık olduğu gibi bir tarihçi ile bir romancı arasında da bu anlamda benzerlikler vardır. Catherine Gallagher ve Stephen Greenblatt bunu "...bizim için Yeni Tarihselcilik ilk planda Amerikan Yeni Eleştiri'sine tahammül edememek, kurulu kuralları ve yordamları tedirgin etmek, uyuşmaz ve huzursuz bir merakın karışımı anlamına geliyor." (Gallagher ve Greenblatt 2008, 21) biçiminde ifade etmişlerdir.

Yeni Tarihselcilik terimini ilk kullanan kişi 1986'da *Towards a Poetics of Culture* isimli çalışmasıyla Stephen Greenblatt olmuştur. Hayden White ve Iggers ise edebî eserle tarih arasındaki yakınlığa dikkat çekerek Yeni Tarihselciliğin aslında tarihyazımı meselesiyle olan bağıntısını gündeme taşımıştır. *Tarihi Yeniden Düşünmek* adlı çalışmasında Keith Jenkins bunu, "Her kuşak kendi tarihini yazar... Tarih, asla kendisi için değil daima birileri içindir... Tarih, kısmen insan (lar)ın kimliklerini yaratma tarzıdır... Tarih, kuramdır ve kuram ideolojiktir ve ideoloji maddi çıkarlardır... Bilgi iktidarla ilişkilidir ve toplumsal oluşumlarda en fazla güce sahip olanlar bilgiyi dağıtırlar ve bilgiyi ellerinden geldiğince çıkarlarına göre meşrulaştırırlar... Tarihler birileri içindir... Tarih çalışırken, incelediğimiz geçmiş değil, tarihçilerin geçmiş hakkında oluşturdukları şeylerdir... Bütün tarih, geçmişte yaşamış olan insanların akıllarının tarihi olmaktan çok tarihçilerin akıllarının tarihidir." (Jenkins 1997, 30-59) biçiminde dile getirmektedir. Bütün bu söy-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

lemeler, bize tarihin kurgusal yönünü ve edebiyatla olan yakınlığını düşündürmektedir. Bunu Louis Montrose tarihin metinselliği ve metnin tarihselliği (Montrose 1989, 15-36) ifadesiyle açıklamıştır.

Yeni Tarihselcilere göre birinci elden tarihî belgeyi yazan kişi, ne kadar objektif olmaya çalışsa da aynı zamanda nesnelliğe ilk zararı veren kişi, o belgeyi inceleyerek dönem hakkında hükümler yürüten tarihçiler ise kısmî kurgulamayı ikinci defa değiştirerek simursiyona (kurgunun kurgusu) uğratan kişiler olmaktadır. Çünkü incelenen herhangi bir dönem hakkında önlerindeki sayısız malzemeden ideoloji ve beklentileri doğrultusunda seçimler yapar ve bunları bir yazar gibi birbirine bağlayarak bir öykü ortaya koyarlar. Böylece geleneksel tarihçilerin iddia ettiklerinin aksine tarihî belgelerin bilimselliği daha belgenin oluşum aşamasında zarar görür. İşte bu sebeple Yeni Tarihselci eleştiri “Tarihsel gerçek ya da nesnellik diye bir şey var mıdır?” sorusu etrafında gerçek anlayışını sorgulayarak belgelerdeki bilgilerin değişmezliği ilkesini de terk eder. Oysa tarihi, taşıdığı fikirler yönünden ciddiye alanlar belgeleri çoğu zaman böyle düşünmezler. “Fakat Yeni Tarihselci proje, sanatı ‘indirgemek’le veya estetik zevki gözden düşürmekle ilgili değildir; bunun yerine edebi eserleri şimdiye kadar yerleştirildiği dar sınırların dışında ama aynı zamanda bu sınırlar içinde şekillendiren yaratıcı gücü bulmakla ilgilidir.” (Gallagher ve Greenblatt 2008, 29). Yeni Tarihselciler bu düşüncüyü geliştirirken geleneksel tarihçilerin savundukları tarihin bütünselliğine ve birleştiriciliğine ciddi zarar vermişlerdir. Kültürel olarak insanları birbirine bağlayan, millet olma duygusunu ortaya çıkaran ve kuvvetlendiren tarih, vatan, din, gelenek ve görenekler her şeye şüpheyile yaklaşmanın sonucunda silinmekte ya da zedelenmektedir. Bunun sonunda okur, kurgusal hakikatin gölgesinde ve onun oluşturduğu şüpheyile tarihî hakikati değerlendirmeye başlayacak, tarihe ve kültüre karşı şüpheyile yaklaşabilecek ya da tarihî hakikatler karşısında duyduğu şüphe genişleyerek bütün değerler dünyasını derinden etkileyen olumsuz bir konum ortaya koyabilecektir.

Boğazkesen’de tarih ve kurmaca sınırlarını silikleştiren, Resimli Dünya’da tablolardan hareketle bir tarih ve kültür portresi çizen, Allah’ın Kızları’nda Hz. Muhammed hakkında yazılmış ilk biyografileri dikkate alarak dinî değerleri ve İslam inanışını sorgulayan Nedim Gürsel okurunun yalnızca tarihi değil, aynı zamanda

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

bütün değerler dünyasını sorgulamasına kapı aralayarak bu şüphe girdabını genişletmektedir. Bu anlamda Yeni Tarihselci inceleme yönteminin bağlamı ihmal etmeyerek parçalanmış tarihî vakaları anlatı bütünlüğünde birleştirmesi, prologlara yer vermesi ve kültürel karmaşa oluşturan çatışmalar üzerinde yükselen kurgusal yapısı ile Gürsel'in romanları arasında ortak yönelişler bulunmaktadır. Buradan hareketle Yeni Tarihselci edebî yöntemin bu dairedeki teknik ve ilkelerinin yazarın romanlarında nasıl somutlaştığını ortaya koymak çalışmamızın esasını oluşturmaktadır.

1. Bağlam

Geleneksel tarih yazımının Yeni Tarihselciler tarafından eleştiri konusu yapılan yönlerinden en önemlisi, onun toplumların gündelik hayatını, kültürel altyapılarını göz ardı etmesi, bağlamı dikkate almamasıdır. Bu eksikliği tekrar etmemek için Yeni Tarihselci incelemelerde, edebî metnin tarihsel arka planı ele alınırken bağlam kesinlikle ihmal edilmez. Özellikle de halkın yaşam biçimi, insanların kılık kıyafetleri, mekânların nitelikleri, halkın inanç, gelenek ve görenekleri gibi bağlamı şekillendiren sosyal ve kültürel dokunun yansıtılmasında özel bir gayret sarf edilir. Çünkü Yeni Tarihselci eleştirmenler bu değerlerle "onları üreten toplumun yaratıcı ve ideolojik yapılarının karmaşık, simgesel ve somut ifadeleri olarak ilgilenirler." (Greenblatt 2003, 748). Mesela *Boğazkesen*'de anlatıldığı üzere Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fetih etme gücünü kazanmasında ilk işaret rüyada Hz. Muhammed tarafından kendisine verilmişti. Bu çerçevede rüyalar da bu sosyal oluşumun yönlendirici bir uzvu olarak gerek kurguyu gerekse tarihi yönlendirmede önemli bir bağlam unsuru niteliğiyle değerlendirilebilirler.

Tarihin hâl ile birlikte bulunduğu romanlarda iki uçlu bir bağlamsal yapı vardır. Bu yapılardan biri geçmişe uzanırken diğeri hâlde ve bazen de gelecekte olabilmektedir. Yazar her iki kutbun sosyal, kültürel, tarihî durumunu anlatı kompozisyonu içinde canlı biçimde vermeye çalışırken bazen geçmişe bazen de hâle yakınlaşabilir. Özellikle *Boğazkesen*'de İstanbul'la ilgili efsanelerin anlatıldığı bölüm gerçek-düş polemiği yanında geçmiş-hâl ikilemini vurgulamak için esere konulmuş bir vaka halkasıdır. Böylece

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yazarın tasvir ettiği 1980'lerin İstanbul'u ile tarihî İstanbul fonu olmak üzere dünle bugün arasında tarihî dönemin iki farklı algılanışı anlatılarak bağlamsal değişimin mekân üzerindeki farklı cepheleri düşündürülür. Buna bir de okuyucunun eseri okuma zamanı eklenirse üç ayrı zaman ortaya çıkar. Ama aynı olayın modern yaklaşımlar dışında bir de efsane boyutuyla da anlatılması ile tarihî olayın değişik yönleri olabileceği görüşüne geçmişten deliller getirilmektedir. Ayrıca bu delillerin sözlü tarihin alanı içinde olan efsanelerden oluşması ve aynı zamanda efsanelerin tarihî olayı tespitite nesnellik taşımayan halk muhayyilesinin ürünleri olması, farklı algılamaları ve bakış açılarını dolayısıyla tarihî bağlamsal yapıyı da ortaya çıkarmaktadır.

Yeni Tarihsehcilerin tarihle empati kurularak olaya mümkün olduğunca yaklaşılmasını savunan görüşleri ile Gürsel'in şimdiki İstanbul'dan hareket ederek tarihle empati kurması arasındaki yakınlık bu noktada görülebilmektedir. Zaten roman boyunca Fatih Haznedar, yitirdiği geçmişle, İstanbul'la yeniden bağ kurmak için *Boğazkesen*'i yazmaya başladığını belirtir. Gürsel bunu, "Boğazkesen tam olarak tarihsel bir roman değil. Barok bir roman daha çok. Bildiğin gibi iki eksenle yürüyen bir anlatı söz konusu. Anadoluhisarı'nda yalnız yaşayan Fatih Haznedar, Fatih'in romanını yazıyor. O yazdıkça biz Fatih dönemini okuyoruz." (Seval 2006, 46) ifadeleriyle açıklar. Bu çerçevede anlatıcı, tarihî dönem ve kişilerle empati kurmaya çalışsa da kendi izlenim ve beğenilerini bu anlatıma bir şekilde katar ve Fatih'in büyük bir padişah olma vasfından çok gaddar, acımasız ve cinsel istek ve sapmalarını ön plana çıkarır. Neticede bu da bir eleştiri, seçme ve klasik söylemlerden farklı yönleri dikkat çekme anlayışının bir sonucudur. Üstelik elimizdeki bir tarih kitabı değil bir romandır. Benzer tutum, *Allah'ın Kızları*'nda da vardır. *Allah'ın Kızları* romanında anlatıcı, çocukluğu ve hatıralarından söz ediyor. Bu dönemden kendinde iz bırakan en önemli kişi ise dedesidir. Dede, torunu olan anlatıcıya Hz. Muhammed ve İslamiyet'e dair pek çok bilgi veriyor, dönemin olaylarından söz ediyor. Anlatıcı da dedesinin kendisine anlattıklarını mahalle ve oyun arkadaşı İsmail'e anlatıyor. Dolayısıyla roman boyunca süren bu aktarımlarda anlatıcı dedesi konumundayken geçmişe ve geçmişin bağlamsal durumuna yönelen bakış açısı, anlatıcı değiştiğinde hâle odaklanır. An-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

cak hâlin bağlamsal durumu üzerinde fazlaca durulmaz. İslam'ın ilk yıllarındaki bu bağlamsal yapı içinde müşriklerin, Müslümanların, hatta Allah'ın kızları olarak isimlendirilen Kâbe'deki putların Arap Yarımadası'na ve bölge insanının inanışlarına yaklaşım biçimleri kendi anlatımlarından verilerek geçmişin sosyal, kültürel, dinî ve tarihî durumu göz önüne serilir. Geçmiş ve hâl arasındaki gidiş gelişleri sağlayan ise işte bu anlatılanlardır.

Gürsel'in romanlarında geçmişle hâl arasında kurduğu bu bağlantıyı onun tarihî romandan ne anladığında aramak gerekir: "Tarihsel romanın sorunsalı yazıldığı çağla ilişkili diye düşünüyorum. O açıdan baktığımızda, benim her iki romanımda da, bu sorunsal var. Örneğin, XV. yüzyıl Osmanlı toplumunda şiddeti ele alan bir roman dersek, Boğazkesen, bu yönüyle 12 Eylül Darbesi'ne bağlanıyor... Resimli Dünya'ya gelince, gene aynı şey söz konusu. Çünkü Kâmil Uzman, Venedik'e Gentile Bellini üzerine araştırma yapmak için gidiyor. Çağdaş bir yolculuk söz konusu. Ama Venedik'ten İstanbul'a, Fatih'in portresini yapmak üzere giden Gentile Bellini'nin yolculuğuna bağlanıyor. Bir anlamda, biri beş yüz yıl önce yapılmış, diğeri günümüzde yapılan iki yolculuğun hikâyesi Resimli Dünya. Burada da dolaylı bir bakış yok geçmişe, doğrudan bir bakış var." (Seval 2006, 62).

Geçmişin hâl ile aynileşme göstergesi kimi zaman dinî kaynaklar, kimi zaman tarihî belgeler olurken kimi zaman da tablolar şeklinde karşımıza çıkar. Bu yakınlığı *Resimli Dünya*'da müzedeki tablolar vasıtasıyla kuran Gürsel, bir anlamda Yeni Tarihselcilerin yaptıkları gibi geçmişle, kültürle, tarihle, dinî değerlerle sorgulayıcı bir mecliste hesaplaşma içine girer. Bu noktada en büyük dayanağı ise metinlerarası bağlantı kurduğu kaynaklardır. Bu sebeple diğer romanlarında olduğu gibi *Resimli Dünya*'da da bu bağlantıları açıkça görebiliriz.

"Olgular her zaman kaydedenin zihninde kırılarak yansır." (Munslow 2000, 73) diyen Munslow'un bu tespiti Gürsel'in romanlarında kültürel değerlerin kırılması biçiminde kendisini gösterir. Yazar bunu tarihçilerin efsanelerden de hareket ederek tarihî belge oluşturmaları olarak değerlendirmiş ve belge niteliği taşıyan kaynakların genelde rivayetler arasına gizlendiği sonucuna ulaşmıştır. Yazarın *Resimli Dünya*'da tablolar yoluyla anlattığı Vene-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

dik, Bizans ve Osmanlı yaşam biçimleri de bu şekilde ressamların zihinlerindeki gerçek yansımalarından, bir anlamda duydukları rivayetler ve gördüklerinden oluşmaktadır. Bu sebeple objektif olmasalar bile onlara bağlamı yansıtan birer tarihî belge gözüyle yaklaşan Gürsel, aynı zamanda kendi zihin faaliyetini de bu kurgusal karmaşa içine dâhil etmektedir.

Sonuç olarak yazarın romanlarında toplumun değerlerini yansıtıcı biçimde sıkça karşımıza çıkan yaşam biçimlerini, mekânların tarihî ve kültürel niteliklerini, dinî değerleri, devlet idaresini, tarihî dönemin öne çıkan olaylarının farklı bakış açısıyla değerlendirilmesi gibi bağlama has unsurları sosyal oluşumu ve tarihsel arka planı ortaya çıkarma düşüncesiyle açıklayabiliriz. Çünkü bu motifler ve belgeler yoluyla İtalyan, Bizans, Osmanlı, İslam, Hristiyan dünyasının genel bakış açısı sunularak bağlamın somutlaşması sağlanmaktadır.

2. Tarihin Parçalanmışlığı

Yeni Tarihselelere göre olgular değil olaylar önemlidir. Bu sebeple bu yaklaşımı yansıtan edebî eserlerde parçalanmış tarihî vakalar karşımıza çıkar. Bağlam-tarih-edebiyat arasında kurulan bütünsellik esere âdeta nüfuz eder, ondan ayrı bir unsur olarak düşünülemez. *Allah'ın Kızları*'nda birbirinden kopuk; ancak tematik yönden ortak çok sayıda vaka halkası ile karşılaşırız. Bütün bir tarihî dönemi tek çizgi üzerinden resmetmek yerine ortak tema etrafında aynı dönemde farklı mekânlarda meydana gelmiş ve âdeta parçalanmış vakalar anlatılır. Gürsel *Allah'ın Kızları*'nda Hz. Muhammed'i, İslamiyet öncesi Arap kabilelerinin inanışlarını ve Allah'ı yaptığı araştırmalar sonucu ulaştığı kaynaklardan hareketle bu parçalanmışlık içinde anlatıyor. Kâbe'ye konulan putlara Allah'ın kızları adını vererek her bir puta roman içinde birer kimlik ve anlatıcı niteliği kazandırıyor. Böylece putların kendilerini anlatmalarına olanak sunuyor. Parçalar bir araya getirildiğinde ise karşımıza dönemin geniş bir panoraması çıkıyor.

Bu parçalanmışlık, tarihsel bilginin sorunsal doğasının tartışmaya açıldığı *Boğazkesen*'de de görülmektedir. Gürsel'in anlatıklarını çok sayıda belgeyle ilişkilendirmesi, resmî tarihte yakalandığı boşluk ve belirsizlikleri kullanarak ya da romanlarını

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

temellendirdiği tarihsel gerçekliğe ait kurgusal belgeler oluşturarak tarih ve kurmacayı aynı düzlemde birleştirmesi bu çerçevede düşünülebilir. "Boğazkesen'in Osmanlı'nın görkemli günleriyle yaşıt bu çınar kadar sağlam yapılı, kökleri derinde, dallı budaklı bir anlatı olmasını isterdim. Ama her dala, giderek her yaprağa aynı miktarda su yürüten doğanın gücüne erişmem olanaksız." (Gürsel 2003, 39-40) ifadeleriyle anlatıcı, romanını neden bu şekilde bir parçalanmışlık içinde kurguladığını ifade eder. Zaman zaman da tarihçi, akademisyen ve romancı kimliklerini karıştırarak "Bizanslı tarihçi Dukas'ın kazıkta can çekişirken gördüğü Venedikli kaptan hakkında hemen hiçbir şey bilmediğim için ona bir yaşamöyküsü uydurmak gerektiğini düşünmüştüm." (Gürsel 2003, 39) der. Tarihî gerçekliği verir ve boşlukları bir tarihçi titizliğiyle doldurur. Yeni Tarihselciler de tarihçilerin belirsiz bıraktıkları ayrıntılardan hareket ederek, resmî tarihi bir metin olarak ele alıp değiştirerek tarihi yeniden kurmaya çalışmışlardır. Tarihin tutarlı bir süreklilikte ilerlemediğini savunan, hadiseler arasındaki boşluk, kopuş ve kırılmaları tarihçilerin uydurduğuna dikkat çeken bu hareket, tarihî belgelerin doğruluk ve bilimsellik iddialarına da şüpheyi getirmektedir.

Burada önemli olan nokta geçmişin nasıl anlaşıldığıdır. Geçmiş, bugünün bakış açısıyla değerlendirilemezdi. Kendi bütünlüğü içinde tutarlı biçimde görülmeliydi. Olay ve olgular parçalanmış da olsa bir yapbozun parçaları gibi bir araya getirildiğinde ortaya çıkan bir bütünlük olmalıydı. Çünkü geçmişin bize bıraktığı kayıtlar da çoğu kez parçalanmış, kırılmış ya da eksik kalmıştı. Tarihçiler eldeki belgeleri anlamlı biçimde bir araya getirerek o parçalanmışlığı başka parçaların içine yerleştirmiş ya da eklentilerle geniş bir bağlamsal yapıyı oluşturmuştur. Bu şekilde eksik parçalar tarihçinin hayal gücüne bağlanırken bütünsellik ise tema, tarih, kişi ve mekân ekseninde sağlanmıştır.

*Boğazkesen'*de heterojen yapı içinden bir bütüne, kaostan hareketle kozmosa gitmeyi düşünen Gürsel, bölüm sonlarında bir sonraki bölümde anlatacağı olaya gönderme yaparak bir anlamda bütünlük kurmaya ve bölüm başında bununla ilgili verdiği tarihî kaynaklarla da okuyucuyu anlatılanların gerçekli-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ğine inandırmaya gayret eder. Parçaları iç içe ve yan yana ekleyerek Fatih döneminin farklı bir panoramasını sunar. Belki de o parçaların yerleri uygun biçimde değiştirilse yeni yapılar ve tarihsel görünümler ortaya çıkacaktır.

*Resimli Dünya'*da tablolardan hareketle Venedik'in sanatsal dünyasına günlük havasında yapılan bir yolculuğu anlatan Gürsel, Hz. Meryem tablosundan, Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesine, Fatih'in portresine, Cem Sultan'ın sürgün edilişine kadar pek çok farklı olayı tarihî parçalanmışlık dairesinde sunar. Roman boyunca müzelerdeki tabloların kendilerine özgü gizemli hikâyelerinden öğrendiğimiz mekânlar, kişiler ve olaylar bir anlamda sözlü tarihi işaret eder. Tasviri yapılan kişi ve mekânlar her tabloda farklı anlamlandırmalarla çizilerek değişik algılamaları ortaya çıkarmıştır. Çünkü gerçekliğin algılanması, gerçekliğin kendisinden çok farklıdır.

"Evet Giovanni Bellini'nin tablolarında genellikle gençti Meryem, tatlı bakışlı, ince uzun elliydi. Soylu bir eda vardı duruşunda." (Gürsel 2004, 44).

*Resimli Dünya'*da tarihî belge niteliği taşıyan tabloların da birer kurgu ürünü olduklarını, onların da objektifliği ve gerçeği yansıtamayacağını bu çerçevede söylemek mümkündür. Zaten roman içinde Gürsel, tablolarda görülen Venedik'le gerçekteki Venedik'in farklı olacağını defalarca dile getirerek bu ayrım noktasında okuyucuya üstü kapalı ikazda da bulunur. Bir sanatçının tablosunda bir azize olarak tanıtılan Caterina'nın başka bir tabloda bir su perisi gibi tasvir edilmesi de belgelerdeki göreceliği de sorgulamayı beraberinde getirmektedir. Hatta Kâmil Uzman her gördüğü tablonun yalnızca bir olayı ya da kişileri tasvir etmediğini, aynı zamanda bir dönemin beğenisini de dile getirdiğinin farkında olduğunu ifade eder.

Bu sebeple romanda parçalanmış vaka halkalarını gösteren en önemli unsur tablolardır. Her bir tablo, aynı zamanda başka bir olayı veya dönemi simgeleyen birer belgedir. Yazarın bütün ayrıntıları ve oluştuğu sosyal yapıya has unsurlarıyla birlikte ele aldığı tablolar, birer sanat eseri olduğu kadar tarihî belge vazifesi de görür. Ancak yine de simursiyon (kurgunun

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

kurgusu) hâline çevrilmiş, yorumlanmış bir tarih yansıması taşır.

Tarih, her ne kadar olayların objektif tespiti kabul edilse de gerçekte bir yorum faaliyetinden öteye gidemez. Tarih araştırmacısı, tarihî belgeleri bir sistem doğrultusunda inceleyen, çoğu zaman bir fikri ispat etmek gayesiyle ve resmî ideolojinin benimsediği tarih düşüncesini esas alarak olayları yeniden alımlayan kişidir. Okur ise tarih araştırmacısının seçtiği bilgileri, yaptığı değerlendirmeleri bir kez de kendi yorumlarını katarak okuyan kişidir. Görüldüğü gibi okura gelene kadar tarih, üçüncü derecedeki kurgu ya da bir simursiyon olmaktadır. "Bir tarihyazımında tarihçi üç farklı düzeyde metin ve metnin okuması sorunuyla karşılaşmaktadır. Birinci düzey, tarihçinin yararlandığı, çoğu kez bir metin olan belgeyle ilişkisidir. İkinci düzey tarihçinin kendi yazdığı metinle olan ilişkisidir. Üçüncüsü ise, tarihçinin yazdığı metni okuyan okuyucunun durumudur." (Tekeli 1998, 65). Bu bakış açısıyla romana yaklaştığımızda şunları görürüz: Anlatılan tarihî hadiseler gerçektir. Ancak bu tarihî olayı kaleme alan tarihçinin yazdıkları, kendi yorumlarını taşıyan bir kurgudur. Dolayısıyla Gürsel'in görüşlerine destek bulmak amacıyla sık sık göndermeler yaptığı tarihî kaynaklar gerçekleri yansıtmaz, onlar da birer kurgudur. Bu sebeple bu tarihî kaynaklarda aynı tarihî olay, farklı farklı yorumlanmıştır. Yine bu kaynaklardan hareket edilerek yazıldığı belirtilen romanlar, kurgusallığın üçüncü boyutudur. Bu durumda okuyucunun kişisel birikimlerine göre sanat eserine yüklediği anlam ise dördüncü derecedeki bir kurgu olacaktır. İşte Yeni Tarihselciler, bu simursiyonun varlığını kabul ettiklerinden tarihî bilimselliğe karşı çıkmışlar ve metin-bağlam-yorum üçgeninde fikir üretmişlerdir. Dolayısıyla tarih araştırmacısı ile romancı arasında bu anlamda bir fark görülmemektedir. Çünkü her ikisi de mevcut gerçekliği kendi birikimleri, kültürleri ve ideolojileri doğrultusunda yeniden kurgulamaktadırlar. Bu görüş, bizim asırlardır "gerçektir" gözüyle baktığımız, millet fertlerini birbirine bağlayan önemli kültürel unsurlardan biri kabul ettiğimiz tarihin gerçekliğine zarar vermektedir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

3. Prolog

Kurgulamayı bütünüyle kavrayacak, romanın gerçeklik derecesini artıracak yeni açılımlar arayan yazarlar, çoğu zaman metinlerarası yöntemle iç içe geçen prolog tekniğinden faydalanmışlardır. Bu uygulama için vakaya edebî yorumla değil, doğrudan bir anekdotla (tarihsel gerçeklik) ya da vakayı metinlerarası bütünlük içinde kavrayan bir alıntı ile başlayabilmekte ve romanı bu anekdotu merkeze alarak sürdürüp bitirebilmektedirler. *Boğazkesen*, Marcel Proust'un *Geçmiş Zamanın Peşinde* adlı eserinden yapılan bir alıntı ile başlar.

“Ve Swann, Bellini'nin yaptığı portreden tanıdığı II. Mehmed'i kendine çok yakın hissediyordu. İstanbul fatihi, Venedikli biyografının anlattıklarına bakılırsa, tutkuyla sevdiği bir cariyenin saplantısından kurtulabilmek için onu kendi elleriyle hançerlemiş, böylece kafa esenliğine kavuşabilmişti.” (Gürsel 2003, 9) ifadeleri aynı zamanda Gürsel'in gerek *Boğazkesen* gerekse *Resimli Dünya* romanlarında üzerinde uzun uzun durduğu Fatih portresi ve Bellini'ye dair araştırmalarını, roman kahramanı Fatih Haznedar ile Fatih Sultan Mehmet arasında kurulan bağı ve roman içinde hikâyesi anlatılan *Boğazkesen* romanının kurgusal yapısını dile getirir.

Allah'ın Kızları romanına sanki kurgu dışındaymış gibi görülen ancak yine kurgunun bir parçası olan ve prolog niteliği taşıyan *Kur'an-ı Kerim*'in Necm ve Duhâ surelerinden yapılan alıntılarla başlayan Gürsel, alıntılardığı iki sureye aslında romanın bütününde anlatılan vakayı sığdırır. Hatta roman boyunca Hz. Muhammed'e olan bakış açısında Duha suresindeki anlatımlar etkili olur. Onu insanlığa rahmet olarak gönderilen ahir zaman peygamberi olarak görmek yerine bir taşra kasabasında büyüyen ve yaptıklarıyla kendini avutan öksüz bir çocuktan söz eder gibi anlatır. Ondan bahsederken sadece “Muhammed” der.

“Şimdi Lat, Uzza ve üçüncüleri Manat'ın ne olduğunu söyler misiniz? (...) Bunlar sizin ve babalarınızın taktığı adlardan başka bir şey değildir.” (Gürsel 2008, 11).

“Kuşluk vaktine and olsun, sükûna erdiği zaman geceye and olsun ki, Ey Muhammed! Rabbin seni ne bıraktı ne de sana

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

darıldı. (...) O seni öksüz bulup da barındırmadı mı?" (Gürsel 2008, 11).

Resimli Dünya, Dante'nin *İlahi Komedya'sı* ve Yahya Kemal'in dizelerinden yapılan alıntılar ile başlar. Her ikisinde de ölüm teması hâkim olmasına rağmen ölüme korkulu ve kaçınılmaz son olarak bakan iki farklı mizacın romana yansıyan düşünceleriyle karşılaşırız. Şair, Cehennem bölümündeki Birinci Şarkı'ya ölümü ifade eden "Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / ch   la dritta via era smarrita" (Gürsel 2004, 11). (Hayat yolumuzun orta yerinde / Karanlık bir ormanda buldum kendimi...) sözleriyle başlar. Yahya Kemal'in ise "  mr   oldukça yürür her yolcu / Varmadan menzile bir yerde ölür." (G  rsel 2004, 11) dizeleri, roman kahramanı sanat tarihi profesörü Kâmil Uzman'ın ya  şamına dair ipuçlarını verir. Bunlar Kâmil Uzman'ın İstanbul'da başlayıp romanın sonunda Venedik'te ölümle neticelenen hayat öyküsünün, kurgu d    nda gibi görülmesine rağmen kurgunun parçası olan ifadeleridir.

4. Temel   at    malar

Allah'ın Kızları, yazarın kurgulamalarının yanında gerçek olduğu söylenen pek çok alıntıyı da içerir. Bu durum, özellikle şahıslar ve vaka noktasında gerçekle kurmacanın i   i   olduğu, birbiriyle   ak       ve aradaki çizgilerin yok olduğu bir düzlemde ge  i  ir. Bu anlamda romanın konusunun gerçek dünyadan alındığını göstermek isteyen yazar, devrin tarihî özelliklerini açıklayan çok sayıda kaynağa müracaat ederek hem   okseslili  in oluşumunu sağlamış hem de dinî belgelerin de en az tarihî belgeler kadar bir kurgudan farklı olmadığını göstermeye çalışmıştır. Bu sebeple yazarın romanlarındaki temel çatışma, hayal-hakikat üzerine kuruludur.

Kur'an-ı Kerim indirilene kadar insanlığa gönderilen dinî kitaplar tahrif edilmiş, yok edilmiş, daha sonra sözlü gelenekten derlemelerle yeniden oluşturulmuştur. Dolayısıyla   ekil de  i  tirm    lerdir. Bunun sonucunda *  ncil*'de gördüğümüz gibi çok sayıda metin ortaya çıkmış ve sağlam olduğuna inanılan dört metin, *  ncil* kabul edilmiştir. Ancak bu dinî kitaplar arasında çelişkilerin ol-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ması ve insan ürünü olmaları bunlardaki “anlatı” diyebileceğimiz yapıların çokluğu da bir anlamda kurgusalılığı işaret etmektedir.

Benzer düşünceleri taşıyan Gürsel, belgeleri delil gösterecek Hz. Muhammed’i bizzat yararlandığı kaynaklarda anlatıldığı şekliyle roman kahramanı olarak kurgular. Ayrıca kendi biyografisini de kurguya dâhil ederek İslam tarihine ve İslam’ın doğduğu coğrafyaya bu düşüncelerle yolculuk yapar. Böylece Yeni Tarihselciliğin de inceleme merkezine aldığı kurgusal bir tarih-bağlam-eser üçgeni oluşturulur. Bu amaçla öncelikle anlatılanların gerçekliğine okuyucuyu inandırmaya çalışan Gürsel, verdiği bilgiler ve alıntılardığı örneklerle bir öğretmen havası içinde uzun uzun kişi, dönem ve mekânlar hakkında açıklamalarda bulunur. Gerçeklik düşüncesini sağladığını düşündüğü anda ise kurgularını devreye sokarak okurun zihninde küçük şüphe kıvılcımları uyandırır. Bu maksatla *Kur’an-ı Kerim* her ne kadar insan lafzı ürün olmasa da sanki onun kurgulayıcısının da Hz. Muhammed olduğu belirtilir. Hatta daha da ileri gidilerek Hz. Muhammed’in, özel hayatında Allah’ı ve ayetlerini çıkarı için kullandığı iddia edilir. Böylece *Kur’an-ı Kerim*’in bir edebî üründen farklı olmadığından hareketle güvenilirliğine de şüphe ile yaklaşılması gerektiği ima edilir.

“Allah, Muhammed’in yalnızca iç dünyasında değil günlük yaşamında da öylesine yer etmişti ki elçisini günbegün izliyor, destekliyor, ona karşı gelenlerin gerçekte kendisine karşı geldiğini bildiğinden müşriklerle tartışmaya girmekten kaçınmıyordu. Tabii doğrudan değil, Cebrael ve Muhammed aracılığıyla. ‘Yabani eşekler!’ diye çıkışabiliyordu onlara, ‘susamış develer’, ‘dilini sarkıtıp soluyan köpekler’, ‘alçak zorbalılar’ dediği bile oluyordu. Gerçi zâtı ‘noksan sıfatlardan münezzehtir’, ama yeri geldiğinde yemin ediyor, iş iddiaya binerse tehditler savuruyor, yarıştı üstü çıkmaya çalışıyordu. Kâfirlerin elebaşı Ebu Cehl’i günahkâr perçeminden yakalayıp cehenneme atacağını, kafadarlarını çağırmaya kalkışırsa kendisinin de zebanileri çağıracağını söyler, yalnızca peygamberlerini değil kendisini incitenlere de meydan okurken ya da Muhammed Medine’ye göçtüğünde münafıkların başı ilan ettiği Ubey oğlu Abdullah için ‘Onu sarp bir yokuşa sardıracağım. Çünkü o düşündü, ölçtü biçti, canı çıkası, ne biçim ölçtü biçti’ derken sanki kullarının arasına inip konuşuyordu.” (Gürsel 2008, 150-151) diyerek Allah’ı da âdeta eski Yunan tanrıları gibi tasvir eder. Böylece değişmez ve tartışılmaz

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

dinî değerleri de sanki kurgunun bir parçası gibi roman dünyasına sokar.

*Allah'ın Kızları'*nda roman boyunca gerçekliği sağlayan en önemli unsur, mekân, kişi ve dinî kitaplarken *Resimli Dünya* ve *Boğazkesen*'de ise kişiler ve mekândır. Bu düşünceyle "...Renkli ve gerçek. Boğazkesen'i yazarken bütün bunları değişik biçimlerde tekrarlayabileceğimi düşündüm. Öyle bir yöntem bulmalıydım ki, bize hem kentin tarihsel boyutunu sunsun, hem de tarihsel gerçeklere uymasın." (Gürsel 2003, 69) ifadeleriyle Gürsel Yeni Tarihselci anlayışta karşımıza çıkan kurgu-gerçek ikilemini kurmaya çalıştığını söyler, yani kompozisyonunu açıklar. Yazar, İslamiyet'in doğuşu sırasında yaşanan ve *Kur'an-ı Kerim*'de bahsedilen mekân, kişi ve olayları kendi zihin süzgecinden geçirerek, gerçeklerle hayalleri harmanlayarak, kısaca Yeni Tarihselci bakış açısının imkânları dâhilindeki kurgusal kaosu oluşturarak çatışmaları hazırlar.

*Allah'ın Kızları'*nda Bedir Savaşı'nı tarihî gerçeklik etrafından anlatan Gürsel, okuyucuyu anlattıklarının gerçekliğine inandırdığını düşündüğü anda şüpheyi sevk edecek ifadeleri sıralar. Böylece satır araları doldurulurken aynı zamanda varlık ve yokluluk, hayal ve hakikatin, beşeri ve İlâhi olanın çatışmasına dayalı anlatımlar esas alınır. "Madem ki savaş, hoş bir şey olmasa da, farz kılınmış, 'Sizinle savaşımlarla Allah yolunda savaşın, onları bulduğunuz yerde öldürün' denilmişti." (Gürsel 2008, 221) şeklinde bir ayet uydurarak hayallerle gerçeklerin karışmasına sebep olmakta ve dinî değerlere yönelik sorgulamaları beraberinde getirmektedir.

Tarihî kaynaklara efsane yakıştırmasını yapan Gürsel, Yeni Tarihselcilerin ifade ettikleri gibi belgelerin de birer kurgulayıcı ve anlatıcılarının olduğunu onların fikir, beğeni ve isteklerine göre şekillenebileceğini ima eder. Kendisi de bu tavırla romanı kaleme alır. Zaten kurgu da yazılı tarihlerin bıraktığı belirsizlikler üzerine kurulmuştur. Yazılı tarihlerde söz edilmeyen, eksik kalmış, belki de o döneme ait belgelerle doldurulamamış kısımlar, yazarın hayal gücüyle birleşince anlatılanların ne derece doğru ya da yanlış olduğunun ölçülmesi de mümkün görülmemektedir. Fatih'in Mimar Yusuf Sinan'a yaptırdığı caminin kubbesi Ayasofya'nınkini

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

geçmediği için mimarın önce bileklerini kestirip sonra da işkenceyle öldürtmesinin anlatıldığı vaka halkası böyle bir çelişkiyi taşımaktadır. Yazılı tarihlerin anlattıkları ile yazarın olmasını hayal ettiği arasında bu anlamda büyük çelişki bulunmaktadır.

“Mimar Yusuf Sinan’ın padişahıtan davacı olduğunu belirtiyordu bazı kaynaklar, daha doğrusu efsaneler. Güzel bir şey elbet! Koskoca Fatih’i, başmimarı mahkemeye veriyor, verebiliyor. Elleri haksız yere kestirdiği için hesap soruyor ondan. Bir an düşündüm. Kadı, korku içinde padişahı mahkemeye çağdırtmak zorunda kalıyor.” (Gürsel 2003, 129).

“Bir an düşündüm.” ifadesiyle kurguya geçen anlatıcı, “Ne güzel! Ama gerçek değil, düş bile olamaz. Mimar Yusuf Sinan’ın karanlık bir zindanda işkenceyle öldürüldüğünü biliyorum. Tüm güvenilir kaynaklar da doğruluyor bunu. Fatih’in adalet sevgisini, alçakgönüllüğünü kanıtlamak için uydurulmuş bu efsaneye yer versem mimarın anısına haksızlık etmiş olurum.” (Gürsel 2003, 130-131) diyerek yeniden tarihsel hakikatle bağlantı kurar. Ayrıca buradaki “uydurulmuş” ifadesi de dikkat çekicidir. Burada anlatıcı, tavrını iktidardan yana koymaz. Fatih’i anlatmak için o iktidar çevresinin yani yazılı tarihlerin dışına çıkılarak alternatif tarihe de gidilir. Böylece tarihin bilinenin dışında başka taraflarının da var olduğu anlayışı gösterilir. Neticede kompozisyonu oluşturma şeklini de “Aslında yalnızca tarihsel gerçekleri değil efsaneleri, o dönemde yaşamış insanların üzerine anlatılanları da kimi zaman Boğazkesen’e eklediğim oluyor.” (Gürsel 2003, 131) biçiminde belirtir. Bunların ortaya çıkardığı durum ise hayallerle hakikatlerin aynı anlatı yapısı içinde bir arada sunularak parçalanmışlığın sağlanması ve okuyucu zihninde bir karmaşanın belirmesi şeklinde kendini göstermektedir.

Resimli Dünya’da da hayallerle hakikatleri bir arada kullanan Gürsel, kendisiyle yapılan bir görüşmede bunu şu şekilde açıklar: “Resimli Dünya’yı yazarken, Venedik’e birkaç kez gittim. Aynı o romanda anlattığım gibi, Piazzale Roma’ya yakın bir kenar mahallede, su seviyesinde karanlık ve rutubetli bir stüdyo kiraladım. Sonra Gorrer Kitaplığı’nda çalışma olanağı buldum. Ve Bellini ailesinin öyküsünü tüm ayrıntılarıyla romana katmayı denedim. Giovanni Bellini’nin evlilik dışı bir ilişkiden doğduğunu ve bunun hayatını belirleyen bir dram olduğunu da bu araştırmala-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rım sırasında keşfettim. Tıpkı roman kahramanı Kâmil Uzman gibi... İstedim ki, okur, hem sözü geçen ressamın tablolarında dolaşsın, hem de en dar kanallarına varıncaya dek, köprüleriyle, kanallarıyla Venedik kentinin içinde dolaşsın. Onun için ayrıntılı betimlemelere yer verdim. Oysa İstanbul, romanda, Kâmil Uzman'ın peyzajları aracılığıyla vardır. Gerçekte bu peyzajlar yok, onları da ben düşledim. Kâmil Uzman aynı zamanda amatör bir ressam, sadece bir araştırmacı, bir akademisyen değil. Bir manzara ressamı, İstanbul'u özlüyor. Venedik ve İstanbul'u onun kişiliğinde buluşturmayı denedim." (Seval 2006, 51-52).

Tarih yazımı ve tarihî belgenin oluşum aşamasını irdeleyen Yeni Tarihselci yaklaşım, gerçeklik-objektiflik-iktidar ekseninde sorgulamalar yapmıştır. Osmanlı Devleti'nde iktidarın güç ve saygınlığının arttığı dönüşüm İstanbul'un fethi ile başlar. Bu dönüşüm aynı zamanda Osmanlı tarih yazıcılığında da görülür. "...Fatih'in imparatorluğu pekiştirmede kullandığı otokratik yöntemlerin yarattığı toplumsal ve ideolojik gerilimlerin tarihe ilgi duyulmasına yol açması tahtın tarihin siyasi yararını kavramasıyla sonuçlanmıştır. Tarihin bu anlamıyla kavranması tarih yazıcılığının da resmi bir yapı içerisine sokulmasını beraberinde getirmiştir. Tarihin siyasi iktidara meşruiyet veren sihirli gücü kendisini saraya ve onun iktidarına tabi olmaya kadar götürecek bir süreci başlatmıştır...

Yapılan yeniliklerin halk üzerindeki olumsuz tesirini ortadan kaldırmak için tarih ve tarihçiden faydalandı. Nitekim tarihçiler padişahı iyiden iyiye kutsal bir varlık olarak, takdim ediyor, bütün işlerinde Allah'ın onunla olduğu mesajını veriyorlardı." (Akbulut, 2006, 64-65).

Yeni Tarihselci anlayış, tarihî belgelerin asla objektifliği yansıtamayacağını, onların da birer yaratıcısı olduğunu ve doğruluğuna kesin ve değişmez gözüyle bakılamayacağını iddia ederler. Yazılı tarihi objektif bulmayan anlatıcı, dönemi farklı bakış açılarından göstermek için alternatif tarihî belgeler de ortaya koyar. Seyir Kâtibi Nicolo'nun 5 Nisan 1453'te yazdığı ve tarihî kaynakların oluşumu hakkında fikirler veren günlüğünden aldığı kısımda Fatih'in vakanüvislerini objektif olamamakla eleştirir ve Nicolo'nun daha özgür ve iktidardan bağımsız yazdığına işaret

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

eder. “Bu günlüğün fonksiyonu da önceki montajlarda olduğu gibi insanı anlatmaktır. Nicolo da diğer tarihsel kişilikler gibi kurgulanmış, tarih biliminin olay merkezli anlatımının insanı gözden kaçırdığı düşünülerek bir insanın bütün bir iç dünyasını en iyi verebilecek yazı türlerinden biri olan günlüğe başvurulmuştur.” (Sarıççek 2006). Bundan ötürü İstanbul’un fethini Nicolo’nun günlüğünden elde ettiği bilgilerden hareketle anlatır. Nicolo’nun cephe gerisindeki hazırlıkları takip eden, onları gözlemleyen, her şeyi bizzat yaşayan ve bir belge yazması konusunda başında bir otorite bulunmadığı için daha objektif bilgiler sunan ve sürekli olarak “...gördüklerimi yazacağım.” diyen tavrıyla karşılaşırız.

“İçinde yaşadığımız bu önemli günleri, belki de bir dünyanın sonunu, bir çöküşü haber veren olayları bizden sonra gelecek olanların bilmesini isterim. Onlar Selim’in tüy kalem tutan tüy kadar hafif eline bu satırları yazdıran Nicolo’nun serüveninde bir dönemin tüm ağırlığını olanca acıları, umutları, korku ve korkaklıklarıyla, yiğitlik ve inançlarıyla izleyeceklerdir. Ne var ki bunun için gerçekçi olmak, bildiklerimi, duyduklarımı, gördüklerimi – özellikle de gördüklerim- olduğu gibi, hiçbir şey eklemeyen yazmam gerekiyor.” (Gürsel 2003, 134).

“Şimdi elim hokkaya varmıyor. Yine de yazmalıyım, kandil sönene kadar. Padişahın kâtipleri de bir şeyler karalayıp duruyorlar. Ama onlar Mehmed’in buyruğundalar. Onun zaferlerini, ‘Muzaffer Daima’ tuğralı Murad bin Mehmed Gazi Han’ın cenklerini övmek için geldiler buraya. Bense yalnızca bir tanığım. Yaşadığımız bu kıyamet günlerinin kendi halinde bir tanığı.” (Gürsel 2003, 165).

Nasıl edebî eser okuyucusu, çoğu zaman anlatılanların bir hayal ürünü, kurgulanmış bir dünya, bir yansıma olduğunu bildiği hâlde romanda anlatılanlara inanmaktan kendisini alamıyorsa tarih okuyucusu da benzer endişeleri tarih için taşımalıdır. İlk dönem tarihî romanlarda insanların millî bilinçlerinin kuvvetlenmesi için hizmet eden tarihsel roman, bu parçalanmışlık içinde tarihin kurgulanmış hâline kendisini kaptırarak onu resmî gerçek olarak sunacak ya da ona tarihsel bir belge gözüyle bakılmasına sebep olacaktır. Yansıtmanın yanıltıcılığının yol açacağı sonuçlar ise kültürel bir karmaşanın işareti olabilecektir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Metinler her zaman belli bir kültürü ve anlayışı yansıtan kurumlar, uygulamalar ve inanç sistemleriyle yakın bir ilişki ve etkileşim içindedir. Bu anlamda tarih ile edebiyat arasında da açık bir alış veriş olduğunu biliriz. Bu yakın ilişki sonunda gerçek ile kurgu birbirine o derece yaklaşır ki bu noktada okuyucu, az önce işaret ettiğimiz kültürel kopuş çerçevesindeki çelişkilerle karşılaşabilir.

Yeni Tarihselciler, tarihin bilinen gerçeklerini tartışmaya açmakta, satır aralarını gerçeklikle doldurmaya ve okuyucuyu bu kurguya inandırmaya çalışmaktadırlar. Tarih artık bölünüp parçalanmakta, yorumlanmakta ve çok sayıda gerçek ortaya çıkmaktadır. Yeni Tarihselcilerin tarihin metinselliğini, yoruma açık oluşunu savunmaları da bunu göstermektedir. Yeni Tarihselci yazar, tarih ve kurmaca arasındaki sınırları ortadan kaldırarak gerçek ile kurguyu aynı anlatı düzlemi içinde kaynaştırmakta, bir anlamda geçmişin değişmez kabul edilen bütün kurulu düzenine meydan okumaktadır. Anlatılanların hangisi kurgu hangisi gerçek sorusunu soran okuyucu, cevap alamayınca tamamına gerçek gözüyle yaklaşmaya başlamakta hatta bütün gerçeklere de yanıltma olabileceği şüphesiyle yaklaşmaktadır. Aslında bu, daha çok okuyucu merkezli bir sorundur. Yazar merkezinden bakarsak anlatılanların tamamı kurgudur, yoruma açıktır. Ancak o, elindeki malzemeyi, ben bir olay anlatıyorum ve burada anlattıklarımın hepsi gerçektir, düşüncesi etrafında sunmak durumundadır. Çünkü hemen her dönemde gerçeklik endişesi önem taşımıştır. Tehlikeli olan ise okuyucu merkezli yaklaşımdır.

Sonuç

Yeni Tarihselcilik başta tarih olmak üzere neredeyse bütün kültürel değerler karşısında şüphe duymayı getirmektedir. Böylece nakilci bir yaklaşımdan bilgi karşısında akılcı bir yaklaşıma geçiş zorlanır. Akıl biricik gerçeği bulma yolunda çaba sarf ederken, gerçeğin yüzlerini, birden fazla oluşunu da fark eder. Bu sebeple Yeni Tarihselciler, söylemini temelde geçmişe yönelik işler ve odak noktasını hayal-hakikat üzerine kurarak okurun zihninde bir kültürel kaos oluşturmak isterler ya da yaptıkları sorgulamalar okuru böyle bir kaçınılmaz sona sürükler. Çünkü geçmiş, pek çok

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

modern yaklaşımda olduğu gibi Yeni Tarihselci anlayış için de büyük bir malzeme ambarıdır. Yazar buradaki tarihî malzemeyi alıp işler, dilediğince kurgular, çözümler, ayrıştırır. Böylece gelenek dairesindeki tarihî roman yazarlarından ayrı bir çizgi takip eder. Neticede kökeni tarihe dayanmakla birlikte özü kurgulanmış, yorumlanmış bir tarihsel görünüm ortaya çıkar. Bu durum okuyucuda çelişkiler uyandırsa bile anlatı açısından farklı bir yapılanışı beraberinde getirir. Nedim Gürsel de inceleme konusu yaptığımız romanlarını bu ilkelere uygun biçimde kurgularken roman kişileri etrafında arka plandaki tarihin yorumlanabileceğini ve anlam-metin-gerçeklik üçgeni içinde her zaman yeni anlamlara açılım yapılabileceğini göstermeye çalışmıştır. Bu noktada tarih yazımının edebî sorgulamayı şekillendirme biçimi olarak karşımıza çıkan Yeni Tarihselci inceleme yöntemi ile Nedim Gürsel'in romanlarını kurgulaması arasında ortaklıklar bulunmaktadır.

Yazarın romanlarında öncelikle dikkati çeken ana öğe, kurgunun başlangıç noktasını kentlerin oluşturmalarıdır. Âdeta romanın ana kahramanı gibi kişileştirebileceğimiz İstanbul'u, Venedik'i, Mekke ve Medine'yi okuyucunun sahiplenmesini sağlayacak kadar vazgeçilmez kılar. Tabii bunu yaparken kentteki insan olgusunu ve onun sosyal yaşamını da ihmal etmez. Böylece Yeni Tarihselcilerin de bütün yönleriyle vermeye çalıştıkları gibi bir bağlamsal yapı karşımıza çıkar.

Nedim Gürsel'in temel amacı, tarih yazmak değildir. Ancak yazılmış tarihi başlangıç noktasına koyar ve romanlarını Yeni Tarihselcilerin yaptıkları gibi edebî ve edebî olmayan metinlerin ışığında kurgular. Fatih Haznedar'ın *Boğazkesen'i* yazması ve Kâmil Uzman'ın müzedeki tablolarından hareket ederek tarihe yönelmesinde, yazarın dinî kitaplardan ve Hz. Muhammed hakkında yazılmış biyografilerden yararlanarak *Allah'ın Kızları'nı* yazmasında bunlar görülebilir. Tarihçinin bıraktığı boşlukları ise hayal gücüyle dolduran yazarın romanlarındaki dikkat çeken en önemli husus, devamlı olarak anlatılanların okuru şüphe içinde bırakacak yöne doğru ilerlemesidir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

KAYNAKÇA

- AKBULUT Uğur (2006). **Osmanlı Tarih Yazıcılarına Göre Tarih ve Tarihçi**, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2006.
- GALLAGHER Catherine, GREENBLATT Stephen (2008). "Yeni Tarihselciliği Uygulamak", çev. Berat Açıl, **Kritik**, S. 1, s. 20-35.
- GREENBLATT Stephen (2003). "Yeni Tarihselcilik", çev. Türkan Mignon, **Hece: Eleştiri Özel Sayısı**, S. 77/78/79 (Mayıs/Haziran/Temmuz), s. 744-750.
- GÜRSEL Nedim (2003). **Boğazkesen Fatih'in Romanı**, 8. Baskı, İstanbul: Doğan Kitap.
- GÜRSEL Nedim (2004). **Resimli Dünya**, 8. Baskı, İstanbul: Doğan Kitap.
- GÜRSEL Nedim (2008). **Allah'ın Kızları**, 1. Baskı, İstanbul: Doğan Kitap.
- JENKINS Keith (1997). **Tarihi Yeniden Düşünmek**, çev. Bahadır Sina Şener, , Ankara: Dost Kitabevi.
- MONTROSE Louis (1989). "Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture", hzl. H. Aram Veeser, **The New Historicism**, Routledge, London, s. 15-36.
- MUNSLOW Alun (2000). **Tarihin Yapısökümü**, çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SARIÇİÇEK Mümtaz (2006). "Postmodern Bir Tarih Kurgulaması: Boğazkesen", **II. Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni Tarihî Roman Sempozyumu Bildiri Metni**, Erciyes Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü 10-12 Nisan 2006.
- SEVAL Hâle (2006). **Yeryüzünde Bir Yolcu Nedim Gürsel**, İstanbul: Doğan Kitap.
- TEKELİ İlhan (1998). **Tarihyazımı Üzerine Düşünmek**, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

ATATÜRK DÖNEMİ (1923-1938)

TÜRK ROMANINDA MİLLÎ MÜCADELE

Canan SEVİNÇ *

ÖZET

Kurtuluş Savaşı (Millî Mücadele), Türk tarihinin dönüm noktalarından biridir. Bu konu, öneminden dolayı, Cumhuriyetten sonra Türk romancıları tarafından ele alınmıştır. Özellikle 1923-1938 yılları arasında yazılan romanlar, ayrı bir öneme sahiptir; çünkü 1923 - 1938 yılları arasındaki dönem, hem siyasi hem edebi açıdan önemlidir. Cumhuriyet'in ilânından sonra pek çok inkılâp yapılmış ve yeni bir hayata geçilmiştir. Ayrıca Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk de bu dönemde hayattadır. Dolayısıyla bu dönemde yazılan romanlar, Millî Mücadele'ye bu noktadan yaklaşmışlardır. İstanbul, bu dönem romanlarında bir çıkış noktasıdır. Romanlar, İstanbul'da başlar ve Anadolu'da devam eder. Yazarlar, savaşı iki açıdan değerlendirirler: Anadolu halkı ya savaşa yardım etmiştir ya da eşraf ve din adamları tarafından savaş aleyhinde kışkırtılmıştır. Romanlarda kadın kahramanlara yer verilmiştir. Aynı zamanda Ankara ve Mustafa Kemal de önemli figürlerdir.

Anahtar Kelimeler: Millî Mücadele- Kurtuluş Savaşı- Atatürk Dönemi - (1923-1938)- Türk Romanı.

* Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi, canansevinc@hotmail.com

THE TURKISH INDEPENDENCE WAR IN THE ATATÜRK'S PERIOD'S (1923-1938) TURKISH NOVEL

ABSTRACT

The Turkish War of Independence is one of the most important turning points in Turkish history. After the republic government, the same subject, mentioned by the Turkish novelists especially because of its importance. Especially, the novels which wrote between 1923 and 1938 have a different importance; because between 1923 and 1938 is an important period both political and literary. After the republic government, a lot of revolution is made and a new life is chose. Besides, the founder of Republic of Turkey, Mustafa Kemal Atatürk is still alive in this period. Hence, the novels which wrote in this period approached the Turkish War of Independence from this point. İstanbul is a starting point in this period's novels. The novels start in İstanbul and end in Anatolia. The novelists in this period mentioned the war from two point of views: Either the Anatolian people helped in the war or they are provoked by the notable and religious people against the war. The novels include heroins. At the same time, they also include Ankara and Mustafa Kemal as important figures.

Key Words: The Turkish War of Independence - Atatürk's Period - (1923-1938) - Turkish Novel.

GİRİŞ

Yeni Türk Edebiyatı'nın Bir Kaynağı Olarak "Tarih"

3 Kasım 1839'da ilân edilen Tanzimat Fermanı, siyasi bir milat olduğu kadar edebî bir milattır da: Tanzimat Fermanı'yla resmîleşen yenilik adımları, yeni bir edebiyatı da beraberinde getirir.

Tanzimat Fermanı'nın ilânını takip eden süreçte Şinasi - Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın önderliğinde şekil ve muhtevadaki

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

birtakım yeniliklerle başlayan ve Tanzimat Edebiyatı adını alan süreç, Yeni Türk Edebiyatı'nın da başlangıç noktasını teşkil eder.

1860'tan günümüze uzanan süreci konu edinen Yeni Türk Edebiyatı, yaşanan tarihî - siyasal - sosyal süreçlerin de yansıtıcısı olur. Bir başka deyişle; Osmanlı'nın son dönemlerinden Türkiye Cumhuriyeti'nin bugünlerine kadar uzanan geniş bir zaman dilimini inceleyen Yeni Türk Edebiyatı, kaynağını bu süreçte yaşanan tarihî - siyasal - sosyal gelişmelerden alır. Özellikle "tarih", başlı başına, yeni Türk edebiyatının en önemli kaynaklarından biridir.

Roman ve Tarih

Tarih, tüm diğer türler gibi romanda da yansımaları bulur. Tanzimat'la birlikte edebiyatımıza giren yeni bir tür olan "roman", kısa sürede Tanzimat'ın "sosyal fayda" prensibiyle birleşerek bu tarihî süreçteki yerini alır.

Esas itibarıyla kurmaca bir tür olan romanın biri hayata diğeri edebiyata açılan iki kapısı vardır (Tekin 2001, 8). Böylelikle, bir anlamda hayatın aynası olan roman, hayattan aldıklarını kendi dünyasında yeniden biçimlendirerek okuyucuya sunar.

Bu bağlamda tarih de romanın yeniden biçimlendirip dönüştürdüğü bir malzemedir. Sosyal hayatla yakından ilgili olan roman türü, tarihe de kayıtsız değildir. Toplumların hayatlarındaki büyük tarihî olaylar, romanda yansımaları bulur.

Bu çerçevede roman türünün ışığında ele alınan tarihî olaylardan biri de Millî Mücadele (Kurtuluş/ İstiklâl Savaşı)'dır.

Türk Romanında Millî Mücadele

Türk tarihinin dönüm noktalarından biri olan Millî Mücadele (yaygın adıyla Kurtuluş Savaşı), Türk romanının ele aldığı önemli konulardan biridir. Türk milletinin kaderini değiştiren bir savaş olması dolayısıyla 1922'den günümüze uzanan süreçte çeşitli şekillerde romana yansıdığı görülür.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

1922'den günümüze Millî Mücadele'yi konu edinen pek çok roman yazılmıştır. Bu romanlarla ilgili çeşitli kronolojik listeler yapılmıştır.¹ Bunlardan Mehmet H. Doğan, 1976'ya kadar yazılanları, Ömer Türkeş ise 2003'e kadar kaleme alınanları tespit etmiştir. Ayrıca Türkeş, Millî Mücadele romanlarını üç dönemde irdeler:

1. 1920-1950,
2. 1950-1980
3. 1980 sonrası.

Tüm bu romanlarla ilgili ortak kanı, Millî Mücadele'nin Türk romanında yetkinlikle ele alınıp işlenemediğidir.² Neredeyse klasikleşmiş bir Millî Mücadele romanımız yoktur. Sözü edilen eksiklikler, şöyle özetlenebilir:

1. Romanların bir kısmında Millî Mücadele fon olarak geçmektedir.
2. Millî Mücadele, yeni kurulan Cumhuriyet'in perspektifinden verilmiştir.
3. Din adamları Millî Mücadele'ye karşı gösterilmiştir.

¹ Millî Mücadele romanlarının kronolojik bir listesi için bkz.: Mehmet H. Doğan, "Türk Romanında Kurtuluş Savaşı", Türk Dili Dergisi Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı, S. 298, Temmuz 1976, s. 7-40; Sami N. Özerdim, "Kurtuluş Savaşı Yazını Zamandizini", Türk Dili Dergisi Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı, S. 298, Temmuz 1976, s. 122-125; Türk Romanında Kurtuluş Savaşı, Tempo Kitapları-22, İstanbul 1995, s. 7; A. Ömer Türkeş, "Genel Bir Bakış", Türk Romanında Kurtuluş Savaşı (haz. Mürşit Balabanlılar), T. İş Bankası Yay., İstanbul 2003, s. 11-23; A. Ömer Türkeş, "Yeni Bir Dönem, Yeni Bir Milli Mücadele", a.g.e., s. 465-498.

² Mehmet H. Doğan, "Türk Romanında Kurtuluş Savaşı", Türk Dili Dergisi Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı, S. 298, Temmuz 1976, s. 7-40; Taner Timur, Osmanlı- Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik, İmge Yay., Ankara 2002 (2.bas.), s. 67-68; Mehmet Narlı, Roman Ne Anlatır, Cumhuriyet Dönemi 1920-2000, Akçağ Yay., Ankara 2007, s. 80-81; Tefik Çavdar, "Millî Mücadele Romana Yansıdı mı?", Türkiye'nin Yüzyılına Romanın Tanıklığı, Yazılama Yay., İstanbul 2007, s. 31-37; Turgut Gögebakan, "Kurtlar Sofrası-Sırtlan Payı-Dersaadet'te Sabah Ezanları-Allahın Süngüleri", Türk Romanında Kurtuluş Savaşı (haz. Mürşit Balabanlılar), T. İş Bankası Yay., İstanbul 2003, s. 273-309; M. Sadık Aslankara, "Yüzbaşı Selahattin'in Romanı", Türk Romanında Kurtuluş Savaşı (haz. Mürşit Balabanlılar), T. İş Bankası Yay., İstanbul 2003, s. 444-464.

4. Romanlar olay merkezli kalmış, tarihsel-düşünsel öz ihmal edilmiştir. Tek yönlülük hakimdir. Tarafsız, bilimsel yaklaşılamadığı için övgü-yergi ekseninde şekillenmiştir.

Kuşkusuz, bu eksikliklerin Türk edebiyatına özgü nedenleri vardır. Türk edebiyatının hâkim karakteri, sosyal ve siyasi oluşudur.³ Bu karakter, konuların seçiminde, işlenişinde olduğu kadar yazarın edebî tavrında da belirleyici bir yere sahiptir. Roman özelinde baktığımızda, bilhassa 1980'lere kadar, Türk romancısı eğitici / öğretici olma misyonu üstlenmiştir. Ele aldığı konuları, belli bir siyasi görüşün ardından didaktik bir gayeyle romanının malzemesi yapar. İstisnalar mevcut olmakla birlikte genel görünüm bu yöndedir.

Millî Mücadele de taşıdığı tarihî önem itibarıyla Türk romanında kendisine geniş bir yer bulmuştur. Hemen her dönemde Millî Mücadele'yi konu edinen romanlar yazılmış, yazarlar Türk tarihinin önemli bir dönemeci olan bu mücadeleyi çeşitli vesilelerle romanlarına taşımışlardır.

Bu yazının kapsamı Atatürk Dönemi (1923-1938)'yle sınırlı olduğundan öncelikle Türkes'in ikinci ve üçüncü dönem romanları olarak değerlendirdiği diğer romanların öne çıkan özellikleri olarak şunlar söylenebilir:

1950-1980 zaman diliminde kaleme alınan romanlarda -ilk döneme göre-resmî ideolojinin dışına taşan söylemlere rastlanır. Özellikle "din" ve "din adamı" olguları, Millî Mücadele'deki yeri bağlamında resmî ideolojinin karşıtı bir tezle işlenir.

Bu anlamda Tarık Buğra, **Küçük Ağa** (1963) ile bu dönem Millî Mücadele anlatılarına farklı bir derinlik kazandırır. Gülen-dam (2002, 307)'ın da belirttiği gibi, din adamlarının ve dindar in-

³ Türk edebiyatının (ve bu arada romanının) sosyal ve politik yönüne değinen farklı düzlemdeki yazılar için bkz.: Birol Emil, "Modern Türk Edebiyatında Hâkim Temâyüller", Türk Kültür ve Edebiyatından – 1 / Meseleler, Akçağ Yay., Ankara, 1997, s. 146-158; Hece Dergisi Hayat-Edebiyat-Siyaset Özel Sayısı, S. 90 / 91 / 92, Haziran / Temmuz / Ağustos 2004; Canan Sevinç, "Tan-zimat'tan Bugüne Türk Romanında Siyaset", Hece Dergisi Hayat-Edebiyat-Siyaset Özel Sayısı, S. 90 / 91 / 92, Haziran / Temmuz / Ağustos 2004, s. 511-530.

sanların Millî Mücadele'deki gerçek yerinin romana yansımaları görebilmek için Tarık Buğra'ya kadar beklemek gerekmiştir. Yazar, romanda, Kuva-yı Milliye karşıtı bir din adamının (İstanbul Hoca) zamanla Kuva-yı Milliye saflarında yer alıp "Küçük Ağa" oluşunu anlatırken dinin ve din adamının sanıldığı ya da gösterildiği gibi Millî Mücadele'nin önünde bir engel oluşturmadığını belirtir.

Benzer şekilde Münevver Ayaşlı da **Pertev Bey'in Üç Kızı** (1968)'nda Millî Mücadele'ye dinin ve din adamlarının katkıları açısından yaklaşır.

Kemal Tahir, **Esir Şehrin İnsanları** (1955), **Esir Şehrin Mahpusu** (1962) adlı romanlarında Mütareke İstanbul'unu, "milliciler" in sıkıştığı bir mekân olarak işler. Burada yer yer Millî Mücadele'ye de değinilmekle birlikte esas olarak toplumun yozlaşmışlığı, çürümüşlüğü konu edinilir. **Yorgun Savaşçı** (1965)'da ise Esir Şehir dizisindeki milliciler, Anadolu'dadır artık.

Samim Kocagöz'ün, **Kalpakkıllar** (1962), **Doludizgin** (1963) adlı romanları, İzmir'in işgaliyle başlayıp Türk ordusunun zafariyle sonuçlanan süreci belgelerden, anılardan yola çıkarak anlatan belgesel romanlardır.

Talip Apaydın, **Toz Duman İçinde** (1974), **Vatan Dediler** (1975-1976) adlı romanlarında Millî Mücadele'yi, çok fazla dile getirilmeyen boyutuyla, köylülerin cephesinden yansıtmıştır.

Hasan İzzettin Dinamo, **Kutsal İsyan** (1966-1968) adlı sekiz ciltlik belgesel romanında, Millî Mücadele'yi öncesindeki olaylardan başlayarak kronolojik ve edebi (Yağcı 2003, 316) bir öyküleme tekniği içerisinde sunar.

Millî Mücadele'ye daha çok "milliyet" kavramı açısından yaklaşan İlhan Tarus, **Var Olmak** (1957), **Vatan Tutkusu** (1967) adlı romanlarında Millî Mücadele'nin Türk olmayan iç düşmanlarla savaşılan yönünü anlatır.

Yüzbaşı Selahattin'in Romanı (1973-1975)'nda İlhan Selçuk, gerçek bir Kuva-yı Milliyeci'den yola çıkarak her yönüyle bir "Kuva-yı Milliyeci tipi"ni ortaya koymaya çalışır.

1980 sonrasında ise Attilâ İlhan'ın romanları Millî Mücadele'ye farklı bir soluk getirir. Gerek bakış açısı gerek konuyu işle-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yiş tarzı açısından **Kurtlar Sofrası** (1963-1964), **Sırtlan Payı** (1974), **Dersaadet'te Sabah Ezanları** (1981) ve **Allah'ın Süngüleri-Reis Paşa** (2002) alışlagelmiş Millî Mücadele romanlarından farklıdır. Bu fark, İlhan'ın, söz konusu dönemi, salt başlayan ve biten bir süreç olarak görmeyişinden kaynaklanır. O, konuya diyalektik bir yöntemle yaklaşır. Bu anlamda, tarihsel olayın yalnızca kendisi değil, onu doğuran nedenler ve ortaya çıkardığı sonuçlar da önemlidir İlhan için (Gögebakan 2003, 275).

Bu açıdan bakıldığında **Kurtlar Sofrası**, **Sırtlan Payı** ve **Dersaadet'te Sabah Ezanları**'nda Millî Mücadele, öncesi ve sonrasıyla onu gerçekleştiren Kuva-yı Milliye ruhu açısından işlenir.

Allahın Süngüleri ise tamamiyle bir Millî Mücadele romanıdır. Gögebakan (2003, 296)'ın ifadesiyle, Kurtuluş Savaşı'nı, olay örgüsünün tamamına egemen kılan bir kurguyla konu edinen tek İlhan romanıdır. Daha önceki romanlarında olayın düşünsel ve tarihsel boyutunu irdeleyen yazar, Mustafa Kemal'i romanın merkezine yerleştirdiği **Allahın Süngüleri**'nde bu kez savaşın kendisini ele alır. Ancak romanı, salt Atatürk eksenine indirgemez. Burada biyografi değil, böylesine önemli bir savaşta Atatürk'ün oynadığı rol vurgulanır.

Dönemin diğer romanları: Ayla Kutlu, **Bir Göçmen Kuştı O** (1985), **Emir Bey'in Kızları** (1998); Hasan İzzettin Dinamo, **Anadolu'da Bir Yunan Askeri** (1988); Celal Hafifbilek **Ankara 1920** (1998); Yılmaz Karakoyunlu, **Üç Aliler Divanı** (1991), **Çiçekli Mumlar Sokağı** (2000); Ferzan Gürel, **İzmir'in İşgalinden Kurtuluş** (2000); Hıfzı Topuz, **Gazi ve Fikriye** (2001), **Çamlıca'nın Üç Gülü** (2002); Mustafa Yıldırım, **Ulus Dağına Düşen Ateş** (2002), Mehmet Coral, **İzmir:13 Eylül 1922** (2003); Turgut Özakman, **19 Mayıs 1919** (2 cilt, 2002-2003), **Şu Çılgın Türkler** (2005), Ayşe Kulin, **Veda / Esir Şehirde Bir Konak** (2007).

Bu listeye pek çok roman daha eklemek mümkün. Ancak bunlar arasında, Turgut Özakman'ın **Şu Çılgın Türkler** (2005)'i son dönemde adından çokça söz edilen bir belgesel romandır.

Bir üçlemenin ilki olan **Şu Çılgın Türkler** (diğer ikisi **Diriliş** [2008], **Cumhuriyet** [yayımlanacak.]), önemini, yazılış dönemi itibariyle kazanan bir romandır. Türk halkına, tarihini, "milliyet"

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

bilincini tekrar hatırlatan, kendine dönük bir muhasebe yaptıran roman, didaktik bir gayeyle yazılmıştır. Belgelerden hareket ederek Millî Mücadele sürecini romanlaştıran yazarın kendisi de Aslankara (2008,20)'nın da üzerinde durduğu gibi **Şu Çılgın Türkler**'i roman sanatının gereklikleri yönünde değil görevci bir anlayışla kaleme aldığını belirtmektedir.

* * *

Farklı tarihsel periyotlarda yazılan bu romanlar, her dönemin tarihi algılayış esasına göre yazılmıştır. Çoğu farklı ihtiyaçlara cevap vermektedir. Ortak noktaları, Türk edebiyatının sosyal-politik yönüne hizmet etmiş olmaları, belirli bir ideoloji ekseninde halkı yönlendirmeyi gaye edinmiş olmalarıdır. Tarihi algılayıp değerlendirmedeki kusurları yanında felsefi derinlikten ve nesnel bakıştan yoksun oluşları, bu anlatıların en büyük açmazıdır.

* * *

1923-1938 yılları arasında yazılan Millî Mücadele romanları ise hem sosyal ve politik gayenin hem resmî ideolojinin şekillendirdiği anlatılardır. Diğer dönemlerde görülen bakış açısı zenginliği, bu yıllar romanlarında yoktur. Burada amaç, Millî Mücadele'yi ve onun önderini yüceltmektir.

1923-1938 yılları arasında kaleme alınan Millî Mücadele romanlarını anlayabilmek için öncelikle dönemin siyasi ve edebî özelliklerine bir göz atmak yararlı olur, kanaatindeyiz; çünkü bu dönemde yazılan Millî Mücadele romanlarının çoğu, dönemin hâkim siyasi eğilimleri etrafında şekillenmiştir.

Atatürk Dönemi (1923-1938) Türk Romanı

Türk milleti için bir ölüm-kalım savaşı olan Millî Mücadele'nin, millet lehine, zaferle sonuçlanmasının ardından Cumhuriyet ilân edilmiş, yeni rejimin hedefleri doğrultusunda ard arda inkılâplar yapılmış, her şeyiyle eskisinden farklı yeni bir yaşam biçimine geçilmiştir.

Tüm bu tarihî-sosyal-siyasal değişme ve gelişmeler, edebiyat eserlerinde de yansımaları bulur. Bu açıdan, Cumhuriyet'le gelen değişimlerin edebî eserlerde farklı şekillerde ele alınması ve

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

tartışılması yönünden Cumhuriyet'in ilk dönem edebiyat eserleri ayrı bir önemi haizdir.

"Atatürk'ün ilk cumhurbaşkanı olarak Türkiye'yi idare ettiği yıllar, sosyal ve ekonomik sahalarda olduğu kadar sanat ve edebiyat sahalarında da dikkati çekici özellikler taşır. (...)

Devrin ruhu o günlerde vücuda getirilen sanat ve edebiyat eserlerine de akseder." (Kaplan 1981, önsöz, XXI)

Bu bağlamda, dönem romanları, Atatürk Dönemi olarak da adlandırılan Cumhuriyet'in ilk yılları Türkiye'si'nin bir aynası gibidir. 1923-1938 yılları arasındaki Türk romanı, o yıllar Türkiye'si'nin geçirdiği tarihî-sosyal-siyasal değişimleri gözler önüne seren bir görünüm arz eder.

Millî Mücadele'yi ele almakla başlayan romanlar; Ankara'nın başkent oluşu, Cumhuriyet'in ilânı, birbirini izleyen inkı-lâplar, toplumsal yaşamın değişimi, Cumhuriyet değerlerine uygun yeni insan tipleri ile döneme ayna tutmayı sürdürür. Bu anlamda Türk toplumunun o dönemdeki siyasi-sosyal yaşamını romanlardan takip etmek mümkündür.

Bu dönemde roman, Tanzimat'tan beri süregelen eğitici / didaktik olma vasfını Cumhuriyet ideolojisi çerçevesinde sürdürür. Genel olarak sosyal ve siyasi bir niteliğe sahip olan Türk edebiyatı ve romanı, Cumhuriyet'le birlikte yeni bir siyasi oluşumun tanıklığını üstlenir. Bu tanıklıkta en önemli görev, yine romancılara düşer; çünkü kitle iletişim araçlarının yokluğunda, ideolojinin topluma nüfuz etmesini sağlayacak en uygun silah, edebiyat, özellikle, romandı (Türkeş, 2006: 428).

1923-1938 yılları arasını kapsayan zaman dilimi, Atatürk'ün henüz hayatta olması bakımından da önemlidir. Söz konusu yıllar arasındaki edebî döneme "Atatürk Dönemi" denmesi de bundandır. Bu, siyasi anlamda olduğu kadar edebî anlamda da dönemin genel karakteristiğini belirleyen önemli bir durumdur.

Millî Mücadele'nin önderi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk, 1923-1938 yılları arasında yalnızca siyasi yaşamda değil edebiyatta da kendisini hissettirir. Dönemin estirdiği genel olumlu hava içerisinde edebiyatçılar, hem Ata-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

türk'ü eserlerinin merkezine yerleştiren bir tutum sergilerler hem de Atatürk tarafından kendilerine hissettirilen / ulaştırılan direktifleri dikkate alırlar. Bu açıdan, bu dönemde, iktidarla edebiyatçı arasında, (Karaca 2004, 201)'nın da işaret ettiği gibi Cumhuriyet rejiminin yaygınlaştırılmasını amaç edinen bir iş birliği görülür.

Böyle bir tarihî süreçte romana konu olan Millî Mücadele de yansıtılan gerçekliğin Yeni Türk Edebiyatı-tarih ilişkisine ışık tutan yönlerinden birini oluşturur.

Atatürk Dönemi (1923-1938) Türk Romanında Millî Mücadele

Genel olarak Millî Mücadele romanlarının içerdiği kusurlar ve eksiklikler, 1923-1938 yılları arasında yazılmış romanlarda da görülür. Bu anlamda, "Millî Mücadele romanı"nın temelleri, Cumhuriyet'in ilk çeyreğinde atılmıştır, denilebilir. Bu yıllarda yazılan ve bir şablon niteliği kazanan anlatılar, daha sonraki yıllarda farklı bakış açılarıyla zenginleşmiş ve Millî Mücadele edebiyatı - roman türü özelinde- devam etmiştir.

Atatürk Dönemi'nde doğrudan ya da dolaylı olarak Millî Mücadele'ye değinen romanları şu şekilde listelemek mümkündür:

Halide Edip Adıvar: **Ateşten Gömlek**⁴ (1922), **Vurun Kahpeye** (1923, tefrika), **Zeyno'nun Oğlu** (1928).

Yakup Kadri Karaosmanoğlu: **Sodom ve Gomore** (1928), **Yaban** (1932), **Ankara** (1934).

Reşat Nuri Güntekin: **Yeşil Gece** (1928), **Eski Hastalık** (1938).

Peyami Safa: **Bir Akşamı** (1924), **Sözde Kızlar** (1923), **Biz İnsanlar** (1937, tefrika).

Ercüment Ekrem Talu: **Kan ve İman** (1925).

Mehmet Rauf: **Halâs** (1929).

⁴ Ateşten Gömlek, Kurtuluş Savaşı romanlarının ilki olması dolayısıyla Atatürk Dönemi romanları arasında ele alınacaktır.

Esat Mahmut Karakurt: **Allahaismarladık** (1936).

Burhan Cahit Morkaya: **Nişanlılar** (1937).

Mükerrem Kâmil Su: **Dinmez Ağrı** (1937).

Şukûfe Nihal, **Yalnız Dönüyorum** (1938).

Aka Gündüz, **Dikmen Yıldızı** (1927).

Güney Halim, **Gökmen** (1932).

Sıtkı Şükrü Pamırtan, **Toprak Mahkûmları** (1938).

Abidin Daver, **Mülâzimin Romanı** (1936).

Kâmil Yazgıç, **Türk Yıldızı Emine** (1937).

1923-1938 yılları arasında kaleme alınmış tüm bu romanlara baktığımızda; bir kısmının popüler tarzda yazılmış romanlar olduğunu, bir diğer kısmının edebî değere sahip olduğunu, Millî Mücadele'ye çoğunlukla fonda yer verildiğini, İstanbul'dan cepheye bakışın egemen olduğunu, dış düşmanların yanı sıra iç düşman olarak eşraf ve din adamlarının hedef alındığını ve alttan alta romanlarda yeni devletin değer yargılarının savunulduğunu görüyoruz.

Bu bağlamda, öncelikle, ilk dönem romanlarında yaygın olarak gözlemlenen "İstanbul" merkezli anlatılar incelenecektir.

Bu dönemde yazılmış Millî Mücadele romanlarının büyük bir çoğunluğunda, İstanbul, çeşitli şekillerde öne çıkar: Kimi kez cephe gerisi kimi kez cepheye koşanların bir çıkış noktasıdır.

Romanlarında dikkatini daha çok İstanbul'daki çürümüşlüğe ve ahlaki bozulmuşluğa yönelten Peyami Safa; Cumhuriyet'in ilk çeyreğinde kaleme aldığı **Bir Akşamı**⁵, **Sözde Kızlar**⁶, **Biz İnsanlar**⁷ adlı romanlarında Millî Mücadele'ye de bu açıdan yaklaşır.

⁵ Peyami Safa, *Bir Akşamı*, Ötüken Yay., İstanbul 2002. Sayfa numaraları bu baskıya aittir. (1.Basım:1924)

⁶ Peyami Safa, *Sözde Kızlar*, Ötüken Yay., İstanbul 1991. (1.Basım:1923)

⁷ Peyami Safa, *Biz İnsanlar*, Ötüken Yay., İstanbul 1999. Sayfa numaraları bu baskıya aittir.

Roman, Cumhuriyet gazetesinde 26 Şubat 1937-27 Haziran 1937 tarihleri arasında tefrika edildikten sonra 1959'da kitap halinde yayımlanır.

Esasında birer Millî Mücadele romanı olmaktan çok Doğan (2003,74)'ın ifadesiyle konuları Kurtuluş Savaşı sırasında İstanbul'da geçen söz konusu romanlarda Millî Mücadele, asıl mevzunun yanında bir fon olarak kalır.

Bir Akşamı'nın değer yargılarını yitirmiş ve yozlaşmış asker kahramanı Kâmil, özel hayatındaki sıkıntılar onu köşeye sıkıştırınca çareyi Kurtuluş Savaşı'na katılmakta bulur (s.209).

Sözde Kızlar'da ise Yunan işgalinden kaçıp babasını aramak için İstanbul'a gelen Mebrure, uzaktan akrabalarının zevke batmış konağına Millî Mücadele gerçeğini taşır. Babası Yunan askerlerince yakalanmıştır. Anadolu ise düşman işgali altındadır ve karmakarışıktır. Anadolu, bu durumdayken İstanbul eğlenmeye devam etmektedir.

Biz İnsanlar'da ise Anadolu'da Millî Mücadele devam ederken İstanbul'da bir Türk köşküne Fransız bayrağı asılmakta, bu evin çocuğu (Cemil) mektep arkadaşlarından birine (Tahsin) "Eşek Türk!" demektedir. Bu olay, mektebin idealist öğretmenleri Orhan ile Necati'nin tepkisini çeker. Ancak idealist olan bu iki arkadaş, Millî Mücadele'ye katılmak konusunda pasiftir. Dahası Mütareke yıllarının İstanbul'undan tiksiniş hep Anadolu'ya gitmek istediğini söyleyen genç zabıt Bahri de bu pasiflikten kurtulamamaktadır (s.267).

Peyami Safa, cepheyi ya da başlı başına bir olay olarak Millî Mücadele'yi yansıtmaktan çok Mütareke yıllarının İstanbul'unu ortaya koymak istemiştir. Bunu yaparken çarpışmaların yaşandığı Anadolu'dan hareketle İstanbul'un karşısına idealize edilmiş bir Anadolu ve Millî Mücadele koymuştur.

Mütareke yıllarının İstanbul'undan Millî Mücadele gerçeğine bakan başka bir roman, **Sodom ve Gomore**⁸'de de Anadolu ve Millî Mücadele idealize edilir. Ancak burada sorun, Türk milletinin istiklal mücadelesi ekseninde daha etraflıca ele alınmıştır. Romanın kahramanı Necdet, nişanlısı Leyla'nın İngiliz askerleriyle yakınlaşmasından rahatsız olmakta ve Anadolu'daki mücadeleyi düşünüp savaşa katıldığının hayalini kurmakta (s.180), İstanbul'u

⁸ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Sodom ve Gomore, Bilgi Yay., Ankara 1972. Sayfa numaraları bu baskıya aittir. (1. Basım: 1928)

içinde bulunduğu pislikten Anadolu'daki mücadelenin temizleyeceğine inanmaktadır.

Burada **Bir Akşam**'nın Kâmil'iyle **Sodom ve Gomore**'nin Necdet'inin bireysel acıların sevgiyle yüzlerini Millî Mücadele'ye çevirdiklerini görüyoruz; ancak Necdet, yaşanan savaş daha derin boyutuyla düşünmekte, pasif tavrına karşılık büyük bir umut beslemekte, yazar da Necdet'le birlikte yaşanan tarihsel süreçleri tahlil etmektedir (s.296).

Yakup Kadri, kahramanını bireysel acısının itkisiyle Millî Mücadele'yi düşünmeye yöneltmekte; bunu yaparken Millî Mücadele'yi ve Anadolu'yu temizlik, saflık ve ulusal direnişin sembolü olarak gösterip İstanbul'un karşısına koymaktadır. Yazarın niyeti, yalnızca İstanbul'un yozlaşmışlığını sergilemek değil Anadolu'da cereyan eden Millî Mücadele'nin de tarihsel önemini göstermektir. Bu açıdan Millî Mücadele, fonda işlevsiz bir ideal olarak değil kanlı canlı bir gerçeklik olarak yer almaktadır.

Kan ve İman⁹ adlı romanında Ercüment Ekrem, düşman işgallerinin hem İstanbul (payitaht) hem Anadolu üzerinde yarattığı tepkileri vermeye çalışır. Yazar, o dönem anlatılarında, çoklukla, İstanbul'un sefahatine değinilmesine karşılık İstanbul'un da Millî Mücadele hareketine destek olduğunu, pek çok İstanbullu vatanseverin Anadolu'ya koştuğunu, Anadolu'daki kuvvetlerle omuz omuza çarpıştığını ispatlamaya çalışır. Anadolu'da olduğu gibi İstanbul'da da genç yaşlı kadın erkek herkes işgallere tepki gösterir ve sorumluluk hissiyle cepheye gider.

Mütareke İstanbul'una değinen bir başka roman olan **Allahısma**¹⁰ta İstanbul-İnebolu-Ecevit etrafında milliyet duyguları da öne çıkarılarak Millî Mücadele ele alınır. Romanda vak'anın büyük bir kısmı İstanbul'da geçer, bir ara İnebolu'ya at-

⁹ Ercüment Ekrem Talu, *Kan ve İman*, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara 1988. Sayfa numaraları bu baskıya aittir.

Roman, 10 Ekim 1922-10 Ocak 1923 tarihleri arasında İleri gazetesinde tefrika edildikten sonra 1925'te kitap olarak yayımlanır.

¹⁰ Esat Mahmut Karakurt, *Allahısma*, Semih Lûtfi Matbaa ve Kitabevi, İstanbul 1936. Sayfa numaraları bu baskıya aittir.

lar. Ardından tekrar İstanbul'a döner. Romanda İstanbul, Millî Mücadele'ye katılacakların çıkış noktası olarak gösterilmiştir.

İstanbul'u çıkış noktası olarak alan bir başka roman, **Nişanlılar**¹¹'da Burhan Cahit, İstanbul'dan İnebolu yoluyla Ankara'ya geçen bir topçu birliğinin, Millî Mücadele'de -Batı Cephesi'nde- çarpışıp vatanın kurtuluşuna katkıda bulunduğunu anlatır.

Yazarı Mükerrerem Kâmil'in "millî ve edebî roman" olarak nitelendirdiği **Dinmez Ağrı**¹², Millî Mücadele için çalışan ve bu uğurda sevdiği insanı dahi ardında bırakabilen kahraman bir genç kızı, Şerare'yi, anlatır. İstanbul'da başlayan roman, Şerare'nin üzerine aldığı görev gereği Anadolu'ya geçişi ile sürer. Bu romanda da İstanbul, hareket noktası olarak alınmıştır.

Şukûfe Nihal'in, idealist ve vatanperver bir genç kız olan Yıldız'ı anlattığı romanı **Yalnız Dönüyorum**¹³ da Mütareke yılları İstanbul'unda geçer. Burada yazar, Mütareke yılları İstanbul'unda Anadolu'dan gelen haberlerle coşan, içi Anadolu ve yurt sevgisiyle dolan genç bir kızı anlatırken Millî Mücadele dolayısıyla Türk Ocağı çevresindeki gençleri, faaliyetleri de ele alır.

Millî Mücadele'nin ilk romanı **Ateşten Gömlek**¹⁴ de dönem romanlarının çoğu gibi Mütareke İstanbul'unda başlayıp kahramanlarının Anadolu'ya geçişi ile devam eder.

Ateşten Gömlek'in ilk dört bölümü İstanbul'da geçer. Romanda İzmir'in işgaliyle, eşini ve çocuğunu kaybeden Ayşe'nin İstanbul'a gelişi, Peyami ve arkadaşlarıyla birlikte Sultanahmet Mitingi'ne katılımı, Millî Mücadele'ye gönüllü katılmak isteyenleri

¹¹ Burhan Cahit Morkaya, *Nişanlılar*, İnkılâb Kitabevi, İstanbul 1937. Sayfa numaraları bu baskıya aittir.

¹² Mükerrerem Kâmil, *Dinmez Ağrı*, Yeni Kitapçı, İstanbul 1937. Sayfa numaraları bu baskıya aittir.

¹³ Şukûfe Nihal, *Yalnız Dönüyorum*, Kenan Basımevi, İstanbul 1938. Sayfa numaraları bu baskıya aittir.

¹⁴ Halide Edip Adıvar, *Ateşten Gömlek*, Özgür Yay., İstanbul 2006. Sayfa numaraları bu baskıya aittir.

Roman, ilk olarak 1922 yılının Haziran ayında İkdâm gazetesinde yayımlanmaya başlamış, yayımı 11 Ağustos 1922'ye dek sürmüştü ve ertesi yıl (1923) kitap olarak yayımlanmıştır.

etrafına toplayışı anlatıldıktan sonra Ayşe'nin ve sırasıyla Peyami ile Binbaşı İhsan'ın Anadolu'ya geçişleri verilir.

İzmir'in işgali, İstanbul'da da yeisle karşılanmış ve Sultanahmet'te büyük bir miting düzenlenmiştir. İstanbul'a yeni gelen Ayşe de bu mitinge katılır. Burada toplumun her kesiminden insan, vatanı için tek yürek olmuştur (s.27).

Ayşe'nin kısa bir süreliğine sığındığı mülazım Seyfi'nin Üsküdar'daki evi, Anadolu'ya geçeceklerin bir merkezi konumundadır (s.60-62).

Esas olarak Mütareke İzmir'inde başlayan **Halâs**¹⁵ adlı romanda da millî kuvvetlere yardım etmek maksadıyla İstanbul'a gelen Nihat adlı genç bir subayın İstanbul'da başına gelenler anlatılır. Nihat, İnebolu üzerinden Ankara'ya geçmek üzereyken yakalanıp İngiliz hapishanesinde tutuklu kalır. Çıktığında Sevr imzalanmış, Ankara'da Mustafa Kemal, yeni bir hükûmet kurmuştur. Bu kez nişanlısı İclal'i de yanına alan Nihat, tekrar Ankara yollarına düşer.

Nihat'ın bireysel mücadelesini anlatan romanda, Millî Mücadele, tam anlamıyla bir fon görünümündedir; dolayısıyla roman, İzmir'in işgalini anlattığı ilk bölümleri dışında İstanbul merkezinde kalır.

Kâmil Yazgıç'ın romanı **Türk Yıldızı Emine**¹⁶'de de I. Dünya Savaşı'ndan itibaren İstanbul'un içinde bulunduğu durum anlatılır. Yazar, hem İstanbul'un o günlerine dair durumu ortaya koymuş hem de Kahraman Bey ile Emine'nin özelinde Millî Mücadele için İstanbul'da yürütülen çalışmaları işaret etmiştir.

Reşat Nuri'nin **Eski Hastalık**¹⁷ adlı romanında ise Anadolu'da İstiklâl Savaşı sürerken İstanbul'daki azınlıkların eğlencelerinden savaşın seyrini izlemek mümkündür. Anadolu'dan Türkler aleyhine haber geldiğinde azınlıklar çılgınca eğlenmekte-

¹⁵ Mehmet Rauf, Halâs, T. İş Bankası Yay., İstanbul 1998. (1.Basım: 1929)

¹⁶ Doktor Kâmil Yazgıç, Türk Yıldızı Emine, Adapazarı Coşkun Basımevi, Adapazarı 1937.

¹⁷ Reşat Nuri Güntekin, Eski Hastalık, Kanaat Kitabevi, İstanbul 1938. Sayfa numaraları bu baskıya aittir.

dirler (s.29). Ancak bir gün tüm bu eğlenceler kesilir. Bunun da bir anlamı vardır: Daha önce taşkınlık yapan azınlıklar, Türk ordusunun zaferi üzerine eğlenceyi kesmiş, yavaş yavaş şehri terk etmeye başlamıştır (s.30).

* * *

Görüldüğü üzere, 1923-1938 yılları arasında yazılmış Millî Mücadele romanları, çoğunlukla, İstanbul'u hareket noktası olarak seçmiştir. İstanbul, kâh Mütareke günlerinin yozlaşmış kenti kâh Millî Mücadele'ye katılmak isteyen gönüllülerin teşkilatlandığı bir başlangıç noktasıdır. Bunda Törenek (2002, 19-20)'in de belirttiği gibi İstanbul'un merkezî konumu ile Anadolu'ya İstanbul üzerinden geçişler etkilidir.

Diğer taraftan Atatürk'ün İstanbul'dan Samsun'a geçişi gibi bu romanlarda da İstanbul'dan Anadolu içlerine geçilmekte, böylece dönemin resmî ideolojisi ile bütünleşilmektedir. Cumhuriyet'in ilk çeyreği düşünüldüğünde bu yıllarda yazılmış Millî Mücadele romanlarında bu tarz bir sembolik bağlantı gözlemlenebilir. Öte yandan yazılanlar, resmî tarihle de örtüşmektedir: İstanbul, artık ülkenin kaderini tayin edemeyecek durumdadır, kirlidir, yozlaşmıştır ve umut Anadolu'dadır. "Eski"yi temsil eden İstanbul'la "yeni"yi temsil eden Anadolu karşı karşıyadır. Bu ikisi Millî Mücadele gerçeğinde birleşirler. Gerçek vatanseverler, İstanbul'dan Anadolu'ya geçerek Millî Mücadele'ye koşarlar.

İstanbul'un yanı sıra dönem romanları arasında konuyu doğrudan doğruya Anadolu içlerinden işleyenleri de vardır (**Vurun Kahpeye**, **Zeyno'nun Oğlu**, **Yaban**, **Ankara**, **Yeşil Gece**, **Dikmen Yıldızı**, **Gökmen**, **Toprak Mahkûmları**, **Mülâzimin Romanı**).

Ayrıca yukarıda İstanbul'da geçtiği belirtilen romanların çoğunda da vak'a, bir süre sonra İstanbul'dan Anadolu'ya kayar. Dolayısıyla bu romanların da büyük bir kısmı Anadolu'da yaşananları hikâye etmektedir. Bir diğer deyişle; dönem romanlarının büyük bir çoğunluğunda İstanbul ve Anadolu, bir arada ele alınmıştır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Bu bağlamda, konuya İstanbul-Anadolu ya da doğrudan Anadolu çerçevesinde değinen romanlarda iki farklı bakıştan söz etmek mümkündür:

1. Millî Mücadele'nin milis güçleri yanında Anadolu köylüsünün işbirliğiyle kazanıldığını anlatan romanlar (**Ateşten Gömlek**, **Kan ve İman**, **Allahaısmarladık**, **Nişanlılar**, **Dinmez Ağrı**, **Yalnız Dönüyorum** [kısmen], **Dikmen Yıldızı**, **Yaban** [kısmen], **Ankara**, **Eski Hastalık** [kısmen]).

2. Anadolu'da bazı köy ve kasabaların ileri gelenleriyle din adamlarının düşmanla iş birliği yaptığını anlatan romanlar (**Vurun Kahpeye**, **Yeşil Gece**, **Yaban**, **Zeyno'nun Oğlu**).

Birinci grupta yer alan romanlar arasında Kurtuluş Savaşı'nın ilk romanı olması dolayısıyla **Ateşten Gömlek**, ayrı bir önem arz eder.

Ateşten Gömlek, birçok benzeri gibi Mütareke İstanbul'unda başlayıp Anadolu'ya doğru genişleyen bir romandır. Ancak farkı; cepheleri, köyleri, düzenli ve düzensiz birlikleri, farklı etnik grupları içine alan yapısıyla Millî Mücadeleyi, "içeriden" bir gözle anlatan roman olmasındadır. Bu açıdan roman, önemini, Mütareke İstanbul'unda başlayışından değil Anadolu içlerinde Millî Mücadele'ye bizzat tanıklık edişinden alır.

Mülazım Seyfi vasıtasıyla Anadolu'ya doğru yola çıkan Ayşe ile Peyami'yi taşıyan kabile, pek çok köyden geçer. Genellikle sükût ve korkunun hâkim olduğu (s.67-68) köylerden sonra ilk durak Adapazarı'na varırlar; ancak farklı etnik gruplara mensup insanların sürekli çatıştığı bu yerde Millî Mücadele için çalışanların can güvenliği neredeyse yoktur (s.71). Üstelik halk, gönüllü kuvvetlere de pek iltifat etmez (s.72).

Yolları üzerindeki bazı köylerde ise halk, İhsan'ın önderliğindeki millî kuvvetlere sevgiyle yaklaşır (s.76).

Kandıra'da bir köyde ise köyün âyanından Mürsel Ağa ile oğulları Kuva-yı Milliye'dendir ve kabileye yüzbaşı Saffet'i nerede bulabilecekleri konusunda yol gösterirler (s.98-99).

Romanda, ayrıca, Ahmet Rıfkı, Mehmet Çavuş gibi Millî Mücadele'de gönüllü çalışan zabitlerden hareketle düzenli ve dü-

zensiz ordudan da sıkça söz edilir. Özellikle de Mehmet Çavuş, eski bir eşkiyadır (s.97). İhsan ise esas uyanışın düzenli orduyla başladığı görüşündedir (s.163).

Romanda Anadolu; savaşın bizzat yaşandığı, köylü, şehirli, genç, yaşlı herkesin bu mücadeleye destek olduğu bir mekândır. Bir başka deyişle, Anadolu, idealize edilen, yüceltilen, İstanbul'un karşısına konulan bir "fon" değil; eşkiyası, köylüsü, askeri; taşı, toprağı, evi, köyü ile yaşayan, gerçekliği olan bir mekândır. Anadolu, Millî Mücadele'nin ta kendisidir.

Birinci grubun bir diğer romanı **Kan ve İman**'da İstanbul'dan Afyonkarahisar'a gelerek gönüllü listesine adını yazdıran Sadık'ın yanında Menemen'de görevli Yunan işgal kuvvetleri komutanını öldüren Hanife'nin hikâyesine de yer verilir. Irzına geçmek isteyen Yunan komutanını öldüren Hanife, babasını da alarak kaçar. Bir köye varırlar. Yaşlı bir karı koca onları evine alır, yemek verip hikâyelerini dinler (s.59-61). Ardından Hasan Dede'yi çağırıp ona da hikâyesini anlattırırlar. Hasan Dede'nin düşmana karşı mücadele ettiğini öğrenen Hanife de babasının duasını alarak ona katılır (s.64).

Böylece romanda, bir yandan İstanbul'dan Anadolu'ya koşanlar, bir yandan da Anadolu'nun işgallere tepkisi, köylünün gönüllü kuvvetlere yardımı işlenir.

Millî Mücadele'nin halkın desteğiyle kazanıldığı tezini işleyen bir başka roman, **Allahısmarladık**'ta, görev gereği kaçırdığı Mis Beti ile İstanbul'dan İnebolu'ya geçen İzzet, oraya vardıklarında halkı hummalı bir çalışma içinde bulur. Genç, yaşlı, kadın, erkek, çocuk herkes cephaneye taşımaktadır (s.218).

Aynı tezi işleyen **Nişanlılar**'da ise İstanbul'dan Anadolu'ya geçen bir topçu alayının ilk durağı yine İnebolu'dur. Halk, karaya çıkan topçu alayına büyük sevgi gösterir, onları heyecanla karşılar. Maddi manevi yardıma çalışır (s.9).

İstanbul'dan Anadolu'ya geçen Şerare'nin gösterdiği yararlılıkları işleyen **Dinmez Ağrı**'da; Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde Millî Mücadele hesabına çalışan Şerare, arabacılar, köy çocukları, köy muallimleri ve kadınlarla karşılaşır. Herkes gücünün

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yettiğince bir görev almakta, aynı zamanda vatan için çalışanlara evini de seve seve açmaktadır (s.91;93).

Yalnız Dönüyorum'da ise konu, Anadolu'daki iş birliğinin İstanbul'u harekete geçiren yönüyle -kısmen- ele alınır (s.80).

Millî Mücadele'ye İstanbul üzerinden değil de doğrudan Anadolu'dan bakan **Dikmen Yıldızı**¹⁸ adlı romanında Aka Gündüz, Dikmen Yıldızı namıyla ünlü Yıldız'ın kişisel öyküsünü hikâye eder. Esasında konuyla ilgili görüş beyan eden pek çok kişinin de vurguladığı üzere Dikmen Yıldızı, bütünüyle bir Millî Mücadele romanı değildir¹⁹. Romanda Millî Mücadele, fonda kendisini hissettiren bir gerçeklik olarak yer alır.

Nişanlısı Murat'ın çok gizli bir görevle cepheye gidip ardından ölüm haberinin gelişi üzerine Yıldız'ın maneviyatı bozulur, sanrılar görmeye ya da yaratmaya başlar. Bunun üzerine Murat'ın babası (Beybaba) ile birlikte Anadolu seyahatine çıkarlar. Yollarda çocuk, kadın, yaşlı, genç herkes kağnılarla cepheye cephane taşımaktadır. Bu kadınlarla söyleşen Yıldız, Ecevit ve İnebolu duraklarında yavaş yavaş gerçeğe yüzleşir. Ruh sağlığı düzelmeye başlar.

Bu satırlarda yazar, Millî Mücadele sırasında köylülerin fedakârlıklarını, kadınların yığılmasını, Anadolu'nun her şeyiyle seferber oluşunu yansıtır. Cephede erler, cephe gerisinde Anadolu halkı, var gücüyle mücadele etmektedir (s.139-140).

¹⁸ Aka Gündüz, Dikmen Yıldızı, Semih Lûtfi Kitabevi, İstanbul 1940 (ikinci basılış). Sayfa numaraları bu baskıya aittir. (1. Basım:1927)

¹⁹ Aytekin Yakar, Dikmen Yıldızı'nı "Millî Mücadele ile Sathî İlgisi Bulunan Romanlar" başlığı altında değerlendirir (bkz. : Türk Romanında Millî Mücadele, Ankara Üniversitesi DTCF Yay., Ankara 1973, s. 100).

Uğur Kökten, "Aslında Dikmen Yıldızı ne savaşın, ne aşkın, ne de Ankara'nın romanı!" der (bkz. : Türk Romanında Kurtuluş Savaşı [haz. Mürşit Balabanlılar], T. İş Bankası Yay., İstanbul 2003, s. 134).

Selim İleri ise "Dikmen Yıldızı, Kurtuluş Savaşına dolaylı biçimde bağlanır. Ele alınan anakonu, Kurtuluş Savaşı değildir." der (bkz. : Türk Dili Dergisi Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı, S. 298, Temmuz 1976, s. 48).

Yakup Kadri'nin, Millî Mücadele konusuna "köy" gerçeği üzerinden değindiği romanı **Yaban**²⁰ da doğrudan Anadolu içinden konuya yaklaşır.

Ana meselesi Millî Mücadele olmayan bu çok tartışmalı romanda, döneminde yazılan birçok Millî Mücadele romanının aksine, Orta Anadolu'daki bir köyden hareketle, köyün, köylünün (yani Anadolu'nun), Millî Mücadele'ye katkısı olmadığı tablosu çizilir.

Bununla birlikte, bahsedilen köyün dışında, aynı bölgedeki başka köylerden insanlar, güçlerinin yettiğince Millî Mücadele için çalışmaktadır (s.97-98).

Ankara²¹ romanında ise Yakup Kadri, konuyu daha da özelleştirerek "Ankara" etrafında Millî Mücadele de dahil Cumhuriyet'in bazı temel meselelerini konu edinir. Bu romanda Yakup Kadri, esas olarak, Cumhuriyet'in, Cumhuriyet'le gelen değişimlerin, başkent Ankara'da yaşayanların bir değerlendirmesini yapar. Bu anlamda öncelikle Millî Mücadele'de Ankara'nın önemi ele alınır. Anadolu'nun pek çok yeri gibi Ankara'da da halkın cepheye desteği göze çarpmaktadır (s.57-58).

Selma Hanım da yeni yaşamaya başladığı bu şehirde Millî Mücadele ruhunu hisseder ve Mustafa Kemal'in Çankaya'daki evini de gördükten sonra gönüllü olarak Millî Mücadele için çalışmaya başlar. Çarpışmaların yoğunlaşıp herkesin evini Kayseri'ye naklettiği sıralarda o, önce Eskişehir'deki bir askerî hastanede sonra da Cebeci Hastanesi'nde hastabakıcılığa başlar (s.84-87).

Reşat Nuri'nin **Eski Hastalık**'ında da Millî Mücadele'nin el birliğiyle kazanıldığına değinilir (s.89).

* * *

Görüldüğü üzere, birinci grupta yer alan romanların bir kısmı İstanbul'da başlayıp Anadolu'ya geçmekte, bir kısmı da Millî Mücadele'nin mekânı olarak doğrudan Anadolu içlerinden

²⁰ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban*, İletişim Yay., 2001 (38-39.baskı). Sayfa numaraları bu baskıya aittir. (1. Basım:1932)

²¹ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, İletişim Yay., İstanbul 2003 (15-18.baskı). Sayfa numaraları bu baskıya aittir. (1.Basım: 1934)

konuya yaklaşmaktadır. Her ikisinde de ortak nokta, Millî Mücadele'nin Anadolu köylüsüyle / halkıyla el ele kazanıldığı mesajı taşımasıdır.

Cumhuriyet ideolojisinin o yıllardaki kuşatıcı felsefesi bu gruptaki romanlarda kendisini hissettirir. Diğer dönemlerde (1950-1980/1980 sonrası) yazılan romanlara kıyasla 1923-1938 yılları arasındaki romanlarda halk, daha çok ön plândadır. Millî Mücadele'nin beyni durumundaki askerî kanat, her şeyiyle seferber olan Anadolu halkı ile bir bütün halindedir. Dolayısıyla zaferde herkesin payı vardır. Romanlarda verilen bu mesajlar, Atatürk'ün çeşitli söylemleriyle de uyumaktadır.

Nitekim söz konusu romanlarda Mustafa Kemal de Millî Mücadele'nin önderi, büyük kurtarıcı olması yönleriyle sıklıkla ele alınmaktadır (**Ateşten Gömlek, Nişanlılar, Dinmez Ağrı, Yalnız Dönüyorum, Dikmen Yıldızı, Yaban, Ankara, Toprak Mahkûmları**).

Bu romanlarda Mustafa Kemal, cephede olduğu kadar cephe gerisinde de efsaneleşmiştir. Genç yaşlı kadın erkek çocuk herkesin dilinde onun vatani kurtaracağı umudu vardır. Halk, ona tam manasıyla inanmış ve destek vermiştir.

Yine ilk gruptaki romanlarda Millî Mücadele, biraz da Ankara demektir. Bir başka deyişle; Millî Mücadele, Ankara ve Mustafa Kemal ayrılmaz bir bütün olarak ele alınır.

"Ankara", Millî Mücadele'nin kalbi, umudun merkezi olması açılarından yazarlarca biraz da idealize edilerek işlenmiştir. Vatanını seven herkes, Ankara'ya, Mustafa Kemal'in yanına koşmaktadır (**Ateşten Gömlek, Nişanlılar, Dinmez Ağrı, Yalnız Dönüyorum, Dikmen Yıldızı, Yaban, Ankara**). **Biz İnsanlar ile Sodom ve Gomora'da** ise Ankara, roman kahramanlarının gitmek isteyip de gidemedikleri idealize edilmiş bir merkezdir.

Bu grup romanlarında dikkati çeken başka bir husus, İnebolu ile Ecevit'e geniş yer ayrılmasıdır. "İnebolu" ve "Ecevit", İstanbul'dan Millî Mücadele'ye katılmak için Anadolu'ya geçenlerin ilk durağı olarak ön plânda yer almaktadır (**Allahaısmarladık, Nişanlılar, Dinmez Ağrı, Toprak Mahkûmları**). **Ankara** romanında Selma Hanım'la eşi, yeni tayin edildikleri Ankara'ya giderken yine

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

İnebolu üzerinden seyahat ederler. **Dikmen Yıldızı**'nda ise İnebolu ve Ecevit, Yıldız'ın şifa bulup Millî Mücadele gerçeğini kavradığı bir mekân olarak verilir.

İkinci grupta yer alan romanlar ise İstanbul'a değinmeden doğrudan Anadolu içlerinden Millî Mücadele'ye değinmekle birlikte içerdiği mesaj açısından ilk gruptan ayrılmaktadır. Burada, tam tersine, Anadolu eşrafının ve özellikle din adamlarının Millî Mücadele aleyhine düşmanla iş birliği yapışı, halkı bu yönde kışkırtışı işlenmektedir.

Bu romanlardan **Vurun Kahpeye**²²'de adı verilmeyen bir Anadolu kasabası; cahil, gerici, Kuva-yı Milliye karşıtı halkıyla romana konu olur.

Bir yandan Millî Mücadele'nin kasabadaki akislerinin diğer yandan cephedeki mücadelenin anlatıldığı romanda, esas olarak, "din" kavramı "ilerici-gerici" tezadında ele alınmaktadır. Kasabaya yeni atanan idealist öğretmen Aliye, Kuvvacı Tosun Bey; eşraftan Uzun Hüseyin ile din adamı Hacı Fettah Efendi'nin saflarında vuku bulan olaylar sonucu Yunan, kasabayı işgal eder. Yunan binbaşı Damyanos'un kendisine olan zaafını vatani lehine kullanmak isteyen Aliye, Yunan'ın geri püskürtülmesinin ardından kasabanın gericiileri tarafından "vurun kahpeye!" nidalarıyla linç edilir.

Bir önceki romanı **Ateşten Gömlek**'te Millî Mücadele'nin Anadolu halkıyla birlikte kazanıldığını işleyen Halide Edip, bu romanında Yunan'la iş birliği yapan, Kuva-yı Milliye aleyhtarı bir kasaba çizer (s.19). Kuva-yı Milliye'yi yanlış algılamış kasaba halkını, bir de Hacı Fettah Efendi isimli din adamı kışkırtmaktadır (s.20). Halkı galeyana getiren Hacı Fettah'ın karşı cephesinde yer alan Aliye, Kuvvacıları desteklemekte, çocuklara da milliyet duygusu aşılamaya çalışmaktadır (s.19-20).

Romanda Hacı Fettah Efendi, Uzun Hüseyin'i de yanına alarak Yunan karargâhına gider ve tam bir teslimiyetçi üslupla ka-

²² Halide Edip Adivar, *Vurun Kahpeye*, Özgür Yay., İstanbul 2006. Sayfa numaraları bu baskıya aittir.

Roman, ilk olarak 1923'te Akşam gazetesinde tefrika edilmiş, 1926'da eski harflerle kitap halinde basılmıştır. Latin harfleriyle ilk baskısı 1943'te yapılmıştır.

sabada olanları anlatır (s.53-54). Ardından kasabadaki Kuvvacıları da gammazlar (s.54).

Vurun Kahpeye, Ateşten Gömlek'e göre daha ideolojik, Cumhuriyet değerleri doğrultusunda yazılmış güdümlü bir roman olarak görülür. Roman, Millî Mücadele'yi tartışmak yerine Cumhuriyet'i tehdit eden bir unsur olarak gösterilmek istenen "din" olgusunu, Millî Mücadele atmosferinde işler.

Benzer bir tez, Reşat Nuri'nin **Yeşil Gece**²³'ünde de vurgulanır. Yakar (1973,100)'ın Millî Mücadele'yle sathi ilgisi bulunan romanlar kategorisinde değerlendirdiği **Yeşil Gece, Vurun Kahpeye** gibi, temelde "din" konusunu irdeleyen bir romandır²⁴. Sarıova adlı bir kasabada ilerici-gerici güçler arasında geçen savaşımı anlatan roman, idealist öğretmen Şahin'in etrafında döner.

Şahin'in mücadele ettiği Sarıova; türbeleri, camileri, evliaları ile ünlü bir kasabadır. Bu açıdan geri kalmış bir kasaba olarak sunulur. Kasaba ileri gelenlerinden Müderris Zühtü Efendi, Tikveşli Cabir Bey, Hafız Eyüp kasabada esas sözü geçen kişiler olmakla birlikte Şahin ve etrafındaki genç öğretmen Rasim, Belediye mühendisi Deli Necip, Komiser Kâzım Efendi'den oluşan bir grup ilerici aydın, bu "yeşil" karanlıkla mücadele etmeye çalışır.

Karşı karşıya gelen bu güçler, çeşitli olaylar vesilesiyle çatışırken fonda Millî Mücadele'ye de yer verilir. Bir sabah Sarıova, top sesleriyle uyanır (s.179). Halk paniğe kapılıp kaçmaya başlar. Şahin ise kasabayı terk etmez. Nitekim ertesi günü Yunan, kasabayı işgal eder. Kasabadaki güçlerin Şahin'e göre en tehlikelisi Hafız Eyüp, çoktan Yunanla iş birliği yapmıştır (s.193-194; 198).

²³ Reşat Nuri Güntekin, *Yeşil Gece*, Semih Lûtfi Kitabevi, İstanbul 1945. Sayfa numaraları bu baskıya aittir. (1. Basım:1928)

²⁴ Her iki romanda işlenen olumsuz din adamı tipleri ile Türk romanında dine ve din adamına bakışı irdeleyen ayrıntılı bir yazı için bkz.: Ramazan Güllendam, "Türk Romanında Dine ve Din Adamına Bakış", *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*, S. 65 / 66 / 67, Mayıs / Haziran / Temmuz 2002, s. 303-312. Ayrıca bazı Millî Mücadele romanlarında dine ve din adamına bakışın incelendiği bir kitap olarak bkz.: Ahmet Kıymaz, (1918-1928 Arası) *Romanda Millî Mücadele*, Akçağ Yayınları, Ankara 1991.

Şahin, halkı yatıştırmak için Yunan komutanının teklifini kabul eder ve Yunan lehine görünüp aslında kendi milleti için çalışmaya başlar. Ancak savaş bittikten sonra Şahin'i düşmanla iş birliği yapıp vatana ihanet ettiği gerekçesiyle sürerler. Cumhuriyet'in ilânından sonra tekrar kasabaya gelen Şahin, Hafız Eyüp'ü Cumhuriyet değerleriyle de bağdaşmış görür.

Vurun Kahpeye'de olduğu gibi, **Yeşil Gece'**de de idealist ve milliyetçi öğretmenler, kasabadaki hâkim güçlerin ve bu arada önde gelen din adamlarının, deyim yerindeyse, şerrine uğrayıp haksız konuma düşerler.

Yakup Kadri'nin **Yaban'**ında ise köyün en mühim ve zengin adamı Salih Ağa'dır. Bir de her yıl köye gelen, köy halkının çok saygı duyduğu Şeyh Yusuf vardır.

Yazar, burada eşraf ile din adamının halkı Millî Mücadele aleyhinde kışkırtmasından çok köyü sömürmeleri üzerinde durmuştur. Bununla birlikte romanda sözü edilen köy, milliyet hissinden mahrum, savaştan yorgun düşmüş, geçim kaygısında olan bir yerdir. Çıkarları neredeyse oraya yönelirler. Bu yüzden Yunan uçaklarının attığı kâğıtlara inanıp Millî Mücadele'ye sırt çevirirler. Yer yer Salih Ağa kendince düşman uçaklarının yararını söylerken (s.150) Şeyh Yusuf da kendi uydurduğu bir masalla köy halkına savaşın gerekçesini açıklamaktadır (s.121).

Esas itibariyle, köy gerçeğinin tartışıldığı bir roman olan **Yaban'**da da tıpkı **Vurun Kahpeye** ve **Yeşil Gece'**de olduğu gibi, Millî Mücadele'de millî kuvvetlerle değil Yunan'la iş birliği yapan Anadolu halkı işlenir. Halkı bu iş birliğine sevk eden ise nüfuzu ve erki elinde tutan eşraf ile din adamlarıdır.

Halide Edip'in, Cumhuriyet'in ilânından sonra Doğu'da patlak veren Şeyh Sait isyanını işleyen romanı **Zeyno'nun Oğlu**²⁵, doğrudan Millî Mücadele romanları kategorisinde olmamakla birlikte Diyarbakır'da nüfuz sahibi olan Şeyh (M...)'nin Kuva-yı Milliye düşmanlığı yapması ve bir isyan hazırlığı içinde olması açısından yukarıda zikredilen romanlarla birleşir.

* * *

²⁵ Halide Edip Adıvar, *Zeyno'nun Oğlu*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1943. (1. Basım: 1928)

Görüldüğü üzere, ikinci grupta yer alan romanlar, ilk gruptakilerin aksine, Millî Mücadele'ye katkısı olmayan, eşraf ve din adamları tarafından kışkırtılan Anadolu halkını ele almaktadır. Özellikle din adamları, Kuva-yı Milliye'nin ve Millî Mücadele'nin aleyhinde gösterilmiştir. Cumhuriyet değerleri doğrultusunda kaleme alınan bu romanlar, birer "tezli" roman örneğidir ve satır aralarında Cumhuriyet'le gelen yeni değer yargılarını savunmaktadır.

Bunlara ek olarak Millî Mücadele'ye doğrudan Anadolu içlerinden değinmekle birlikte eşrafın ya da din adamının olumsuz rolüne dikkati çekmeyen, daha çok bireysel yaklaşımları içeren romanlar da vardır.

Gökmen²⁶ adlı romanda, esas konu bir aşk hikâyesi olup Millî Mücadele, Gökmen adlı genç kızın bir Amerikan sağlık teşkilatında gönüllü olarak hastabakıcılık yaptığı sırada millî kuvvetlere önemli sayılacak bir yardımda bulunuşuyla romana girer.

Mülâzimin Romanı²⁷ ise Millî Mücadele'de üstün yararlılık gösterip İstiklal Madalyası almış mülâzım Ercüment'in öyküsüdür. Ancak bu roman da esasında aşk hikâyesi olarak kurgulanmış, bir akşam yemeğinde Ercüment'in cephede yaşadıklarını sofradakilere anlatmasıyla Millî Mücadele'ye sözü getirmiştir.

Konuyu Ege Bölgesi özelinde işleyen **Toprak Mahkûmları**²⁸nda ise I. Dünya Savaşı'ndan itibaren Anadolu köylüsünün savaşlarda perişan olduğu anlatılır ve konu Millî Mücadele'ye getirilir. Romanda sözü edilen ailenin ikiz çocuklarından Mehmet, İstanbul'da askerî bir okula yazılır. Mehmet, Anadolu'yla irtibat kuran çeşitli gruplarla haberleşmektedir. Çok geçmeden o da İstanbul'dan bir vapura binerek -İnebolu- üzerinden Anadolu yollarına düşer.

* * *

Bu dönem romanlarıyla ilgili diğer önemli hususlar şöyledir: 1923-1938 yılları arasında yazılan Millî Mücadele romanla-

²⁶ Güney Halim, Gökmen, Semih Lütfü Sühulet Kütüphanesi, İstanbul 1932.

²⁷ Abidin Daver, Mülâzimin Romanı, Kanaat Kitabevi, İstanbul 1936.

²⁸ Sıtkı Şükrü Pamırtan, Toprak Mahkûmları, Meşher Basımevi, İzmir 1938.

rında kadın kahramanların ayrı bir yeri vardır. Birçok romanda, önemli yararlılıklar göstermiş kadın kahramanlardan bahsedilir:

Ateşten Gömlek: Ayşe
Vurun Kahpeye: Aliye
Ankara: Selma Hanım
Kan ve İman: Hanife, Leman (Leman, Eskişehir’de hastabakıcılık yapmak için evden kaçır.)
Dinmez Ağrı: Şerare
Yalnız Dönüyorum: Yıldız
Dikmen Yıldızı: Yıldız
Gökmen: Gökmen
Türk Yıldızı Emine: Emine (adı, sonradan Yıldız olarak değişir.)

* * *

İsmi verilmiş bu kadın kahramanların yanı sıra isimsiz kadın kahramanlardan da hemen tüm romanlarda söz edilir.

* * *

Kadınların yanında romanlarda öne çıkan zabıt tipleri de vardır:

Ateşten Gömlek: İhsan, Cemal, Seyfi
Vurun Kahpeye: Tosun Bey
Ankara: Hakkı Bey
Dikmen Yıldızı: Tayyareci Murat
Mülâzimin Romanı: Ercüment
Toprak Mahkûmları: Mehmet

SONUÇ

Atatürk Dönemi olarak da adlandırılan 1923-1938 yılları arasında kaleme alınan Millî Mücadele romanları, savaşın ardından sığağı sığağı yazılmıştır. Dolayısıyla zaferin coşkusu henüz yüreklerde ve zihinlerde yaşamaktadır. Bu durum, kaleme alınan romanlara da yansır. Üstelik bu coşku, yeni kurulan cumhuriyetin ilkeleriyle kesilir.

Bu dönemde kaleme alınan Millî Mücadele romanları ile Mustafa Kemal’in söylemleri paralellik arz etmektedir. Dönemin

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
 and History of Turkish or Turkic
 Volume 4 / 1-II Winter 2009*

tüm yazarlarında gözlemlenmekle birlikte özellikle Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri'nin romanlarında Atatürk'ün vurguladığı noktalar ön plândadır. "Laik" bir temele oturacak yeni rejimde "din" olgusu geri plana çekilmek istenmiş, yazarlar da konuyu Millî Mücadele gerçeği içinde eriterek işlemişlerdir. Savaşın halktan bağımsız olmayıp halkla el ele kazanıldığı, yeni devletin "halkçı" yönüne yapılmış bir vurgu gibidir. Sonuçta ortaya; Millî Mücadele'ye, bütünlüklü ve nesnel bakamayan, satır aralarında cumhuriyetle gelen değerleri öven, Mustafa Kemal'in liderliğindeki kurtuluş hareketini destanlaştıran anlatılar çıkar.

Bununla birlikte, yeni Türk edebiyatı içindeki yerine yerleştirdiğimizde bu anlatıların, kendi sınırları içerisinde belirli bir tarihî dönemi belgeledikleri de bir gerçektir.

KAYNAKLAR

A-İNCELENEN ROMANLAR

ADIVAR Halide (2006). **Ateşten Gömlek**, İstanbul: Özgür Yayınları.

ADIVAR Halide (2006). **Vurun Kahpeye**, İstanbul: Özgür Yayınları.

ADIVAR Halide (1943). **Zeyno'nun Oğlu**, İstanbul: Remzi Kitabevi.

[BAŞAR] Şukûfe Nihal (1938). **Yalnız Dönüyorum**, İstanbul: Kenan Basımevi.

DAVER Abidin (1936). **Mülâzimin Romanı**, İstanbul: Kanaat Kitabevi.

GÜNDÜZ Aka (1940). **Dikmen Yıldızı**, İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi.

GÜNTEKİN Reşat Nuri (1945). **Yeşil Gece**, İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi.

GÜNTEKİN Reşat Nuri (1938). **Eski Hastalık**, İstanbul: Kanaat Kitabevi.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- HALİM Güney (1932). **Gökmen**, İstanbul: Semih Lütfü Sühulet Kütüphanesi.
- KARAKURT Esat Mahmut (1936). **Allahısmarladık**, İstanbul: Semih Lûtfi Matbaa ve Kitabevi.
- KARAOŞMANOĞLU, Yakup Kadri (1972). **Sodom ve Gomore**, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- KARAOŞMANOĞLU, Yakup Kadri (2001). **Yaban**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- KARAOŞMANOĞLU, Yakup Kadri (2003). **Ankara**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mehmet Rauf (1998). **Halâs**, İstanbul: T. İş Bankası Yayınları.
- MORKAYA Burhan Cahit (1937). **Nişanlılar**, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- PAMİRTAN Sıtkı Şükrü (1938). **Toprak Mahkûmları**, İzmir: Meşher Basımevi.
- SAFA Peyami (2002). **Bir Akşamı**, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- SAFA Peyami (1991). **Sözde Kızlar**, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- SAFA Peyami (1999). **Biz İnsanlar**, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- SU Mükerrrem Kâmil (1937). **Dinmez Ağrı**, İstanbul: Yeni Kitapçı.
- [TALU] Ercüment Ekrem (1988). **Kan ve İman**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- YAZGIÇ, Kâmil (1937). **Türk Yıldızı Emine**, Adapazarı: Adapazarı Coşkun Basımevi.

B-YARARLANILAN DİĞER KAYNAKLAR

- ASLANKARA M. Sadık (2003). "Yüzbaşı Selahattin'in Romanı", (Ed. Mürşit Balabanlılar), **Türk Romanında Kurtuluş Savaşı**, İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları.
- ASLANKARA M. Sadık (2008). "Çanakkale'de bir uzun ağustos...", **Cumhuriyet Kitap Eki**, 14 Ağustos 2008.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

-
- ÇAVDAR Tevfik (2007). **Türkiye'nin Yüzyılına Romanın Tanıklığı**, İstanbul: Yazılama Yayınları.
- DOĞAN, Mehmet H. (1976). "Türk Romanında Kurtuluş Savaşı", **Türk Dili Dergisi Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı**, S. 298, s.7-40.
- DOĞAN, Mehmet H. (2003). "Sözde Kızlar, Biz İnsanlar", (Ed. Mürşit Balabanlılar), **Türk Romanında Kurtuluş Savaşı**, İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları.
- EMİL Birol (1997). **Türk Kültür ve Edebiyatından 1- Meseleler**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- GÖĞEBAKAN Turgut (2003). "Kurtlar Sofrası, Sırtlan Payı, Dersaadet'te Sabah Ezanları, Allahın Süngüleri", (Ed. Mürşit Balabanlılar), **Türk Romanında Kurtuluş Savaşı**, İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları.
- GÜLENDAM Ramazan (2002). "Türk Romanında Dine ve Din Adamına Bakış", **Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı**, S.65 / 66 / 67, Mayıs / Haziran / Temmuz 2002, s.303-310.
- Hece Dergisi Hayat Edebiyat Siyaset Özel Sayısı**, S.90 / 91 / 92, Haziran / Temmuz / Ağustos 2004.
- İLERİ Selim (1976). "Dikmen Yıldızı Üzerine", **Türk Dili Dergisi Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı**, S. 298, s.48-49.
- KAPLAN Mehmet (1981). **Atatürk Devri Türk Edebiyatı I** (Ön-söz), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KARACA Alâattin (2004). "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Sanat / Edebiyat ve Siyasal İktidar", **Hece Dergisi Hayat Edebiyat Siyaset Özel Sayısı**, S.90 / 91 / 92, Haziran / Temmuz / Ağustos 2004, s. 196-208.
- KIYMAZ Ahmet (1991). **(1918-1928 Arası) Romanda Millî Mücadele**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- KÖKDEN Uğur (2003). "Dikmen Yıldızı", (Ed. Mürşit Balabanlılar), **Türk Romanında Kurtuluş Savaşı**, İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları.
-

- NARLI Mehmet (2007). **Roman Ne Anlatır Cumhuriyet Dönemi 1920-2000**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÖZERDİM Sami N. (1976). "Kurtuluş Savaşı Yazını Zamandizini", **Türk Dili Dergisi Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı**, S. 298, s.122-125.
- SEVİNÇ Canan (2004). "Tanzimat'tan Bugüne Türk Romanında Siyaset", **Hece Dergisi Hayat Edebiyat Siyaset Özel Sayısı**, S.90 / 91 / 92, Haziran / Temmuz / Ağustos 2004, s. 511-530.
- TEKİN Mehmet (2001). **Roman Sanatı (romanın unsurları)**, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Türk Romanında Kurtuluş Savaşı** (1995). İstanbul: Tempo Kitapları.
- TİMUR Taner (2002). **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, Ankara: İmge Kitabevi.
- TÖRENEK Mehmet (2002). **Türk Romanında İşgal İstanbulu**, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- TÜRKEŞ Ömer A. (2003). "Genel Bir Bakış", (Ed. Mürşit Balabanlılar), **Türk Romanında Kurtuluş Savaşı**, İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları.
- TÜRKEŞ Ömer A. (2003). "Yeni Bir Dönem, Yeni Bir Milli Mücadele", (Ed. Mürşit Balabanlılar), **Türk Romanında Kurtuluş Savaşı**, İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları.
- TÜRKEŞ Ömer A. (2006). "Güdük Bir Edebiyat Kanonu", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Kemalizm**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- YAĞCI Öner (2003). "Kutsal İsyan", (Ed. Mürşit Balabanlılar), **Türk Romanında Kurtuluş Savaşı**, İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları.
- YAKAR Aytekin (1973). **Türk Romanında Millî Mücadele**, Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- III -

DİNÎ KAYNAKLAR

ve

DOĞU EDEBİYATI

EDİTÖR

Doç. Dr. Mehmet ÖNAL

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

EDEBİYATIMIZIN KAYNAKLARINDAN: DOĞU MEDENİYETİ VE METİNLERİ

*Yusuf ÇETİNDAG**

ÖZET

Bu yazıda öncelikle medeniyet ve kültür kavramları üzerinde durulmuş ve hem Batı, hem de Doğu kültür ve medeniyetleri, tarihi gelişimleri, diğer medeniyet ve kültürlerle etkileşimi ve etkileri irdelenmiştir.

Ardından Doğudaki kültür ve medeniyetlerin farklılıkları ve benzerlikleri üzerinde durulmuş; bu medeniyetlerin Şark-İslam medeniyetine tesiri incelenmiştir. Son olarak ise başta Hint medeniyeti olmak üzere Doğu medeniyetlerinin Türk kültür ve edebiyatına etkisi üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Medeniyet, kültür, Doğu, Hint, Türk Kültürü.

THE SOURCES OF TURKISH LITERATURE: ORIENTAL CIVILIZATION AND TEXTS

SUMMARY

In this article, initially, the concepts of civilization and culture have been discussed and both Western and Eastern cultures, civilizations and their historical developments and their interactions and impacts on the other cultures and civilizations have been dealt with.

Later on, the differences and similarities of Eastern civilizations have been argued; the influence of these civilizations on Eastern-Islamic civilization has been

* Doç. Dr., Fatih Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, ycetindag@fatih.edu.tr

analyzed. Finally, the impact of Eastern civilizations, mainly the Indian civilization, on the Turkish culture and literature has been talked about.

Key words: Civilization, culture, East, India, Turkish Culture.

Medeniyetler küllî birer ahlâk ve inanç sistemi olduğundan, bünyelerinde millet ya da kültürleri barındırırlar ve onları beslerler. Ayrıca kültürlere kaynaklık eder, ilham verir ve ortaya konan eserlere de kendi azim ve enerjilerini aktarırlar.¹ Bu durumda medeniyet, kültürler arasında öğrenme yoluyla birbirine geçen ve bu suretle ortak hale gelen unsurlara denirken; kültür, bütün maddî ve manevî şekilleriyle birlikte belli bir milletin, toplumun ya da bölgenin kendi ihtiyaçlarını karşılamak üzere benimsemiş olduğu hayat tarzına denir.

Demek ki medeniyet, aynı medeniyet dairesindeki milletlerin birbirine benzer ve aynı olan taraflarını, kültür ise onları diğerlerinden farklı kılan taraflarını içerir.² Mesela Şark-İslam medeniyeti dairesinde yer alan Arap, İran ve Türk kültürleri arasındaki benzerlikler büyük oranda medeniyetin bizzat kendisinden kaynaklanırken; farklılıklar milletlerin kendi kültürlerine dayanmaktadır denilebilir. Ayrıca medeniyet dairesi içinde yer alan kültürler; kimi zaman aynı, kimi zaman da farklı dairelerde bulunan kültürlerden etkilenebilir ve bünyesinde farklı medeniyetlerin veya kültürlerin izlerini barındırabilirler. İlk tür etkileşime Türk edebiyatının 13-15. yüzyıllarda İran edebiyatından etkilenmesi ve Nizamî, Hafız ya da Molla Camî tarzının moda olması, ikinci tür etkileşime ise İstanbul'daki Valide Sultan Camii örnek verebilir. Bu eser esas itibarıyla İslam medeniyeti içindeki Türk kültürüne ait olmasına rağmen Batı medeniyetine ait olan Barok tarzından etkilenecek inşa edilmiştir.

¹ Yılmaz Özakpınar, *Kültür ve Medeniyet Üzerine Düşünceler*, Ötüken, İstanbul 2007, s. 82.

² Erol Güngör, *Türk Kültürü ve Milliyetçilik*, Ötüken İstanbul 1990, s. 77.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

A. Yunan-Mısır-Mezopotamya-Anadolu Havzası ve Doğu-Batı Ayrışması

Günümüzden geçmişe bakınca çok farklı medeniyet ve kültürlerin yaşamış olduğunu ve bunların bir kısmının halen hayatini devam ettirdiğini, bir kısmının ise tarih sahnesinden silindiğini görüyoruz. Yaşayan medeniyetleri klasik bir ayrımla Batı ve Doğu şeklinde iki ana başlık altında inceleyebiliriz. Ancak bu tasnifin özünde bazı problemler barındırdığı da bir gerçektir, bu yüzden konuya “Hangi Batı veya hangi Doğu?” sorusuyla girelim.

Aslında Doğu-Batı ayrışması, Rönesans sonrası Aydınlanma ile beraber dillendirilmiş ve bu dönem, Batı’nın kendisi dışındakileri, yani Doğu’yu ötekileştirmek için kullandığı bir araca dönüştürülmüştür.³ Bu anlamda Batı, kendisini aklın, rasyonelliğin, doğru düşüncenin ve bilimin merkezi; diğerlerini, yani Doğu’yu ise miskinliğin, hurafelerin ve medyumluk tarzı mistisizmin merkezi olarak görmek istemiş, yani ötekileştirmiştir. Diğer bir ifadeyle Batı, bu tasnifi, anlamak ya da bilimsel olarak bazı gerçekleri ortaya çıkarmak için değil de soğuk savaş mantığıyla zayıf düşürmek, alt etmek ve son olarak da sömürmek için yapmıştır diyebiliriz.

Bu saptamayı yaptıktan sonra işe Batı medeniyeti ile başlayalım. Batı denince ilk akla gelen Antik Yunan’dır, yani M.Ö. VI. yüzyıldan itibaren Yunan adasında şekillenen medeniyettir. Batılılar büyük bir gururla kendi medeniyetlerinin kökenini Antik Yunan’a götürmekle kalmaz, yeryüzüne de gerçek medeniyetin buradan yayıldığını, bugünkü övünülecek seviyeye bu sayede geldiğini iddia ederler.⁴ Ancak burada önemli bir problemle daha karşılaşırız: O dönemin Antik Yunan’ı nasıl oluyor da Batı medeniyetinin temeli kabul ediliyor? Ya da o dönemde Batı ile Doğu gerçekten birbirinden ayrı iki medeniyet miydi? Aslında bu sorunun cevabı kesinlikle hayırdır. Çünkü bilindiği kadarıyla dönemin medeniyet merkezi Yunan yarımadası değil, Yunan yarımadasını da içine alan daha geniş bir havzaydı ve bu havzada üretilen me-

³ Ananda K. Coomaraswamy, *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım*, İnsan Yayınları, İstanbul 1995, s. 7.

⁴ Rene Guenon, *Doğu Düşüncesi*, İz Yayıncılık, İstanbul 2004, s. 33

deniyetin doğusu ya da batısı yoktu, ortak değerlere sahipti. Bu havza Yunan-Mısır-Mezopotamya-Anadolu havzasıydı. Ayrıca aynı dönemde uzak bir bölgede Çin ve Hind medeniyetleri de vardı, ancak bu konuya şimdilik girmiyoruz. Bu havzanın asıl merkezi de Yunan yarımadası değil, Mısır ve Mezopotamya bölgesiydi. Bunu bazı Yunanlı felsefecilerin Mısır ve Mezopotamya'ya gitmeden ve oralarda eğitim görmeden gerçek filozof olunamayacağını söylemelerinden anlıyoruz.⁵ Bu açıklamalardan Yunanlı filozofların bilim ve felsefeye katkılarının olmadığı şeklinde bir sonuç çıkarılmamalıdır. Çünkü o dönemin Yunanlı filozofları Mısır ve Mezopotamya'dan aldıklarını sistemleştirmiş, yorumlamış ve belli bir düzen içinde sunmuşlardır. Dolayısıyla bu dönemde iki dünya arasında Doğu-Batı şeklinde bir ayrışmadan söz etmek mümkün değildir.

Bugünkü Batı'nın kökenini oluşturduğu iddia edilen Antik Yunan Doğu'dan ayrı bir medeniyet olmadığına göre dönem itibarıyla Doğu-Batı ayrımı da sözkonusu olamaz. Bu durumda Antik Yunan'a ait olduğu iddia edilen eserlerin Batıya ait olduğu yönündeki önkabulün ve bu dönemden hareketle Doğu-Batı ayrıştırmasının çürüklüğü çok açık bir şekilde görülmektedir. Tam da bu noktada "Hangi Batı?" sorusunu sormak yerinde olacaktır.

Hangi Batı sorusunu sorduran ikinci önemli nokta ise Helenizm ve Hristiyanlıktır. Bahsi geçen havzanın entelektüel birliğini sistemleştiren Antik Yunan'ı kendi medeniyetinin kökeni olarak gören Batı, İskender'le beraber yönünü ikinci kez Doğu'ya çevirmiş ve uzun bir fetih ve keşif dönemi yaşamıştır. Bilim adamları ve filozoflarıyla beraber ta Hindistan'a kadar uzanan İskender, maddî-manevî büyük bir hazineyle dönmüş ve Büyük Roma'yı da şekillendirecek olan mirasın taşıyıcısı olmuştur. Büyük Roma, Batı için tabiri caizse ikinci aydınlanmanın da adıdır. Aynı dönemde Hristiyanlığın ortaya çıktığı, zaman içinde Batıya kaydığı ve kendini kabul ettirdiği görülür ki bu din de Ortadoğu kökenlidir. Hristiyanlığa ait bir şeriat olmaması ve Yahudiliği tamamlama iddiasıyla gelmesi sebebiyle Batı, her iki dinle beraber Ortadoğu'nun mirasını üçüncü kez almış olmaktadır.

⁵ M.Şemsettin Günaltay, *Antik Felsefenin İslam Dünyasına Girişi*, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2001, s. 53.

Hangi Batı sorusunu sorduran bir önemli gelişme de XV. ve XVI. yüzyıllarda Batı'nın Doğululardan birçok eseri tercüme etmesi ve bu vesileyle Rönesans ve Reform hareketlerini gerçekleştirmesidir. Bu dönemde Batı, Doğululardan hem Antik Yunan'a ait eserleri öğrenmiş, hem de Doğu'nun felsefe ve bilimini almıştır. Bu gelişmeler Aydınlanmaya da temel oluşturmuştur.

Bugünden geçmişe doğru bakıldığında başlangıçta Doğuyla bir bütün olan, çeşitli dönemlerde Doğuyla etkileşime giren, zaman içinde evrim geçiren ve bazen kendini inkâr edecek kadar farklılaşan bir Batı medeniyetinden söz edebiliriz. Mesela Aristo'ya kadar olan dönemde Doğuyla büyük bir benzerlik gösteren, fizikle metafiziğin birlikte yürüdüğü ve metafiziğin henüz dışlanmadığı bir Batıyla karşılaşıyoruz ki bu da onun henüz Doğuyla bir bütün olduğunu göstermektedir. Ardından Aristo tesirinde yön değiştiren, yani her şeyi akılla telif eden, gözlemciliği ön plana çıkaran, tabiatı bir laboratuvar gibi gören ve metafiziği bile fizik kanunlarıyla açıklamaya çalışan bir Batı görülmektedir. Bu dönemin Batısının merkezinde felsefe ve bilim yer almaktadır.

Daha sonra Romayla beraber kurumsallaşan, hukukîleşen ve sosyalleşen bir Batı vardır ve bu dönemde felsefe ve bilim gözden düşmüş görülmektedir. Ortaçağda ise Hristiyanlık ve onun beraberinde getirdiği Yahudilik, Batının skolastik ve mistik bir alana kaymasına sebep olmuş ve felsefeyle bilim tamamen gözardı edilmiştir. Rönesans ve Reformla beraber ise Batı Aristoyu ikinci kez bulmuş ve bir daha da bırakmamıştır. Aristoyla beraber akılcı felsefeyi tekrar keşfeden Batı, dini ve metafiziği bir daha iflah olmayacak şekilde hayatından çıkarmıştır. Bu dönemde Aydınlanan Batı, sömürgeleştirir, sanayileşir, zamanla dini afyon olarak görece kadar ileriye gider ve metafizikten uzaklaşarak fiziğin dünyasına dalar.

İşte bu tür keskin değişimlerden dolayı sık sık Hangi Batı sorusunu yöneltiyoruz. Batı bu haliyle devamlı arayan, çok köklü değişimler yaşayan, hep bir öncekini reddederek yol almaya çalışan bir tablo çizmektedir. Her ne kadar Batı dünyası coğrafya olarak bir olsa da her dönemin Batısının adeta farklı bir medeniyet dedirtecek kadar da farklılaştığı açık bir gerçektir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Batıyla ilgili bu muhtasar değerlendirmelerden sonra Doğuya geçebiliriz. Batıya nazaran Doğu'nun Hangi Doğu sorusunu daha çok hakettiğini düşünüyoruz. Çünkü Batı coğrafya olarak birken, Doğu birkaç tanedir ve her biri de başlı başına birer medeniyettir. Mesela İslam medeniyeti, Çin medeniyeti ve Hind medeniyeti gibi. Ayrıca bu medeniyetlerin kendi içinde çeşitli etkenlerle küçük de olsa değişerek yoluna devam ettiğine de şahit oluyoruz. Aslında biraz daha geniş bir perspektiften baktığımızda belli bir döneme kadar olan Batıyı da Doğunun farklı bir yorumu olarak değerlendirebiliriz. Çünkü Batı hem Aristo öncesi, hem İskender sonrası, hem Hristiyanlık sonrası ve hem de Rönesans öncesi Doğuya yaklaşmış ve ondan birçok şey almıştır. Ne var ki Rönesanstan sonra Aydınlanmayla beraber Doğudan hızlıca uzaklaşan ve Doğu-Batı ortak değerlerine yabancılaşan bir Batı karşımıza çıkmıştır. Eğer Batı derken son dönemde ortaya çıkan Batıyı kast ediyorsak, bu Batı gerçekten de Doğunun karşıtı bir Batıdır. Ancak önceki dönemleri esas alırsak, Batıyı aynı ağacın biraz farklılaşmış, aşılınmış bir dalı şeklinde değerlendirebiliriz.

Sonuç olarak Doğu-Batı ayrımı -kimi zaman da karşıtlığı- daha çok Batının değişmesi, farklılaşması ve kopmasından kaynaklanmaktadır. Bu durumda çeşitli dönemlerde Doğuya yaklaşan Batının, özellikle son dönemde ciddi bir uzaklaşma yaşadığını söyleyebiliriz.

B. Şark-İslam Medeniyeti ve Kültürleri

1. Arap Kültürü

Şark-İslam Doğusu denince akla Arap, İran ve Türk kültürlerini içine alan bir medeniyet gelir. Bu medeniyetin kaynağı ve doğuş yeri Arap yarımadasındaki Cahiliye kültürüdür ve bu kültür de şiir üzerine bina edilmiştir. Hz. Ömer'in de dediği gibi Arap'ın felsefesi, ilmi, gelenekleri, hurafesi, kısacası herşeyi şiirinde saklıdır. Bu açıdan dönemin Arap şiirini irdelemek, Arap kültürünü irdelemekle eşanlamlıdır denilse yanlış olmaz. Kaynaklara göre Araplarda kitabelerden sonraki ilk eserler şiirlerdir ve daha Cahiliye döneminde şiirlerin derlendiği bilinmektedir. Ancak günümüze kadar ulaşanların ilki hicretten bir buçuk asır sonrasına dayanmaktadır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Klasik Arapçanın Güney ve Kuzey olmak üzere iki kolu vardır ve Güney kolu ölü bir lehçedir. Yaşayan ve Hicaz bölgesinde kullanılan lehçe ise Kuzey Lehçesi ya da Arapçasıdır. Kuzey Arapçasına ait ilk yazılı kaynaklar ise M.S. 300 tarihinden kalma kitabelerdir. Araplarda her kabilenin kendine ait lehçesi olmasına rağmen yazının yaygınlaşmasıyla beraber *kabileler üstü düzenli bir edebi dil* oluşmuştur. Bu kitabeleri saymazsak Arap kültürünün ilk eserlerinin şiir (kaside) olduğunu ve asıl gelişimini de şiir diliyle gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. Nesir alanındaki ilk eserler ise bazı kabilelerin hikmetli sözlerinden ve vecizelerinden oluşan “*Mecelle*”lerdir. Araplar şiirde büyük bir gelişme kaydetmelerine rağmen İslamiyet öncesinden kalma yazılı eserleri yoktur. Bunun sebebi Arapların göçebe bir hayat yaşaması ve sözlü bir kültüre sahip olmalarıdır.

İslamiyete kadarki dönemde kültür ve edebiyat denince akla sadece şiirin geldiği Araplarda, Hz. Muhammed’e indirilen Kur’an ilk yazılı eserdir. Zira Arap literatüründe Kur’an’dan önce yazılı bir eser yoktu ve Cahiliye şairlerinin şiirleri, kendi zamanlarında bir araya getirilmemişti. Kur’an’dan sonra Arapların şiiri yazıya geçirmesindeki en temel etken ise Kur’an ve hadislerin daha iyi anlaşılabilmesidir. Bu vesileyle dönemin Arap dili ve edebiyatçıları, bedevi Arap kabilelerini gezerek şiir ve ahhâr derliyordu. Mesela Ebû Amr eş-Şeybanî, Kûfe’ye gelen bedevilerle münasebet kurmak ve aralarında yaşamak suretiyle şiir ve dile dair malzeme elde etmeye çalışıyordu. Nitekim Sa’leb, Şeybanî’nin topladığı malzemenin çokluğunu ifade etmek için iki testi mürekkeple çöle gittiğini ve bunları bitirmeden dönmediğini söyler. Derlemelerinden dolayı “*Râviye*” (büyük ravi) unvanını alan Şeybanî, çok genç bir yaşta her cildi başka bir kabileye ait olan 80 ciltlik bir mecmua hazırlar. Ne yazık ki Cahiliye devriyle H. II. yüzyıl ortalarına kadarki dönemi kapsayan bu eser günümüze ulaşmamıştır.⁶

Bu bilgilerden de anlaşılacağı üzere Arap kültürü için Kur’an ve Hz. Muhammed bir milat olmuş ve Şark-İslam medeniyetinin temelini oluşturmuştur. Önceleri şifahi bilgiye ve şiire dayanan bu kültür, Kur’an etrafında gelişen onlarca ilimle birlikte insanlık tarihinin en hızlı atılımını sağlayacak kıvamı yakalamıştır.

⁶ Hulusi Kılıç, “Ebû Amr eş-Şeybanî” maddesi, *DİA*, C.X, İstanbul 1994, s. 98

Bu ilimlerin en önemlilerini hatırlayacak olursak; başta hadis, tefsir, fıkıh, filoloji, şiir, belagat, tarih olmak üzere kelim, tasavvuf, felsefe, mantık, matematik, astronomi, tıp, vb. çok çeşitli ilim dalı ortaya çıkmış ve büyük düşünürler yetişmiştir. İlim dalları ve bilim adamlarıyla beraber Şark-İslam medeniyetinin izlerini taşıyan büyük medeniyet merkezleri de inşa edilmiştir. Medeniyetin Arap kökenli ilk merkezleri Mekke-Medine-Kufe-Basra-Şam-Bağdat-Kahire'dir.

Bunlardan özellikle de Bağdat, Şark-İslam medeniyetiyle özdeşleşen ve medeniyetle beraber zirveleşen bir merkezdir. Zira Bağdat'ın Bağdat olduğu X. yüzyılda Şark-İslam medeniyeti hemen bütün alanlarda mükemmel bir seviyedeydi. Birkaç örnek verecek olursak Kur'an etrafında şekillenen fıkıh ve belagat X. yüzyıla gelindiğinde büyük bir olgunluğa ulaşmıştı. Fıkıhta Şark-İslam dünyasının en büyük âlimlerinden kabul edilen mezhep imamları yetişmiş ve hayatın her alanıyla ilgili hükümler az çok belirginleşmişti. Belagatta ise X. yüzyıla kadarki dönemde Kur'an'ı daha iyi anlayabilmek için söz ve anlam incelikleri tespit edilmeye çalışılmış ve bu vesileyle belagat ilmi tefsirin içinde gelişimini sürdürmüştü. X. yüzyıla beraber ise müstakil bir ilim dalı olarak yoluna devam etmişti.

Yukarıda ismi geçen ilimlerden tasavvuf, güzel sanatlar ve tasavvufî şiir gibi birkaç ilim hariç, bütün dallarda en mükemmel eserler yazılmış, en büyük âlimler yetişmişti. Bundan sonra yapılması gereken kuralları ve altyapısı hazır olan bu temelin üzerine yeni şeyler eklemekten ibaretti.

2. İran Kültürü

Şark-İslam medeniyetinin ikinci evresinde çok eski bir kültür olan İran'ın etkin olduğunu ve medeniyete kendi damgasını vurduğunu görüyoruz. Birinci dönemde yani Araplar döneminde daha çok zahirî ilimlerde büyük bir inkişaf yaşanırken, yeni dönemde sanat, tasavvuf ve edebiyatta büyük bir atılım yaşandığı görülmektedir. Bu biraz da İran medeniyetinin yapısından kaynaklanmaktadır. Zira her üç alan da medeniyetin Batınî yönüyle ilgilidir ve zaten bu yön de İranla beraber şekillenmiştir. Bu tür

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

değerlendirmelere geçmeden önce kısaca İran kültürüne göz atalım.

“Aria, Aryen, Aryalar, İraniyan” denen İranlılar, İran’ın kuzeyinde Aral gölü civarında yaşarken nüfusları artınca bir kısmı Hindistan’a, bir kısmı da İran’a göç eder. Ayrıca İran’da M.Ö.3000 yıllarında Hindistan’ın kuzey batısından gelen Hintlilerle, Orta Asya’dan gelen kavimler de yaşamaktadır. Ülkenin tarihsel devirleri ise Medler (Pişdadiyan), Ahamenişler (Keyaniyan), Partlar (Eşkaniyan), Sasaniler ve İslam şeklinde gelişmiştir. M. Ö. 558’de Ahamenişler tarafından yıkılan Medlerden günümüze kadar gelen herhangi bir eser yoktur. Eski Farsça’yı kullanan Ahamenişlerden günümüze kalan tek eser, Büyük Daryuş’un emriyle, Kirmanşah’ın Bîsütûn dağında bir kaya üzerine kazılmış olan kitabesidir ve bu kralın fetihlerini içermektedir.

Ayrıca Ahamenişler dönemi İran’ında Zerdüş’tün Avestası’nın diliyle, Hindistanda kullanılan Sanskritçe de kullanılmaktaydı. Bu üç dil kelime ve gramer bakımından benzerlikler göstermektedir. Araştırmalar bu milletlerin eski çağlarda birlikte yaşamış olduklarını ve daha sonra göç sebebiyle ayrıldıklarını göstermektedir. Ahamenişlerin son hükümdarı olan III. Dara M.Ö.336’da İskender’e yenilince imparatorluk sona ermiştir. Daha sonra İranlılaşmış olan Çin Türkleri yani Partlar İran’ı yönetmeye başlamıştır. Partlar da M.S. 226’da Sasan’ın torunu Erdeşir’in kurduğu Sasaniler tarafından ortadan kaldırılır. Sasaniler de Halife Ömer zamanında M.S. 652’de yıkılır.

Zerdüş’tün M.Ö. VI. yüzyılda Ahamenişlerin son devirlerinde doğuda yaşadığı tahmin edilmektedir. Zerdüş’tün kutsal kitabı *Avesta*’dır. Avesta dini metinlerden, törenlerde okunan dua ve ilahilerden oluşur. Zerdüştlük Sasaniler zamanında resmî din olarak kabul edilmiştir. Eski İranlılara göre Hürmüz hayrı, Ehrimen şerri, bunların üstünde en büyük tanrı Ahoramazda da bütün evreni idare eden ve yaratan tanrılarıdır. Hürmüz, ışık, Ehrimen de karanlıktır. Hürmüz, iyiliği, dünyayı yaratmış; Ehrimen de kötülüğü, devleri, yılanları ve zararlı hayvanları yaratmıştır.⁷ Bu dinde

⁷ Muhammed-i İsti’lâmî, **Bugünkü İran Edebiyatı Hakkında Bir İnceleme**, Çev. Mehmet Kanar, Kültür Bak. Yay, Ankara 1981, 244s.

ibadet ateşe tapmaktır, üstü açık yüksek tepelerdeki ateşgedelerde hiç durmadan ateş yanar ve çıkan alev Hürmüz'ü temsil eder.

Ancak Avesta'nın içinde yer alan *Gathaların* bizzat Zerdüştün kaleminden çıktığı tahmin edilmektedir, bu bölümde eski Aryan mit ve efsanelerinden ve çok sayıdaki tanrılara dua ve yakarışlardan ya da kurban merasimlerinden söz edilmemektedir. Tanrıların yerini tek tanrı Ahoramazda almıştır. Ayrıca Zerdüşt Çindeki Konfüçyus kadar olmasa da toplumdaki haksızlık ve adaletsizliğe daha çok vurgu yapmakta, doğruluğu övmekte, yalancılığı çok sert bir şekilde yasaklamaktadır. Hindistan'daki gibi dünyadan el etek çekip hazların bağından kurtulmayı değil; çalışmayı öğütlemekte hatta şart koşturmaktadır. Zerdüştlük Mani adında birinin çıkmasıyla (M.S.243-273) bir ara sarsıntı geçirir, fakat onun öldürülmesiyle yeniden toparlanır.

Ahamenişler döneminde çok gelişen İran uygarlığı, İskender'in ülkeyi fethetmesi ve eserleri Yunancaya çevirterek asıllarını yakmasıyla önemli bir duraklama yaşamıştır. Hatta bir ara bölgede Yunanca konuşmak moda olmuştur. Sasanilere kadar devam eden Yunan tesiri özellikle de Nuşirevan zamanında kırılmış; edebiyat, bilim ve sanat ilerlemiş, tekrar Yunancadan, Hintçeden ve Pehleviceden çeviriler yapılmıştır. VII. yüzyılda İslamiyetin İran'a girmesiyle ise yepyeni bir dönem başlamıştır. Ancak İslam'dan sonra X. yüzyıla kadarki dönemde Farsça herhangi bir eser yazılmamıştır. İlk olarak X. yüzyılda Samânî padişahlarının saraylarında yeni Farsça kullanılmış ve Rûdekî ile güzel şiirler yazılmıştır.⁸

Görüldüğü gibi Fars kültürü İslamiyetten önce çok zengin ve büyük bir birikime sahipti. Ancak İslamiyetle beraber İranlılar yaklaşık üç yüz yıl herhangi bir eser kaleme almamış ve geçmişinden kopuk yaşamıştır. X. yüzyıldan itibaren ise İranlılar kendi geçmişlerini araştırmaya başlamış ve ilk eserler verilmiştir. Şehnâme bunun en açık delilidir.

Şark-İslam medeniyeti tasavvuf, güzel sanatlar ve edebiyatta asıl büyük gelişimini X. yüzyıldan itibaren gerçekleştirmiştir. Bunun en açık delili ise Şark klasiklerinin M.S. X ila XV. yüzyıllar

⁸ Mürsel Öztürk, *İslamiyetten Önceki İran Şiiri*, Ankara Üniv. Bas. , Ankara 1983, s. 9

arasında kaleme alınmış olmasıdır. Edebiyat açısından bakıldığında Şark-İslam medeniyetinin bu yüzyıllarda olgunluk dönemini yaşadığı söylenebilir. Bu dönem, medeniyetin en verimli dönemidir ve idarede Selçuklular, edebiyatta Farslılar etkilidir. Dönemin en belirleyici ve baskın ilim dalı ise tasavvufudur ve hatta şiir, edebiyat ve felsefeye de yön vermiştir. Dolayısıyla şiir diliyle kaleme alınan eserlerde bile tasavvufun derin etkisi görülür.

Bağdat ve Kahire'den sonra İranlılarla beraber medeniyet merkezlerinin de değiştiği görülür. Yeni merkezler Horasan eyaletindeki Tebriz, Şiraz, Merv, Belh, İsfahan, vb. gibi İran kültürünün etkin olduğu yerlerdir. İranlıların büyük âlim ve mutasavvıf-şairleri ise İmam Gazali, Ahmed Gazali, Ömer Hayyam, Hakîm Senâî, Feridüddin Attar, Nizamî, Mevlana, Hüsrev, Sadi-i Şirazî, Hafız-ı Şirazî ve Molla Camî'dir.

Arapların İran'ı fethi Hz. Ömer zamanında gerçekleşir; siyasî fethi kültürel fetih takip eder. Yaklaşık üç yüz yıl boyunca ilmî ve edebî eserlerde Farsçanın yerine Arapça kullanılır. Devletşâh ülkeye Arapçanın hâkim olmasını Araplara ve İslamiyete bağlar: "Âlimler ve fazıllar İslamdan önce Farsça ile söylenmiş şiirler bulamadıkları gibi şairlerin adlarını da bir yerde görememişlerdir. Araplar, İslam dinini İran'da kuvvetlendirmek için Acemlerin adetlerini unutturdular. Rivayete göre Abbasîler zamanında Horasan valisi Abdullah b. Tahir'e bir adam bir kitap getirdi. Emîr, kitabın ne olduğunu sorunca adam: Bu Vâmık u Azrâ kıssasıdır ve güzel bir hikâyedir, filozoflar bunu Nuşirevan için yazmışlar dedi. Emîr: Biz Kur'ân ve hadisten başka bir şey istemeyiz, bunlar Mecusî eserleridir dedi ve kitabın suya atılmasını istedi. Bundan sonra Acem ve Muğların (Mecusî rahibi) vücuda getirdikleri bütün kitaplar yok edildi. Bu yüzden Samanoğulları zamanına kadar Farsça şiir görülmedi. Nizamülmülk, Siyer-i Mülûk'ta hikâye eder ki Dört Halife zamanından Gazneli Mahmud'a kadar kanunlar, fermanlar Arapça yazılırdı. Sarayda Farsça ferman yazılması ayıptı. Bu adet Arapça bilgisi az olan Alparslan'ın veziri Kündürî zamanında kaldırıldı, fermanlar Farsça yazılmaya başlandı."⁹

⁹ Devletşâh, **Devletşâh Tezkiresi**, MEB Yayınları, Ankara 1963, s. 55.

Avfî'ye göre İran'da Farsçanın tekrar canlanması Tahiroğullarıyla başlar: "Halife Memun'un faziletleri eşsizdi. Şiir ilminde tam maharetli, Arapça ve Farsçaya hâkim idi. Memun'dan sonra kimse Farsça şiir söylemedi, ta ki Tahiroğulları ve Leysoğulları zamanına kadar. Bunların döneminde birkaç şair yetişti. Ne zaman ki Samanoğulları zamanı geldi, birçok şair ortaya çıktı, büyük şairler yetişti."¹⁰

Tezkirelerin de belirttiği gibi X. yüzyılda İranlılar önce kendi dillerine, sonra da eski kültürlerine dönüş yaptılar. Çok geçmeden eski İran'ın tarihini ve kahramanlıklarını anlatan *Şeh-nâme* kaleme alındı. Bu eser çok ilginç bir şekilde klasik Türk şiirinin bile beslendiği eserlerden birisi haline geldi. Ayrıca İslam dünyasında batınî ve tasavvufî hareketlerin revaçta olduğu bu yüzyıllarda eski İran dinine ait bazı fikir ve düşünceler kullanılmaya başlamıştır. Mesela XII. yüzyılın İranlı âlimlerinden Şehristanî, *El-Milel ve'n-Nihal*'de Zerdüştlük hakkında şunları anlatır: "Bu dinde vahye inanmak vardır ve tıpkı Yahudilik ve Hristiyanlık gibi tek tanrılı bir dindir. Zerdüştiler de ehl-i kitaptırlar ve ahirete inanırlar."¹¹ Aynı yüzyılda İsrakiliğin kurucularından kabul edilen Şahabeddin Sühreverdî de bu dine ilgi duyar ve bu dinin nurzulmet dualizminden faydalanır. Zerdüştilerin tanrı için "Nûru'l-Envâr" dediklerini söyler. Muhammed Şehrîzurî ile Molla Sadra'nın da Sühreverdî yolundan gittikleri bilinmektedir. Ayrıca X. yüzyılda büyük İslam düşünürü Birunî, diğer dinler gibi Zerdüştiliği de *Asaru'l-Bakiye* adlı eserinde anlatırken; Mesudî *Et-Tenbih ve'l-Eşraf*'da konuyla ilgili ayrıntılı bilgi vermiştir.

3. Türk Kültürü

Şark-İslam medeniyetinin üçüncü önemli ögesi Türk kültürüdür ve Türkler VIII. yüzyıldan itibaren İslam dinine girmeye başlamışlardır. Orta Asya'da yaşayan Türkler, yarı göçebe bir hayat tarzını benimsemişken VIII. yüzyılın ortalarında Doğu Türkistan'a doğru göç eder ve yerleşik bir hayata geçerler. Bu dönemlerde önce Çin, ardından da Hint ve İran medeniyetleriyle

¹⁰ Avfî, *Lübâbü'l-Elbâb*, şrh. Said-i Nefisî, Tahran 1232, s. 27.

¹¹ Asiye Tıgılı, *Zerdüşst Hayatı ve Öğretileri*, Beyan Yayınları, İstanbul 2004, s. 36.

kültür alışverişinde bulunan ve özellikle de Budizm ve Maniizm etkisinde eserler veren Türkler, aynı yüzyıldan itibaren İslamiyeti tercih ederler. İslamiyeti İranlılardan öğrendikten sonra da X. Ve XI. yüzyıllarda yeni medeniyetin tesirinde önemli birkaç eser verirler.

Ancak bu birkaç eserden sonra uzun bir süre Türkçe, edebiyat dili olmaktan çıkar ve Horasan ve Orta Asya'nın tartışmasız dili Farsça olur. Bu durum XIII-XIV. yüzyıla kadar böyle devam eder. Bu yüzyıllardan itibaren çeşitli sebeplerle Türkçe edebiyat ve şiir dili olmak üzere gelişmeye başlar. Zaten Türklerin Şark-İslam medeniyetinde birçok açıdan etkili olmaya başlamaları ve kendilerini hissettirmeleri de bu döneme rastlar. Çünkü bazı konularda Türkler -mesela idare ve hükmetme gibi- müslüman olduktan hemen sonra etkili olmaya başlamışlardı. Mesela XI. yüzyıldan itibaren İslam dünyası Karahanlılar, Gazneliler, Selçuklular, Timuroğulları ve Osmanlılar gibi Türk devletleri tarafından yönetilmekte idi. Önceki dönemde yönetim ve askeri alanla sınırlı olan Türk etkisi, XIV. yüzyıldan itibaren hemen her alanda kendisini hissettirir. Türklerin her açıdan sahneye çıkması Timuroğullarıyla başlayıp Osmanlılarla devam etmiştir. Bu devletler döneminde Şark-İslam medeniyetinin merkezleri ise Türk kültürünün yoğun bir şekilde izlerini taşıyan Semerkant-Herat-İstanbul'dur.

Bahsi geçen bu üç kültürün de beslenme kaynağı olan Şark-İslam medeniyeti, başlangıcından itibaren çeşitli gelişmelere ve değişmelere uğrayarak yoluna devam etmiştir. Önceleri Hz. Muhammed'e inen Kur'an ve hadisler sağlam bir şekilde tespit edilmeye ve doğru anlaşılmaya çalışılmıştır. Ardından bu temeller etrafında yeni ilimler gelişmiş, büyük âlim ve düşünürler yetişmiştir. Daha sonra İslamiyetin özgün bir yorumu olan tasavvuf ve onun etrafında örgülenen şiir öne çıkmış ve dolayısıyla maneviyat ve batın ağırlıklı bir dünyaya doğru evrilme olmuştur. Bu tür batınî ve manevî yorum ve eğilimler güzel sanatların da inkişafını sağlamış ve Şark-İslam medeniyetinin yeni atılım sahaları bu alanlar olmuştur. Bu genel açıklamalardan sonra Hint medeniyetine geçebiliriz.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

C. Hint Medeniyeti

Hint medeniyeti çok ilginç bir medeniyettir, çünkü şu anda yeryüzünde mevcut olan dinlerin, dillerin ve felsefelerin yarısından fazlası Hindistan'dadır. Özellikle de Milattan önceki son beş yüz yılda Brahmanizm, Budizm ve Jainizm'in de tesirinde mistik bir edebiyat doğmuştur. Miladın ilk yıllarında ise büyük destanlar son şekillerini almış, zengin bir masal edebiyatı ortaya çıkmıştır. Hintlilerin en eski kutsal metinleri ise Vedalardır. Vedalar dört bölümden oluşur. İlki Rig-Vedadır ve Tanrılara söylenmiş ilahilerin derlemesidir. Hint nesrinin ilk örneği olan Yacur-Veda adak törenlerinde okunacak dualardan oluşur. Sama-Veda musiki bilgisi, Atharda-Veda ise sevgi ve tören adabını anlatır. Bu metinlerden anlaşıldığına göre ilk Hintliler tek tanrılı bir dine inanıyordu, daha sonra ortaya çıkan tanrılar tek tanrının çeşitli yönlerini belirten isimler gibi görünmektedir. Bunlar Agni (ateş), Agni'nin iki kızından Mitra (gündüz), Varuna (gece), Şafak ve Güneş tanrılarıdır.

Ardından Brahmanizm'le rahiplerin ve kast sisteminin ortaya çıktığını görüyoruz. Brahmanizm'in kutsal metinleri Upanişadlardır ve Vedaların yorumu niteliğindedir. Bu dönemde yeni tanrılar çıkar, ilahinin yerini tefsir, duanın yerini vaaz alır. Eski inançlarla yenilerini bağdaştırmak için etimoloji icat edilir, kelimelerin manası zorlanır. Vedalar'ı yorumlayan rahipler tevîl yoluyla istediklerini söylerler. Upanişadlarda karşımıza çıkan ilk yenilik ise Samsara (ruhların göçü), yani reenkarnasyondur. Ayrıca bu dinde yaratıcı Brahma ile varlık Atman vardır. Brahma, Atman'ın dışında aranmaz, ikisi bir bütündür, yani panteizm. Dolayısıyla ruhların göçü düşüncesi ile panteizm Hint kökenlidir. Daha sonra Budha çıkmış, panteizm'i yorumlayarak Nirvana düşüncesini geliştirmiş ve kast sistemine karşı çıkmıştır.¹² Vedalardan Upanişadlara kadar uzanan süreci şöyle değerlendirebiliriz: Vedalar şairlerin eserleridir; ayrıntılı ayinlerden oluşan Brahmanalar rahiplerin çalışmalarıdır; gizli öğretilerden oluşan Upanişadlar ise mistiklerin öğretilerinden ibarettir.

Ardından destan çağı başlamış ve Budizm'in batındaki ifratı kırılmıştır. Bu yüzden dönemin en önemli eserleri olan

¹² Asaf Halet Çelebi, **Pali Metinlerine Göre Gotama Buddha**, Hece Yayınları, Ankara 2003, s. 40.

Mahabharata ve Ramayana'da Hint medeniyetinin terkiibini görürüz. Onlarda Vedalara kadar uzanan geniş bir birikim yer alır. Humbolt Mahabharata'nın Bhagavad-Gita bölümü için: "dünyanın hiçbir dilinde bu kadar güzel, böylesine derin bir şiir yazılmamış, yazılamaz da, mısralar olgun meyveler gibi hakikat dolu. Bütün çağların en felsefi şiiridir." der.

Hintliler Mahabharata ve Ramayana'yı işlenmiş şiirin ilk örneği sayarlar. Ancak her iki eser de birer destan olduğu için lirik ve sanat açısından belli bir seviyeyi geçmeleri imkânsızdır. Lirik şiirin ilk örneklerine ise Budizmden sonra rastlarız. Bütün milletlerde gerçek şiir Klasik dönemde ortaya çıkar, Hint edebiyatında da aynısı olmuştur. Hint'te klasik şiir denince akla Kalidasa gelir. M.S. IV. yüzyılda yaşadığı tahmin edilen Kalidasa ilk çağların buruk, haşin edebiyatıyla, daha sonraki devirlerin yapma çiçeklerine benzeyen süslü edebiyatı arasındaki mükemmel dengeyi bulmuştur.

Aynı dönemde Hindistan'da masallar da derlenmeye başlamıştır. Bir görüşe göre masalın vatanı da Hintdistan'dır, buradan bütün dünyaya yayılmıştır. Cemil Meriç, Samsara, yani ruh göçünün masalı teşvik ettiğini ve hayali felsefeleştirdiğini düşünür. Bu durumda Hint masallarının en eskisi olan Pança-Tantra (Kelile ve Dimne) masalların atası olur. Bu eser Milattan sonraki yüzyıllarda dilden dile dolaşmış, III. yüzyılda da derlenmiştir. Çerçeve masal mantığıyla kaleme alınan Pança-Tantra girişten sonra beş bölümdür. Her bölüm bir çerçeve hikâyeye onun içindeki hikâyeciklerden oluşur, ayrıca yer yer manzum hikmetler de vardır. Hikâyenin yazılış gayesi, Mehapur hükümdarının tembel üç şehzadesini adam etmektir.

Cemil Meriç, Hint medeniyetini kendine has -biraz da denemeyi andıran- uslubyyla şöyle anlatır: "Hintli'nin ruhu da tabiatı gibi bir tezatlar mahşeri; şiirle dua, felsefe ile din, inkârla iman kucak kucağa. Ama bu mahşer bir kaos değil, çağların rengarenk mozayiginden tılsımlı bir bütün yaratmış zaman. Hint düşünce-sinde Hint şallarının esrarlı ahengi var."¹³

¹³ Cemil Meriç, **Bir Dünyanın Eşiğinde**, İletişim Yay, İstanbul 1994, s. 89.

D. Şark-İslam Dünyası ve Batı'nın Hint Medeniyetiyle Münasebetleri

Şark-İslam dünyasının Hint dünyasını tanıması İranlılar vasıtasıyla olur. Çünkü İranlılar Hint medeniyetiyle çok erken devirlerde tanışılar. İran kültürünün en parlak devri olan VI. yüzyılda Nuşirevan (531-579), bir yandan Yunan düşüncesine, diğer yandan Hint felsefesine kapılarını ardına kadar açar. Bu dönemde birçok eserle beraber *Kelile ve Dimne* de devrin Farsçasına çevrilir. İran müslümanlar tarafından fethedilince *Kelile ve Dimne*, Halife Mansur'ın emriyle Mukaffa tarafından Arapçaya çevirttirilir. XII. yüzyılda ise Gaznelilerin emriyle tekrar Arapçadan Farsçaya çevrilir. Ayrıca bu bölgeye, yani İran ve Maverâünnehir'e İslam öncesi dönemde Hint kültürü girmişti ve bölgeye azımsanmayacak bir etki yapmıştı. Dolayısıyla bu bölge fethedilince İslam dünyası Hint kültürünü de tanımış oldu.

Ayrıca Harezmi VIII. yüzyılda Brahma Siddhanta'tan aktarmalarla bir eser derler. Yine Mansur (754-775) zamanında Bağdat'tan Hindistan'a elçilerle beraber giden bilim adamlarının *Brahma Siddhanta ve Khandakhadyaka* adlı kitaplarını Fizârî ve Yakub b. Tarîk çevirir. Harun Reşid (786-809) zamanında ise Bermek ailesi bir taraftan Hindistan'a tıp öğrenmeleri için bilginler gönderirken; diğer taraftan Hint âlimlerini getirterek Bağdat hastanesinde çalıştırır; tıp, felsefe, astroloji vb. konularda Sanskrit dilinden Arapçaya çeviriler yaptırır.

Ancak Şark-İslam medeniyetinin Hint medeniyetiyle bizzat yerinde tanışması IX. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu yüzyılda Araplar, Hindistan'a vaizler göndermişlerdir. Hatta Hallac-ı Mansur bile bu ülkeye dini ve özellikle de tasavvufu yaymaya gitmiştir. Fetih anlamındaki ilk yakın temas ise X. yüzyılda Gazneli Mahmud'la olur. Onun yoğun çabasıyla Kuzey Hind'in büyük bir bölümü İslamiyetin hâkimiyeti altına girer. Bu dönemde özellikle de El-Birunî'nin Hint düşüncesini tanıdığını ve tanıttığını görüyoruz. "Hint edebiyatının ilk fatihi Harezmi bir Türk. İslam dünyası ile Brahmanlar diyarı arasında atılan ilk köprü onun eseri: El-Birunî. Bin yıl önce. Batı da bizden öğrenmiş Hint masallarını.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Hümayunname, Kelile ve Dimne, Heft Peyker ve Tutiname'yi dünyaya tanıtmışız, ama biz tanımamışız."¹⁴

Hindistan'ın ikinci büyük fatihi Timur'dur, ardından Babur Şah gelir. Onun üstün gayretleri sonucu Hindistan tekrar Müslümanların hâkimiyeti altına girer. Diğer taraftan Hintlilerin de tasavvuftan çok etkilendiği görülmektedir. Hindistan'da özellikle de XVI. yüzyıldan itibaren Babür ve Ekber Şah'la beraber uzun yıllar Türk-İslam düşüncesi hüküm sürmüştür. Dolayısıyla Şark-İslam medeniyeti temelde iki farklı kaynak yoluyla Hint'le etkileşime girmiştir denilse yanlış olmaz: *Mistisizm ve Masal*.

Yukarıda Şark-İslam medeniyetinin Hint medeniyetiyle münasebetleri anlatılırken Gaznelilerden ve Babürlülerden bahsettik ve onların uzun süre Hindistan'ı idare ettiğini söyledik. Gerçekten de X. yüzyıla kadarki zaman diliminde Hindistan'da ne yerel güçler ve ne de dışardan gelen unsurlar tarafından birlik sağlanamamış ve Hindistan bu tarihe kadar güçlü bir devlet tarafından yönetilmemişti. Bu tarihe kadar olan dönemde başta Yunanlılar ve İranlılar olmak üzere birçok millet Hindistan'ı işgal etmiş, fakat hiçbirisi tutunamamıştı. Kimileri bir süre sonra geri dönmek zorunda kalırken, kimileri Hindulaşarak kaybolup gitmişti. Yani bu geniş ve karışık ülkede ilk olarak Gazneliler tarafından birlik sağlanmış, dolayısıyla o bölgenin İslamlaşması ve oralarda Türk kültürünün hâkim olması da bu dönemle beraber olmuştu. Ardından Babürlüler tarafından idare edilmiş ki onlar da Türktür. Babürlüler, Gaznelilere göre hem Türk kültürüne daha yatkın olmaları ve hem de edebiyat dillerinin Türkçe olması sayesinde yaklaşık üç yüz yıl boyunca bölgeye Türk kültürünü hâkim kılmışlardır.

En parlak dönemini XVI. yüzyılda Babür Şah, Hümayün Şah ve Ekber Şah döneminde yaşayan Babürlüler, Osmanlılarla iyi ilişkiler kurmuş ve gerektiğinde Osmanlılardan yardım istemişlerdir. XVI. ve XVII. yüzyılda İstanbul'dan Hindistan'a silah, mühimmat ve maddi yardımların gittiği kaynaklarda yazmaktadır. Hatta XVI. yüzyılın önemli denizcilerinden Seydi Ali Reis'in birkaç kez bu yardım gemilerine komuta ettiği, oralarda kaldığı süre zarfında da bölgenin lehçesi olan Çağatay Türkçesini öğrenerek o leh-

¹⁴, Meriç, a.g.e., s. 85

çede şiirler yazdığı bilinmektedir. Seydi Ali Reis bu seyahatini, Hümayün Şahla aralarında geçen sohbetleri ve şiirlerini *Miratü'l-Memalik* adlı eserinde uzun uzun anlatmıştır.

Yukarıda da beyan ettiğimiz gibi Hintlilerle Müslümanlar ve Türkler arasındaki münasebet daha çok mistisizm ve masal üzerinden olmuştur. O bölgeyi her ne kadar uzun bir süre Türkler ve dolayısıyla Müslümanlar idare etse de ülkenin güneyinde Hinduizm tesirini sürdürmeye devam etmiştir. İki medeniyet arasındaki mistik etkileşime iki taraflı bakabiliriz. Birinci etkileşim ki Hinduizmden İslam tasavvufuna doğru olmuştur ve bu etki ayrıca incelenecektir. İkinci etki ise bizzat Hindistan'da yaşayan müslümanlar ve Hindularla ilgilidir ve karşılıklı bir etkileşim söz konusudur. Bu etkileşimin yoğun olduğu dönem ise XV ve XVI. yüzyıllardır. Bilindiği gibi Hinduizm Gupta döneminde yani IV ila VII. yüzyıllarda hemen hemen son şeklini almış ve şiir, sanat ve edebiyatta belli bir kıvama ulaşmıştı. Bundan sonraki dönemlerde ortaya çıkan mistikler oluşan bu terkip çerçevesinde yeni yorumlara gidiyordu.

Birçok büyük Hint mistiği Hinduizmin panteizmiyle, tasavvufun Vahdet-i Vücudu arasında bağlantılar kuruyor ve tasavvuftan etkileniyordu. Bunlardan birisi XV. yüzyılda yaşayan büyük Hindu mistiği Ramananda'dır. Hatta Ramananda'nın on iki talebesinden biri olan Kebir müslümandır. Ramananda Rama'nın en yüce Rab olduğunu, kurtuluşun sadece aşk ve ona ibadetle ve onun kutsal adını tekrarlamayla elde edilebileceğini öğretti. Ramananda'nın öğretileri iki koldan devam etti. Bunlardan birisi Kebir'in de bağlı olduğu koldur ve bu kolun mensupları İslamla Hinduizmi terkibe sokmuştur. Birçok Müslüman mutasavvıfın da bu koldan etkilendiği görülmektedir. Kebir bir taraftan karma, samsara, Brahman, maya, lila, mokşa gibi Hindu doktrin ve kavramlarını kullanırken, diğer taraftan put, ibadet, kast ve ayinin geçersizliğini savunurdu. Sikh dininin kurucusu Nanak da aynı atmosferde yetişti, ancak o, İslamiyetten ziyade Hinduizme daha yakın durmaktadır.¹⁵ O, Lahor'da Hindu rahipleriyle beraber Müslüman sufileri de dinlemiş; her ikisinden de birçok şey almıştır.

¹⁵ D. S. Sarma, *Hint Dini Tarihine Giriş*, çev: Fuat Aydın, Ataç Yayınları, İstanbul 2005, s. 86.

Sikh'in telkin ettiği dinle Kebir'inki arasında fazla bir fark olmadığı da açıktır.

İşte böyle karışık bir ortamda Hümayun Şahın oğlu Ekber Şah iktidara geçince Din-i İlahî adıyla yeni bir din ortaya attı. Bu din aslında yeni bir din olmaktan ziyade Kebir ve Nanak gibilerin yaptığı gibi İslamla Hinduizmin terkiibinden oluşan mistik bir hareketti. Önceleri Ekber Şah zorla taraftar toplamış olsa da her iki kesimden bu harekete herhangi bir destek gelmedi ve kısa bir süre sonra da bu din tarihe karıştı.

Her ne kadar Babürlülerin Hindistan'a hâkimiyeti İngilizlerin gelişine kadar sürmüş gibi görünse de aslında bu böyle değildir. Çünkü daha 18. yüzyılın ortasına doğru Hintliler ülkenin büyük bir kısmını hâkimiyeti altına almıştı. Bu dönemde Müslümanlara karşı Hintlilerin savaşçı kolu Sikhlerin organize olduğu ve egemenliği ele geçirdikleri görülür.

Batılıların Hindistan'ı ilk tanınması ise Büyük İskender'e kadar uzanır. İskender Doğuya olan büyük seferinde Hindistan'ı ele geçirir, fakat ülke üzerinde ciddi bir tesiri olmaz. İskender'in bu seferiyle ilgili olan İskendernameler Şark-İslam edebiyatının klasikleri arasındadır. Birçok şairin bu konuyu mitolojik bazı unsurlarla beraber işlediği görülür. Batılıların Hindistan'a ikinci çıkışı, Portekizliler tarafından 1498'de gerçekleşir. Bu seferde de iki tarafın birbirini tanımadığı ve birbirlerini etkilemedikleri görülür.

Batının Hindistan'a üçüncü çıkarması 1835'te İngilizler tarafından yapılır, bu sefer çok önemlidir, çünkü İngilizler kendi dil ve kültürlerini yaymak için ellerinden geleni yaparlar ve başarılı da olurlar. Bu gelişte Batılılar, Hintlileri sömürgeleştirmek ve asimile edebilmek için müsteşrikler vasıtasıyla Hint medeniyetini yakından tanımaya başlarlar. Bu tanıma onları hayrete düşürür, çünkü Hristiyan dünyası tarihte başka Avrupalılar da olduğunu anlamış olur. Cemil Meriç bu konuda: "Avrupa artık küçük gördüğü Asya'dan ipek ve baharat değil, şiir, inanç ve felsefe istemektedir. Çağımızın nice ünlü filozofları kurtuluşu Doğu'da arıyor, hikmetin ezeli vatanı Doğu'da. Avrupa artık biliyor ki edebiyat sarayına Doğu revakından girilir. Biliyor ki Doğu'yu kucaklamayan bir hümanizma anadan doğma sakat. Ve Asya Avrupalıla-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

şırken, Avrupa Asyalaşüyor.”¹⁶ der. Avrupalı müsteşrikler, Hint dünyasıyla ilgili araştırmalarını artırarak devam ettirirler. Bunun sonucu olarak Batı’da Hint dünyasının mistik yönü büyük bir ilgi uyandırır, hatta birçok insan Budizme geçer.

Masal ve Mistisizm

Masalın anavatani hiç kuşkusuz Hindistandır ve yeryüzündeki ilk masal kitabı bir Brahman rahip olan Beydaba tarafından M.S. III. yüzyılda derlenmiştir. Bunu Tutinâme, Hef Peyker ve Hümayünnâme gibi eserler takip etmiştir. Bu masal kitaplarının ortak ve belirleyici bazı özellikleri vardır ve bunlar başta Şark-İslam dünyası olmak üzere bütün dünyayı zaman içinde etkilemiştir. Bu özelliklerden ilki hikmettir ve eldeki bilgilere göre hikmetin de anavatani doğudur. Başta Hindistan olmak üzere bütün Doğu’da varlığın ve yaratılışın büyük bir sır olduğu düşünülür ve bütün mistik akımlar bu sırrı çözmeye çalışırlar. Mesela tasavvufta varlığın, “Sırlı ve Gizli Bir Hazine’nin” bilinmek ve sevilme iste-mesi üzerine görünür kılındığı düşünülürken; Hinduizmde Brahmanın (Tanrı), Atmanı (varlık) yarattığı ve ancak Atman’ın içinde gizli olduğu (panteizm) ve dolayısıyla da ona ulaşmak isteyenlerin Atmanın sırrına ermesi ve varlık senfonisine katılması gerektiği (Nirvana) düşünülür. Varlığın gizemi, sırrı, içyüzü ve dolayısıyla hikmeti açısından değerlendirildiğinde iki düşünce sistemi arasında büyük bir benzerliğin olduğu söylenebilir. Birbirinden farklı tarifleri ve alanı olmasına rağmen Şarkta mistik hikmetin ilk konusu isim, sıfat ve fiilleriyle Allah’ın bilinmesidir, ardından yarattıklarıyla olan ilişkisi, görünürlüğü, görünürlük derecesi, vb. konular gelir. Kısacası Şarktaki tasavvufî ve mistik hikmet Yaratana yaratılan arasındaki ilişkiler yumağı üzerinde yoğunlaşmıştır denebilir.

İşte ilk olarak Hindistan’da ortaya çıkan masalların en temel özelliği de bu hikmetin peşinde olmasıdır. Bu masallar dışyapı itibariyle kimi zaman bitkiler ve hayvanlar, kimi zaman da insanlar arasında geçen basit olayları anlatıyor gibi görünse de karineler ve ipuçları değerlendirildiğinde içyapıda Tanrı-varlık ilişkisi,

¹⁶ Meriç, a.g.e., s. 87.

Tanrı'nın varlık üzerindeki kudreti, etkisi, gücü ya da ideal bir kulun nasıl olması gerektiği, çevresine ve Yaratıcısına karşı olan görevleri, vb. konulara işaret ve imada bulunur. Özünde Şark-İslam medeniyetinin kodlarıyla neredeyse birebir örtüşen hikmetli Hint masalları tabii olarak Şark-İslam dünyasında büyük bir rağbet görmüştür.

Bu masalların Şark-İslam dünyasında rağbet gördüğünün en önemli göstergesi ise şekil benzerliğidir. *Kelile ve Dimne* ile başlayan ve *Tutinâme* ile devam eden çerçeve hikâye modeli Hint kaynaklıdır ve Şark-İslam dünyasında da kullanılmıştır. Mesela *Kelile ve Dimne* Mehapur hükümdarının çocukları için yazılır ve anlatıcı Beydaba'dır. Eserde iki çakal, aslan ve diğer bazı hayvanlar vardır. Çakallar ve yeri gelince diğer hayvanlar konuyla ilgili irili ufaklı masal ve hikâyeler anlatırlar, bazen masal içinde masal olur ve en sonunda olay toparlanır. Aynı kurguyu *Tutinâme*'de de görürüz. Orada da tüccar Hoca Sait, eşi, akıllı papağan ve aptal papağan vardır. Hoca Sait sefere çıkınca hanımı nefesine yenilir ve onu aldatmaya kalkar. Aptal papağan kadına niyet ettiği işin çirkinliğini anlatır, ancak kadın, aptal papağının üslubunu beğenmez ve onu öldürür. Devreye akıllı papağan girer, bir gece aldatmak için hazırlanıp da kapıya gelen kadına konuyla ilgili çok ilginç bir masal anlatır ve o gece öyle geçer, yeni masallar anlatma işi bu şekilde uzun geceler boyu devam eder ve nihayet Hoca Sait gelir.

Çerçeve masal tekniği Hint masallarının Şark dillerine çevrilmesiyle beraber ilk olarak *Bin Bir Gece Masallarında* kullanılır. Masalda bir padişah vardır ve kendisini aldatan eski eşinden hıncını almak için ülkenin genç kızlarıyla önce evlenir, ertesi sabah da onları öldürtür. Akıllı bir genç kız olan Şehrazat, hem kendini, hem de genç kızları kurtarmak için bir plan yapar. Bu plana göre padişahı masalla oyalayacak, eğitecek ve sonunda da onu bu zulümden vazgeçirecektir. Nitekim her gece anlattığı hikâyeleri en heyecanlı yerinden keserek infazını bir sonraki güne erteletmeyi başarır. Nihayet anlattığı 264 hikâyeyi 1001 gecede bitirir. Son gece padişah Şehrazat'ı öldüremeyeceğini ve yaptığı işin yanlışlığını anlar, onunla mutlu bir hayat yaşar ve bu âdetinden de vazgeçer. *Tutinâme*'de de aynı yöntem kullanılır. Bu tür doğrudan masal anlatan kitapların yanında Şarkın en büyük klasiklerinden kabul

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

edilen Mantıku't-Tayr, Leyla ile Mecnun, Mesnevi gibi eserlerde de çerçeve hikâye modelini görürüz.

Ayrıca bu masalların bir önemli yönü de -ve belki de en önemli yönü- masalın içindeki muhatabına ve dolaylı olarak okuyucuya masal yoluyla doğruları göstermektir. Bu yöntem yani bilgece, usulünce ve çok yerinde örneklerle muhataba yol gösterme yöntemi Şarkta hem eğitim müesseselerinde, hem de tekke, zaviye, cami ve kıraathanelerde benimsenmiş ve yaygınlaşmıştır. Mesela Kelile ve Dimne'de hedef hem hükümdarın oğullarına, hem de kötü çakala doğruları göstermektir. Tutiname'de Hoca Sait'in eşinin erdemli bir insan olması için uğraşılır. Bin Bir Gece Masallarında ise hükümdarın öfke ve hırsıyla aldığı yanlış bir karar düzeltilmeye çalışılır.

Bütün Şark masallarında masalın başkahramanı, yani asıl anlatıcısı; bütün gerçekleri en iyi şekilde bilen, meselelerin künhüne vakıf olan ve muhatabın bilgi ve görgü seviyesine en uygun nasihatları verebilen büyük bilge edasıyla hareket eder. Sanki bu masallardaki anlatıcı Hint medeniyetindeki guru veya Şark-İslam medeniyetindeki mürşittir ve muhatapları da müritlerlerdir. Her üç masalın başkahramanları olan Beydaba, akıllı papağan ve Şehrazat tam anlamıyla birer bilge edasıyla anlatırlar.

Şarkın bu hikmetli masalları toplumun bir kesimine değil, hemen her kesimine hitap eder. Başta hükümdarlar olmak üzere vezirler, din adamları, zahitler, esnaf ve tüccarlar kendi durumlarına göre hisselerini alırlar. Böylece masal yoluyla ideal bir toplum ve ideal insan portresi çizilmiş olur. Bu açıdan bakıldığında Şark-İslam medeniyetinin yapısına, *Bin Bir Gece Masallarından* daha ziyade Kelile ve Dimne ile Tutiname gibi Hint kaynaklı masalların uygun olduğu görülür. Çünkü *Bin Bir Gece Masalları*, nasihat ve hikmetten çok eğlence odaklı masallardır. Arada hisseli kıssalar olsa da asıl hedef eğlendirmektir. Diğer taraftan Hint masallarının odak noktası nasihat ve hikmettir, eğlendirmek ikinci derece hedef konumundadır. Hint masalları muhtemelen bu sebepten dolayı Şark-İslam dünyasında *Bin Bir Gece Masallarına* göre daha yaygındır ve Arapça dışındaki diğer dillere de daha çok tercüme edilmiştir. Yani Şark-İslam dünyası Kelile ve Dimne ile Tutiname gibi masalları *Bin Bir Gece Masallarından* daha çok benimsemiş ve tekrar tekrar üretmiştir. Hatta daha sonraları kaleme alınan ve hem

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

tasavvufun ve hem de medeniyetin başucu kitapları kabul edilen *Mesnevi*, *Mantıku't-Tayr* ve *Gülistan* gibi eserlere, *Bin Bir Gece Masallarından* ziyade bu eserler modellik yapmıştır dense yanlış olmaz.

Bu masallar bir taraftan çeşitli halk kesimlerini eğitmek için yazılmış görüntüsü verirken, diğer taraftan da insana, akıl ve duygularını doğru bir şekilde kullanabilme becerisini kazandırmak ve duygulara kapılarak yapılacak yanlışları düzeltmek için yazılmış izlenimi vermektedir. Yani bir nevi akıl ve duygu terbiyesi yapılmaktadır. Mesela insanın öfke ve nefretine hâkim olabilmesi, başkasına akıl verirken takip etmesi gereken yöntem, merhamet ve adalet dengesini kurabilme becerisi, vb.

Ayrıca Kelile ve Dimne ile Tutiname gibi Hint masalları sayesinde hayvan ve bitki hikâyeleri meşhur olmuş; hem Şark-İslam dünyasında, hem de Batı'da uzun bir süre kullanılmıştır. Bu tür hikâyeler sayesinde, doğrudan söylenemeyen ve bazılarını rahatsız eden düşünceler alegorik bir kurgulamayla hayvanların üzerinden anlatılmış olmaktadır. Ayrıca çocuklar dâhil herkesin ilgisini çekebilmektedir.

Hint medeniyetinin Şark-İslam medeniyetine ikinci büyük etkisi *mistisizm üzerinden* olmuştur. Yukarıda da anlattığımız gibi Hindistan'da M.Ö. 10. yüzyıla kadar uzanan mistik bir deneyim sözkonusudur. Böylesine köklü bir geçmişi olan Hinduizm çeşitli evrelerden geçmiş ve geliştirmiş olduğu Samsara, panteizm ve Nirvana gibi nazariyelerle, tasavvufta şahit olduğumuz birçok konuya kendi bakış açısından çözümler geliştirmişti. Diğer taraftan İslamdaki tasavvufi akımlar ve mutasavvıflar Hindistan'dakinden yaklaşık bin yıl sonra benzer konularda düşünmeye başlamış ve kendi düşüncelerini Kur'an ve hadisin ışığında sistemleştirmiştir.

Hint medeniyetindeki mistisizm ile İslam tasavvufu arasında, araştırıldığında, daha başka benzerlikler de bulunabilir. Fakat bu konuyu uzatmadan benzerliklerin sebeplerine girmek istiyorum. Bunun için öncelikle İslam tasavvufunu doğuran amiller üzerinde durmamız gerekecektir. Bilindiği gibi XIII. yüzyıla gelindiğinde tamamıyla felsefileşen ve sistemleşen bir tasavvufla karşılaşırız. Her ne kadar Hz. Muhammed döneminde manevi ve zühdi bir hayat olsa da böylesine bir sistemden söz etmenin im-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

kânu yoktur. Bu yüzden ilk ortaya çıkışından itibaren tasavvufla ilgili bazı meseleler tartışma konusu olmuştur. Mesela tasavvufun menşeinin İslamî olup olmadığı, herhangi bir felsefî veya mistik akımdan etkilenip etkilenmediği, etkilendiyse ne derece etkilendiği, vb.

Bu tür tartışmalara fazlaca girmeden, tasavvufun özgün olmadığını ve diğer din ve felsefelerden etkilendiğini iddia edenlerin birkaç itirazına temas etmek istiyorum. Bunların ilki Hz. Muhammed'in zühdi bir hayat sürmesine rağmen fenâ, bekâ, tevhid, hazerat-ı hams, Vahdet-i Vücut gibi felsefi konulara hiçbir şekilde imâda bulunmamış olmasıdır. Hatta hem selefî âlimlerden, hem de bazı müsteşriklerden Kur'an ve hadislerin bu tür tevillere müsait olmadığı; ancak bazı mutasavvıfların zorlamayla bu tür manaları uydurduğunu iddia edenler bile vardır.

Tasavvufa tarihi süreç açısından baktığımızda birbirinden çok farklı üç dönemle karşılaşırız. İlki zühd dönemidir ve bu dönemde Hasan Basri'den İbrahim Edhem'e birçok zahid yetişmiştir. Dönemin zahitleri dünyadan el-etek çekmeyi, Allah'tan korkmayı tavsiye ederler ve Ehl-i Sünnete aykırı fikir ve davranışlardan uzak dururlar. Ardından geçmişe ait çok farklı kültür ve medeniyetlerin mirasını barındıran ve mistisizmin dünyadaki önemli merkezlerinden kabul edilen Horasan'da IX. yüzyılda tasavvuf dönemi başlar ve İslamiyet dışındaki felsefî ve mistik düşüncelerin daha önceden tartıştığı, ancak Kur'an ve sünnette yeri olmayan birtakım felsefî meseleler –fena, bekâ, Ene'l-Hak, vb.- gündeme gelir. İşte hem içeriden (İbn Teymiyye gibi Selefiler), hem de dışarıdan (Müsteşrikler) birçok araştırmacının İslam dışı olduğunu ve başka din ve felsefelerden geldiğini iddia ettikleri konular bu tür konulardır. Bu görüşe göre tasavvufun üçüncü döneminde, yani Vahdet-i Vücut aşamasında konuşulan, tartışılan birçok meselenin kaynağı İslam değildir. Hatta İmam Rabbanî gibi mutasavvıflar bile bu dönemin bazı görüşlerini eleştirmiştir.

Bu görüşte olanların İslam dışı dediği unsurları sayalım ve sonra da Hint felsefesine geçelim. Bu unsurlar başta Musevilik ve Hristiyanlık olmak üzere Mecusilik, Yunan felsefesi ve Hint mistisizmidir. Mesela Reynold A. Nicholson, birinci dönem sufilerinin Sünni İslamla uyum içinde olduğunu, ancak ikinci ve üçüncü dönemde ayrılıkların baş gösterdiğini söyler ve mesela zühdi hayatı-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

nın Hristiyanlıktan etkilenecek oluştuğunu iddia eder. Ayrıca o: “Mısır, İran ve Suriye’nin fethiyle diğer medeniyetlerle irtibata geçilmiş ve köklü değişiklikler görülmüştür. Tasavvufun bu tür konulara girmesinde Yunan klasiklerinin çevrilmesiyle beraber ortaya çıkan kelam okullarının da etkisinin olduğu söylenir ki bu okulların tartıştığı konular kimi zaman Yunan felsefesinden alınırken, kimi zaman da oradaki bir iddiaya verilen cevaplardan oluşmaktaydı. Zamanla aynı konular mutasavvıfların da gündemine girmiştir.”¹⁷ demektedir. Gerçekten de fetihlerden önce Horasan ve çevresi birçok kültürün ve okulun aynı anda yaşadığı bir bölgeydi. Urfa ve Nusaybin okulları felsefede, İskenderiye ve Antakya okulları Hırisyanlıkla Antik Yunan’ın sentezinden oluşan mistisizmde, Cundişapur okulu Hintçe, Yunanca ve Süryanice’den Pehleviceye yaptığı çevirilerde öne çıkmıştı.

Bu bölgelerdeki felsefe ve dinlerin İslamî ilimleri hiç bir şekilde etkilemediğini iddia etmek çok doğru gibi görünmemektedir. Özellikle de yeni fetihlerle beraber gelen kültürler ve başta Yunanca olmak üzere Pehleviceden ve Sanskritçeden yapılan çeviriler beraberinde birçok meseleyi de taşımıştır. Hatta bu tür etkileşimler dolayısıyla Ehl-i Sünnet çizgisinin dışına çıkan felsefi ve mistik akımlar da gelişmiştir. Mesela Mutezile, Mürcie, Cebriyye, Kaderiyye, Meşşaiyye, İşrakıyye, vb. Kelam, felsefe ve tasavvuf okulları dışarıdan hızlı bir şekilde giriş yapan düşünce ve bilgilerden kendi bünyesine uygun olanların bir kısmını almış, bir kısmına karşı da alternatif fikirler geliştirmişti. Mesela Mutezile ya da Meşşaiyye bazı İslam dışı fikirleri benimserken; Eşariyye ve Maturudiyye bu fikirlere karşı Kur’an ve sünnet eksenli alternatif fikirler ileri sürmüştür. Bu durumda ilki Ehl-i Sünnet çizgisini zorlarken, ikincisi dairenin içinde kalmayı başarmış olmaktadır.

Aynı husus tasavvufi akımlar için de sözkonusuydu. Bazı akımlar ya da mutasavvıflar ehl-i Sünnet içinde kalırken, bazıları dışarıdan gelen fikirlere de açık duruyorlardı. Mesela Kadiriler, Nakşibendiler ya da İbrahim Edhem, Hasan Basrî, Cüneyd-i Bağdadî dairenin içinde kalırken ve İslam dışı fikirlere geçit vermezken; bazı Batınî akımlar ya da Hallac-ı Mansur, İbn Arabî, Abdülkerim El-Cilî gibi mutasavvıflar bazı yorumlarında Ehl-i

¹⁷ Reynold A. Nicholson, *İslam Sûfîleri*, Ataç Yayınları, İstanbul 2004, s. 9.

Sünnetin çizgisini zorlayabiliyorlardı. Diğer taraftan bu mutasavvıfların tamamıyla Ehl-i Sünnet çizgisinin dışına çıktığı ya da bütün fikirlerinin bu şekilde olduğunu söylemek imkânsızdır. Kaba bir tasnifle tasavvufun dışarıdan aldığı unsurları ve kaynağını şu şekilde sıralayabiliriz: 1. Ruhbanlık ve Yeni Eflatunculukla beraber yoğrulup gelişen mistik unsurların Hristiyanlıktan; Sudur, manevi mertebeler, aşk, vb. konuların Meşşailer kanalıyla Platinus ve Antik Yunan'dan; nur-zulmet dualizminin Mecusilikten ve Vahdet-i Vücüd, fena-bekâ gibi unsurların Hint mistisizminden geldiği iddia edilir. Mesela Nicholson, fena-bekâ konusunun kesinlikle Hint kökenli olduğunu, ancak yine de tasavvufla Budizm arasındaki etkileşimin abartıldığını iddia eder.¹⁸

Sözü fazla uzatmadan iki ayrı medeniyet arasındaki benzerliği iki başlık altında özetlemek istiyorum: 1. Yaratan ve yaratılan arasındaki ilişki Hinduizmde panteizm, tasavvufta Vahdet-i Vücüd felsefesiyle açıklanmaktadır. Panteizmde tanrı Brahma evreni, yani Atmanı yarattıktan sonra Atmana dönüşür. Böylece evrende tanrıdan başkası yoktur; Tanrıyla evren bir bütün olunca, evrenin dışında bir yaratıcıdan da söz edemeyeceğimiz için varlık ve ruh ezeli ve ebedidir, ceza ve mükafat yeri de bu âlemdir denilebilir. Bu âlemde sırta eren ruh, varlık senfonisine karışır, *fenada bekaya* ulaşır ve varlığın içinde olan tanrıyla bütünleşir. Vazifesini yapmayan ruh ise bir sonraki hayatında, başka bir bedende tekrar doğar ve bir çeşit ızdırıp olan yaşama döner. Tasavvuftaki Vahdet-i Vücüd da panteizmi andırmaktadır. Sistem birbirine andırmasına rağmen çok temel farklılıkların olduğu da açık bir gerçektir. Vahdet-i Vücüd'da tanrının varlığa dönüşmesinin aksine, varlığın varlığından şüphe edilir, Allah'tan gayrisine varlık verilmez. Yaratılan olsa olsa bir gölgedir, yanılısamadır ya da vehimden ibarettir. Görüldüğü gibi iki sistem arasında şekil yönünden benzerlik olmasına rağmen içerik açısından büyük bir fark görülmektedir.

2. Yöntem açısından bakıldığında ise her iki sistemde zühd hayatının esas olduğu görülür. Dünya ve yaşam ızdırabın asıl sebebidir ve insan mutlu olmak istiyorsa ondan uzaklaşmalı ve manevi hayata yönelmelidir. Bu yönelme ise bir mürşidin eşliğinde olursa anlamlı olur ve hedefe ulaşmak kolaylaşır. Diğer taraftan iki

¹⁸ Nicholson, a.g.e., s. 17.

sistem arasında inzivanın şekli, mürşit-mürit ilişkisinin mahiyeti, müridin toplumla ilişkisi, vb. konularda bazı farklılıklar da yok değildir.

Bütün bu açıklamalardan sonra Hint medeniyeti ile genelde Şark-İslam, özelde de Türk kültürü arasındaki bazı köprü isimlere geçmek istiyorum. Bu anlamda Hint medeniyetini tanıtan isimlere geçebiliriz: El-Birunî, Babür, Gülbeden Hatun, İbrahim Bali, Seydi Ali Reis, Cemil Meriç ve Asaf Halet Çelebi.

El-Birunî (973-1061) ile başlayalım. O, Şark-İslam dünyasında dinlerle ilgili karşılaştırmalı eser yazan ilk âlimdir. Birunî, Türkçe, Arapça, Farsça, Süryanice, İbranice ve Yunanca'nın yanında Gazne'deyken Panditlerden Sanskritçeyi de öğrenmiş ve Sanskritçeden Arapçaya çeviriler yapmanın yanında Yunancadan da Sanskritçeye çeviriler yapılması için çaba göstermiştir.¹⁹ Birçok konuda eser veren Birunî, *Âsâru'l-Bâkiye ani'l-Kurûni'l-Hâliye, Kitâbu't-Tahkîk mâ li'l-Hind ve Kânûnu'l-Mesûdî* adlı eserlerinde dinleri karşılaştırmalı olarak anlatmıştır. Bu eserlerinde Tanrı kavramı, Tenâsuh akidesi, cennet-cehennem, Teslis, Melek-Cin-Şeytan, puta tapma, ilk yaratılan unsur ve ibadetler gibi birçok konuda Hinduizm, Budizm, Mecusilik, Maniizm, Antik Yunan, Cahiliye Arapları, Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyetin görüşlerini karşılaştırmıştır. Birunî, önceleri Abbasiler ve Samanoğulları zamanında Bağdat ve civarında bulunduktan sonra Gazneli Mahmud'la beraber Gazne'ye ve Hindistan'a gider ve uzun bir süre oralarda kalır. Muhtemelen "niçin bu tür ilimlerle uğraştın" sorusuna muhatap olacağını bildiği için *Tahdîdu Nihâyâtî'l-Emâkin li-tashîhi Mesâfâtî'l-Mesâkin* adlı eserinde: "Herhangi bir şeyi onun sahibine buğzdan dolayı terk ve küçümsemek, herhangi bir sözün söyleyicisi diğer hususlarda sapıklıkta olduğundan dolayı onun doğru sözünü de kabul etmemek, Kur'an öğretilerine aykırılıktır."²⁰ der. Ayrıca çeşitli dillerden yapılan çevirilerden müslümanların paylarını alarak ilerlediklerini ve içlerinden çok seçkin kişilerin yetiştirdiğini vurgular. Bu arada dinlerle ilgili çalışma yapmasının kendi ifadelerine göre diğer sebepleri şöyledir: Din-

¹⁹ Günay Tümer, *Birunî'ye Göre Dinler ve İslam Dini*, Türkiye Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1986, s. 61.

²⁰ Tümer, a.g.e., s. 16.

lerle ilgili en doğru kaynağı hazırlamak, dinleri karşılaştırarak benzerliklerini ve farklılıklarını tespit etmek ve İslam dünyasına bu kültür ve medeniyetleri tanıma fırsatını vermektir.

Birûnî'nin 1030 yılında biten ve konumuzla da yakından ilgili olan eseri *Kitâbu't-Tahkîk mâ li'l-Hind*'dir. Eser seksen makaleden oluşur. Eser hakkındaki fikirlerini Babür'le karşılaştırarak anlatan Alessandro Bausani şöyle der: "Babür, Hindistan'ın fiziki yönlerine niçin demeden, Birûnî ise dini ve felsefi yönlerine bu soruyla beraber bakar. Birûnî, Hindistan'ın röntgenini çekmiştir."²¹ Şimdi de Birûnî'nin Hind medeniyetiyle ilgili tespitlerine geçelim:

1.Hind aydını ile avamı arasındaki dini inanç farklıdır; aydın puta tapmazken halk tapar. Aydın cennet ve cehennemi ruh için kabul ederken; avam beden için kabul eder. 2. Brahmanlar Allah'ın birliğine, kudretine, ezeliliğine, ebediliğine, iradesine, hikmetine, hayat sahibi olduğuna, benzersizliğine inanırlar. Aydın Brahmanlar bir çeşit tevhid ehlidir. 3. Ruhani varlıklar, melekler ve cinler vardır. 4.Vedalar ve içerikleri hakkında bilgi verir. 5. Hintlilerin en önemli dini emirleri şunlardır: Öldürmemek, yalan söylememek, zina etmemek, oruç tutmak, tespihle ibadete devam etmek, pejmürde olmak, tekvin ve hal kelimesi olan "Om" lafzını söylemeksizin kalbinde tutmak, vb. 6. Hint toplumu kast sisteminin kalıpları altında ezilmektedir. En önemli sınıf Brahmanlardır ve onların hayatı yedi yaşından ölümlerine kadar planlıdır. 7. Yenicek ve yenmeyecek şeylerde hükümleri çok serttir. 8. Tevhid müslümanların, teslis Hristiyanların, Cumartesi tatili Yahudilerin alameti olduğu gibi tenasuh da Hintlilerin alametidir. 9. Hintlilere göre herşeyden önce su vardı ve her taraf suydu.²²

Hint kültür ve medeniyetini tanıtan ikinci önemli isim *Babür'dür*. Babür, Babürnamesi'nin bir bölümünde Hindistan'ı anlatır. O, İslamiyetten sonra Hindistan'ı ilk olarak Gazneli Mahmud'un, ardından Şihabüddin Gurî'nin ve son olarak da kendisinin fethettiğini söyler. Babür, Hindistan'ı fethetmesine rağmen bu ülkeye bir türlü ısınamamış ve hep şikâyet etmiştir. Çünkü

²¹ Tümer, a.g.e., s. 72.

²² Tümer, a.g.e., s. 146.

onun aklı hep Semerkant ve Herat'tadır.²³ Eserinde Hindistan'ın tarihi, coğrafi ve sosyal yaşamından çok ayrıntılı bir şekilde bahseden Babür, din ve medeniyet hakkında çok sınırlı birkaç açıklamayla yetinir. Bunlardan birisi şöyledir: "Hindistan ahalisinin çoğu kâfirdir. Hint halkı kâfire Hindu der. Hinduların çoğu tenasühe inanırlar. İşçiler, ücretliler ve hizmetkârlar hep Hindudur. Bizim vilayetlerde göçebe halkın kabilelerine göre hususi adları vardır. Her sanat sahibi o sanatı babalarından beri yapmaktadır. Hindistan, letafeti az olan bir yerdir. Halkında güzellik, iyi muamele, terbiye, aralarında münasebet, zevk ve idrâk, edep, kerem ve mürüvvet, hüner ve işlerinde usul ve intizam, kaide ve düzen, iyi ad ve iyi et, üzüm, kavun ve iyi meyveler, buz, soğuk su, pazarlarında iyi yemek ve iyi ekmek, hamam, medrese, mum, meşale ve şamdan, bunlardan hiç biri yoktur. Raiyet ve aşağı tabaka halkı tamamen çıplak gezer, göbekten aşağı iki karış bir bez bağlarlar. Tek iyiliği büyük bir memleket ve olması ve altınının çok olmasıdır. Yağmur yağdığı zaman hava çok güzel olur, kusuru havanın rutubetli olmasıdır. Hindistan'ın üç şeyinden çok şikayetçi idik: Sıcağı, rüzgârı ve tozu."²⁴

Hindi tanıtan üçüncü isim Babür'ün kızı *Gülbeden Hatun'dur*. Gülbeden Hatun da babası gibi bir hatırat kaleme alır ve adını da *Hümayünnâme* koyar. Bu isim Babür'den sonra yerine geçen oğlu Hümayün'e atfen verilmiştir. Eserde Babür'ün ve oğlu Hümayün'ün Hindistan'ı fethetmeleri ve oralarda geçirdikleri günler anlatılır. Mesela Babür'ün Hindistan'a yaptığı beşinci sefer şöyle anlatılır: "933 senesi Recebin sekizinde Sultan İbrahim ile Panipat'ta bir meydan muharebesi yapıldı ve sultan öldürüldü. Bu zafer Allah'ın bir inayeti idi. Çünkü sultanın ordusu 180 bin süvariyle 1500 kadar azgın filden mürekkepti. Halbuki babamın ordusu esnaf ve Pazar halkı da dâhil toplam 12 bindi. Savaşın sonra beş padişahın biriktirdiği hazine halka dağıtıldı. Hindistan'da geçmiş padişahlardan kalma hazineleri sarfetmek ayıp kabul edilir, aksine eklene eklene büyütülmüş. Babamın çok sevdiği Hoca Kelan

²³ Fatih Bayram, "Garip Bir Memleket, Garip Bir Sultan: Babürname'deki Hindistan", *Divan İlmi Araştırmalar*, 2004/2, S. 17, s. 183.

²⁴ Gazi Zahirüddin Muhammed Babür, *Babürname*, çev: Reşit Rahmeti Arat, TTK, C..II, Ankara 1987, s. 329.

Bey, Kabil'e gitmek üzere izin istedi, fakat babam razı olmadı, çünkü onu çok seviyordu. Hoca Kelan, Hindistan'a alışamadığını, burada yaşamının çok zor olduğunu söyleyince, babam izin verdi. Onu birçok hediyeyle Kabil'e gönderdi ve kendilerine dua etmelerini istedi.”²⁵

Hint kültür ve medeniyetini anlatan isimlerden birisi de Cemil Meriç'tir. Kendine has deneme üslubuyla yorumlar yapan Meriç'in eserini ve fikirlerini birkaç maddede özetleyelim: 1. *Bir Dünyanın Eşiğinde* isimli bu eser, Hint medeniyetini ve felsefesini bütün yönleriyle incelemeyi hedeflemektedir. Ancak yazar dil, konu akışı, kaynak ve dipnot gösterme gibi yönlerden tamamen bilimsel bir metotla anlatılması gereken bir konuyu deneme üslubuyla anlatmıştır. Bu da eserin dağınık ve düzensiz bir görünüm arz etmesine sebep olmuştur.

2. O, Hint edebiyatının ilk fatihinin Birûnî olduğunu söyler ve onu İslam dünyası ile Brahmanlar diyarı arasında atılan ilk köprü olarak görür.

3. Brahmanizm'in ilk kutsal metinleri olan ve vahiy mahsulü olduğuna inanılan *Vedalar*, “ışıkla işlenen bir şal” andırmaktadır. Vedalardan sonra *Brahmanalar ve Upanişadlar* ise rahiplerin Vedalara yazdığı *batınî denemeleri* andırmaktadır. Ruhların göçü ve panteizm gibi öğretilerin kaynağı da bu eserlerdir.

4. Mistik ve kutsal eserler yerini destanlara, yani kahramanlık eserlerine ve kahramanlara bırakır: “Uluslar ilahi söylemiş önceleri, Tanrıları övmüş. Sonra savaşlar olmuş, kahramanlar çıkmış ortaya. Destanın gerçek yaratıcısı millet, şair bir tercüman.”

5. Kahramanlardan sonra ise şairlerin hâkimiyeti başlar. Artık dönem sevgilinin, aşkın ve lirizmin dönemidir.

6. Meriç'in son olarak üzerinde durduğu konu ise masal-dır. Meriç masalın Hindistan'da doğduğunu söyler.²⁶

Hint medeniyetini tanıtan isimlerden birisi de *Asaf Hâlet Çelebi'dir*. O, *Pali Metinlerine Göre Gotama Buddha* adlı eserleriyle ve

²⁵ Gülbeden Hatun, **Hümayünname**, çev: Abdürrab Yalgar, TTK, Ankara 1987, s. 125.

²⁶ Meriç, a.g.e., s. 89.

şiiirlerindeki göndermelerle bu medeniyete olan ilgisini göstermiştir. İsminden de anlaşılacağı üzere Çelebi, Hint medeniyetinin tamamından ziyade Buda ve Budizmle ilgilidir. Çelebi, eserinin birinci bölümünde Buda'nın hayatını, ikinci bölümde Budizmin kollarını, üçüncü bölümde dini kurallarını ve son olarak metin tercümelerini vermiştir. Buda'nın hayatını anlattığı bölümde onun mürşit olmadan önce Bodhi ağacı etrafında dört kere yedi gün riyazete girdiğini ve uzun bir mücadeleden sonra zafer kazandığını söyler. Buda bu şekilde münzevi bir hayatla erdikten sonra bizzat Brahma yeryüzüne bir insan kılığında iner ve ona insanları dünya girdabından kurtarması için niyazda bulunur. Bu arada Buda mucize gösterir. Mesela müthiş yılanları iradesi altına alır, ateşin yakmasını engeller.

Buda yılın büyük bir kısmını seyahatlerle geçirir. Çünkü kuşlar nasıl ağaç kovuğunda yaşıyorsa müritler de onlara sığınmalıydı. Yağmur mevsiminde ise canlılara zarar vermemek için münzevi yaşamak gerekiyordu. Buda ve müritleri nefislerine eziyet etmek için kasaba kasaba dolaşır, sadaka toplarlardı. Buda'ya göre tamamen ızdırap olan bu hayattan Nirvana'ya ererek kurtulmak gerekir: "Doğuş, ihtiyarlık, hastalık, hayata dair her şey ızdırap. İzdıraptan kurtuluşun yolu Nirvanadır."²⁷

Asaf Halet'in Buda ve Nirvana'yla ilgili şiirleri de vardır. Nirvana adlı şiirini aktaralım²⁸:

karanlığa geçelim
karanlığa geçelim
ne uyku
 ne ölüm
hem uyku
 hem ölüm
düş içime uyu
ve sonsuz büyü
unut renkleri
 ve şekilleri
 hepi
 ve hiçi

²⁷ Çelebi, a.g.e., s. 58.

²⁸ Mustafa Miyasoğlu, *Asaf Halet Çelebi*, MEB, Ankara 1994, s. 64.

beni
ve seni
ve geceyi yuttu
nirvana

Hindistan'ı anlatan bu önemli müelliflerden Birûnî ile Cemil Meriç'in çok özel bir yeri vardır. Çünkü her ikisi de Hint medeniyetiyle ilgili her türlü bilgiyi en ince ayrıntısına kadar vermişlerdir. Babür ile Gülbeden Hatun'un eserleri birer hatırat olduğu için yazarların kendi hayatlarından ve yakınlarının hayatlarından birtakım ayrıntılara yer verilmiştir. Kültür ve medeniyete hemen hemen hiç girilmemiştir. Ayrıca Asaf Halet Hint medeniyetinin çok özel bir bölümü olan Budizm'e yoğunlaşır. Bu eserde başta Buda olmak üzere Budizmle ilgili çok orijinal bilgilere ulaşmak mümkündür.

Klasik Edebiyat ve Hint Kültürü

Klasik edebiyatta çeşitli şekillerde Hint kültürüne ve Hintlilere değinilmiştir. Bu değinmeler kimi zaman Hindin insanları, kimi zaman gizemi, kimi zaman münzeviliği ve miskinliği, kimi zaman ticareti ve kimi zaman da kumaşı, güzel kokuları ve mücevherleriyle ilgili olmuştur. Bu saydığımız özellikleriyle Hint kültürü Divan şiiri geleneği içindeki mazmunlarda malzeme olarak kullanılmış veyahut bazı edebi eserlerde (İskendername, Hikmetname, vb.) müstakil olarak yer almıştır. Ancak bu eser ve beyitlerden anlaşıldığı kadarıyla Klasik Türk edebiyatında Hindistan'la ilgili kalıplaşmış bir şablon vardır ve her seferinde aynı konular aynı bakış açısıyla tekrarlanmıştır. Diğer bir ifadeyle Klasik edebiyatın kalıplaşmış telmihleri ve mazmunları vardır; şairler miskten, nâfeden, büyüden, papağandan, büyülü aynadan, kumaştan, ticaretten veya siyahlıktan söz açtıklarında veya bunlarla ilgili bir hayal kurguladıklarında manayı güçlendirmek için telmih unsuru olarak Hindistan'dan ya da Hint insanından bahsetmişlerdir.

İskendernâmelerle başlayalım. İskender'den ve fetihlerinden bahseden bu eserler hem İran ve hem de Türk edebiyatında birçok şair tarafından kaleme alınmıştır. Mesela Nevâî'de İskender ve ordusu önce Keşmir'e gelir, Keşmir *büyük ve tılsımlarıyla* meş-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

hurdur. Burada büyüğü kale, kadeh ve kuyuyla karşılaşılır. Özellikle de büyüğü kuyu Keşmir'i yaşanmaz hale getirmektedir. Sırf bu büyüden dolayı şehrin havası sıcak ve rüzgârlıdır. İskender, etrafındaki filozoflar sayesinde her üç büyüğü de bozar ve şehri ele geçirir.

Daha sonra Keşmir'den Hindistan'a geçerler. Nevâî'ye göre aynen Yunan ülkesi gibi Hindistan da filozoflarıyla meşhurdur. O, Hindistan'ı büyük bir şaşkınlıkla anlatır ve dağları, nehirleri ve filleri üzerinde ayrıntılı bir şekilde durur: "Bu kişverde kim köp garâyib durur/ Dimey köp ki kân-ı acâyib durur/ Aceb peşşe vü bü'l-aceb vahş u tayr/ Ferâgat bile niçe kün kılsa seyr."²⁹

Ayrıca üzerinde padişah tahtının yer aldığı fil, çok orijinal teşbihlerle anlatılır. Hem padişahın ve hem de filin üzerindeki kumaşlar anlatılırken rengârenk olmalarına, papağanlarına, takılarına, müşk, kâfur ve anberlerine, ağaçlarına, kışına, yağmuruna, ormanlarına dikkat çekilir ve büyük bir hayretle anlatılır: Şecer her biri yipkürüp kökke baş/ Bolup bergler içre pinhân kuyaş/ Kuyaş berg ara ol sıfat münzevî/ Ki tofrakka sâye ara pertevî/ Sürük turfa tûti-dil-keş nevâ/ Ki her yan tutup bîşe içre hevâ/ Hırâmende tâvûs-ı zîbâ-cemâl/ Melek haylıdın zâhir eylep misâl...³⁰ Bu tasvirlerden sonra Hint şahının hiç savaşımadan ülkenin anahtarlarını İskender'e verdiği söylenir. Nevâî'nin eserinde anlattığı Hindistan her şeyden öte uzak bir memleket ve bir nevi masal ülkesidir. Bu yüzden şair fantastik öğelere ağırlık verir. Bu ülkedeki en yaygın hüner büyüdür, memleketler bile büyüyle korunmaktadır. Ülkede havanın sıcak olması ve çok yağmur yağmasından dolayı bitki örtüsü ve hayvan türleri şairin dikkat çektiği hususlar arasındadır. Ülkedeki insanlar anlatılırken bir kısmının zühd ehli, bir kısmının da hikmet ve felsefe ehli olmalarına ve pejmürdeliklerine özellikle vurgu yapılır.

Nevâî, *Muhakemetü'l-Lugateyn* isimli eserinde Hint medeniyetinin başka bir yönüne değinir. Bu eser, esasen Türkçe'nin zannedildiği gibi zayıf bir dil olmadığını, aksine Farsçadan daha

²⁹ Ali Şir Nevâî, *Sedd-i İskenderî*, haz: Hatice Gören, TDK, Ankara 2001, s. 304.

³⁰ Nevâî, a.g.e., s. 305

edebi bir dil olduğunu, ancak büyük şairlerin elinden geçmediği için şiirselleşemediğini anlatan bir eserdir. Nevâî, öncelikle Arapçanın Kuran'dan dolayı özel ve mucizevî bir dil olduğunu söyler ve hakkını teslim eder. Ardından geri kalan dilleri Farsça, Türkçe ve Hintçe şeklinde üçe ayırır ve bütün dillerin bu üç dilden türediğini iddia eder. Buna göre Hintçe Hz. Nuh'un oğullarından Ham'ın kullandığı bir dildir, ancak Ham babasına saygısızlık yaptığı için Allah ceza olarak onun beyaz yüzünü karartır, dilini bozup fesahat ve belagattan mahrum hale getirir: Hind ülkesinin halkının rengi karalama kâğıdı gibi alaca, dilleri ise kırık uçlu kalem gibi kötü yazı yazar hale geldi. Kuzgun ayağı gibi olan yazılarını da kendilerinden başkası bilmez. Hintçe söz varlığı açısından boş süprüntüler gibi uğursuzdur."³¹ Eserde Hintçenin şahsında Hindistanla ilgili olumsuz düşüncelerin aktarıldığı görülmektedir.

Mevlana'nın Mesnevisi'nde Hindistan'ın en önemli hazinesinden, yani masal ve kıssalarından birkaç tanesi yer alır. Bu masalların ilki bir tüccarla papağan arasında geçmekte ve çeşitli yönlerden Hint kültürüne değinilmektedir. Bu yönlerden ilki Hindistan'ın papağanın vatanı olması, ikincisi Baharat ve İpek yolları vasıtasıyla yapılan ticaretler, üçüncüsü ise hikmetin ve mistisizmin vatanı olmasıdır. Mesnevideki bu hikâyede bir tüccar Hindistan'a gideceği sırada adamlarına: "Ne istersiniz, size Hindistan'dan ne getireyim?" diye sorar. Herkes bir şey ister, sıra kafesteki papağana gelince, o, Hindistan ovalarında özgürce gezinen papağanlara selam söyler ve kendisini unutmamalarını ister. Tüccar papağanın selamını Hindistan'daki hemcinslerine iletir. Selamı alan papağanlardan birisi ani bir titremeden sonra oracıkta can verir. Tüccar çok üzülür ve olup bitenleri döndükten sonra kendi papağanına anlatır. O da aynı şekilde ölür. Bunun üzerine adam bir kat daha üzülür ve papağanın ölüsünü dışarı atar. Ancak dışarı atılan papağan birden canlanır ve bir dala konar. Tüccara da: "Hindistan'daki papağan da ölmemişti, ancak bana kafesten kurtulmanın yolunu kuşdiliyle anlattı. Sen de gerçek manada kurtul-

³¹ Ali Şir Nevâî, *Muhakemetü'l-Lugateyn*, haz: Sema Barutçu Özönder, TDK, Ankara 1996, s. 203.

mak istiyorsan varlığını öldürmeli ve sonra da beden kafesinden kurtulmalısın" diyerek ince bir ders verir.³²

Mesnevi'nin bir başka yerinde ise Hintlilerin esmer olmalarına işaret edilir: "Yüzünün Türk gibi beyaz mı olacağı, Hindu gibi siyah mı olacağı kıyamet gününde toplanan güruhun arasında belli olacaktır." ve "Balığın resmine derya ne, toprak ne, Hintli ve zencinin rengine sabun ne, kara boya ne!" Bir başka beyitte ise Mevlana, Hindistan'daki bitkisel ilaçlara dikkat çeker: "Helile ilaçlar ile karıştırılarak yok edilmeden sıhhat verici bir deva olabilir mi?" Helile Hindistan'da yetişen bir bitkidir ve müshil ilacı olarak kullanılır.

Sadi-i Şirazi, Bostan'da Hindistan'a gidişini ve orada bir tapınakta geçirdiği birkaç gününü anlatır. Şair, Hintli mistiklerin puta taptıklarını, abdestsiz ibadet ettiklerini ve hiç yıkanmadıkları için çok pis koktuklarını söyler. Bu arada halkı kendi dinlerine inandırmak için yaptıkları bir hileden de bahseder. Buna göre tapınağın içinde büyük bir put vardır ve her sabah elini Tanrıya doğru kaldırmaktadır. Halk bu manzarayı görmek için sabahları tapınağa doluşur ve putun elini kaldırdığını görünce inançları biraz daha artar. Bu hadiseyi Sadi de görür, ancak inanmaz ve bunda bir hile olduğunu düşünür. Gizlice putun olduğu yere yaklaşır ve perdenin arkasında bir adamın kurduğu düzenekle putun elini oynattığını görür. İşin aslını öğrendikten sonra kendisini gören adamı öldürür ve oradan uzaklaşır.³³ Bu hatıradaki Sadi'nin Hint inançlarına hiç bir şekilde ilgi duymadığı ve kendi dininden emin olduğu görülür. Bu yüzden mucize gibi görülen şeylere bile inanmaz ve işin aslını öğrenir. Ayrıca Hintlileri hor ve hakir gördüğü de anlaşılmaktadır.

Molla Câmi, Baharistan'da felsefe ve hikmeti anlattığı ikinci bölümde İbn Muknî'den bir kıssayı nakleder. Buna göre Hint filozofları yüz deve yükünden oluşan bir kütüphane kurarlar. Hükümdarları kitapların azaltılmasını ister. Filozoflar bir deve yüküne indirirler, fakat hükümdar bunu da çok görür. Bunun üze-

³² Mevlana, *Mesnevi*, çev: Abdülbaki Gölpınarlı, MEB, İstanbul 1988, C.III, s. 107.

³³ Sadi-i Şirazi, *Bostan*, çev: Hikmet İlaydın, MEB, Ankara 1997, s. 303.

rine dört konuya ait fikirlerin alınmasına ve geri kalanların ise imha edilmesine karar verilir. Bunlar: 1.Padişahları adalete yöneltmek, 2.Halka iyiliği ve âlimlerin sözlerini tutmayı tavsiye etmek, 3. Vücut sağlığı için acıkmadıkça sofraya oturmamak ve doymadan kalkmak, 4. Kadınlara gözlerini yabancı erkeklerden kaçırmalarını ve kendilerini yabancı erkeklerin gözlerinden korumalarını tavsiye etmek.”³⁴ Ayrıca felsefe ve hikmetle ilgili diğer bir kıssa şöyledir: Hint padişahı felsefe ve tıpta âlim bir zatı Bağdat halifesine gönderir. Hekim üç şey getirdim ki sadece padişahlara layıktır der. Padişah ne getirdin deyince: Ak saç için boya, bol yemek yiyecek için macun ve cinsel isteği arttıran ilaç der. Padişah bir süre düşünür ve: “Ben de seni gerçek bir hakîm zannetmiştim, hâlbuki bu dediğin şeyler gurura, zulmete ve dünyaya sevkeder”³⁵ der. Her iki kıssanın da felsefe ve hikmet bölümünde olması çok manidardır. Demek ki XV. yüzyılda Hindistan deyince ilk olarak akla gelen şeylerden birisi hikmet ve felsefedir.

Ancak gazellerde ve yıldıznâme ilminde durum biraz farklıdır. Her ikisinde de Hintlilere olumsuz bakılır. Mesela Yıldız ilmine ve eski astronomiye göre Hint ülkesi birinci iklimdir ve bu iklime Zuhal yıldızı etki eder. Zuhal, Hz. Âdem devrine, yani ilk bin yıla etki etmiştir, çünkü mitolojiye göre yedi yıldızdan her biri bir peygamber zamanıyla eşleştirilirdi. Zuhalin diğer bir özelliği ise renginin siyah, tabiatının sevdâyî, mizacının soğuk ve kuru olmasıdır.³⁶ Bu olumsuz özelliklerinden dolayı da nahs-ı ekber, yani en büyük uğursuz yıldızdır. Hafız bir beytinde Zuhâl’in bu özelliğine vurgu yapar: “Bir ay yüzlünün saçlarını tut, okşa. Dünyadaki saadette nuhuset, Zühreyle Zuhalin tesirindendir diye masal okumaya kalkışma.”³⁷ Bu beyitte şair eski yıldız bilimine göre Zühreyle Zuhalden birinin mutluluk, diğerinin uğursuzluk getirdiğini ima ettikten sonra bu tür bilgilere inanmadığını ve masal gibi gördüğünü söyler. Ancak beytin bir başka anlamı daha vardır ki bu anlama göre ay yüzlüden kasıt Hz. Muhammed ve onun dö-

³⁴ Molla Câmi, **Baharistan**, çev: M. Nuri Gençosman, MEB, Ankara 1990, s. 57.

³⁵ Câmi, a.g.e., s. 55.

³⁶ İbrahim b. Bâlî, **Hikmetnâme**, Haz: Mustafa Altun, İstanbul Üniv. SBE Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2003, 1717-1723. beyitler.

³⁷ Hafız-ı Şirazî, **Hafız Divanı**, çev: Abdülbaki Gölınarlı, MEB, İstanbul 19, 40. gazel.

nemi olan kamer devridir. Bu durumda asıl saadetin ve uğursuzluğun kamer devrinde yaşanacağı vurgulanmış olur. Çünkü Hz. Muhammed dönemi, yani kamer dönemi bir taraftan yeryüzünün en mutlu dönemiyken, diğer taraftan uğursuzluğun ve fitnelerin de en yoğun olduğu dönemdir.

*İbrahim Bali'nin Hikmetnamesi'*nde de eski astronomi ilmine yeryüzünün yedi iklime ayrıldığı ve her iklimin belli başlı özellikleri olduğu söylenir. Buna göre birinci iklim olan Hindistan yeryüzündeki en büyük iklimdir: Hindistan'ın Keng ve Yıraklı adlı şehirleri meşhurdur ve Yıraklı bir nehrin denize karıştığı yerdedir. Ayrıca bunun gibi 147 şehir, 40 bin belde olduğu anlatılır. Karanfilin vatanı Menîbâr'dır. Hindistan'da her milletten ve dinden insanı bulabilirsiniz. Keynbâd ile Çânpür ilinin insanları hünerli, zeki ve bilge olur. Verâ şehrinde çok büyük ve süslü bir put vardır ve Hindistan'ın her tarafından, hatta bir yıllık yoldan onu ziyarete gelirler. Kimisi ona dokunur, kimisi de secde eder. Ona bakan kendinden geçip yanar. Yanıp kül olduktan sonra külünü denize saçarlar. Hatta Hintlilerin tenasühe inandıkları, öldükten sonra başka tenlerde dirilecekleri de rivayet edilir: "Rivâyet böyledür kim hep o küffâr/ Tenâsüh mezhebine kılur ikrâr/ Bu tenden ya'nî olsalar revâna/ Bulurlar bundan ahsen ten revâna"³⁸

Ayrıca Hindistan'da Küre-yi Sîm diye bilinen beldenin aşağısındaki insanlar çıplak gezer ve insan eti yerler. O beldenin fili büyük, karıncası da çok olur. Benükejdüm diye bilinen beldenin karıncaları köpekten daha cüsseli olur ve onlara demir tesir etmez. Meltân adlı bir memleketleri vardır ve bu memleket tüccarları kendine çeker. Bu beldenin vadisi elmasıyla meşhurdur. Hindistan'ın en meşhur yerlerinden birisi de denizidir ve çok büyük gelgitleriyle bilinir. Hindistan'da Fünûn adlı bir kuş vardır ve ölenedek ana-babasının ihtiyaçlarını görür. Bu beldenin denizinde vücudu mavi, yüzü insan gibi olan bir balık yaşar. Bir başka balık da geceleri kuş, gündüzleri balık olarak yaşar, yeşilbaşlı balığın etini yiyen haftalarca tok kalır. Kâv-ı mâhi adlı balık ise sırtındaki keskin bıçağıyla yanına yaklaşanı öldürür." İbrahim Bali buna benzer birçok ilginç konuyu tüccarlara dayanarak anlatır. Hindis-

³⁸ İbrahim b. Bâlî, a.g.t, 1938-1939. beyitler.

tan'ın adalarını, denizlerini, zümrüdünü, yakutunu, kaliteli kılıçlarını abartılı bir üslupla nakleder.³⁹

Seydi Ali Reis Miratü'l-Memalik'te Arap, Acem, Rum, Türk ve Hintliyi karşılaştırır ve Hintlilerin bir taraftan akıllı, kavrayışlı ve duygulu olduklarını söylerken, diğer taraftan da kibirli, art niyetli ve hileci olduklarını vurgular: ...ve Hind kuvvet-i hiss ve hads ve fehm ile mevsûfdur ammâ mütekebbir ve bed-niyyet ve mekkâr olur...⁴⁰

Bir mazmun olarak Hindistan'ın kılıcına başka eserlerde de rastlarız. Mesela *Manisalı Cami* Muhabbetnamesi'nde *mücevherli Hint kılıcını* tavsif eder: "Zeberced kabzası balçağı gevher/ Kını zer tablegi yâkût-ı ahmer/ Ne örs ü ne çekiç görmüşdi ne od/ Düzetmişdi anı mu'cizle Dâvud/ Şu resme tîz idi ol tîg-i hûn-hâr/ Öküzden balığa iderdi derkâr/ Kesişde hem-ser idi Zülfikâr'e/ Hıyarla bir idi ana hâre/ Dimezdi kûh-ı Kâf'a zerre-i hâk/ Yolında hâk olurdu tîg-ı Dahhâk."⁴¹ Cami, Hindistan'ın güzrünü de anlatır ve bunun da meşhur olduğunu söyler: Çıkar Sâm-ı süvârî yine bir güzr/ Tozardı göge darbın yirse Elbürz/ Ki bin batman zer-i surh-ıdî sâfî/ Yıkardı bir uruşda kûh-ı Kâf'ı"⁴²

Papağan-Hindistan: Klasik şiirde Hindistan denince ilk akla gelen şey papağandır. Şair, sevgilinin siyah saçının altındaki yeşil ayvatüyelerini görünce Hint papağanını hatırlar: "Bu hatt-ı sebzünü zülf-i siyâhun altında/ Görelî tûtî-yi Hindûstân imiş bildük"⁴³

Ben-Hindu: Divan şiiri mazmun geleneğinde Hintli deyince ilk akla gelen sevgilinin siyah benidir. Birçok şair sevgilinin yüzündeki siyah beni renginden dolayı Hintliye benzettir. Mesela Âhî, sevgilinin yüzünü gül bahçesine, muhtemelen dudağın köşesindeki beni Hintliye, ayvatüyelerini ya da saçlarını ise gölgeliği

³⁹ İbrahim b. Bâlî, **a.g.t.**, 1915-1964. beyitler.

⁴⁰ Seydi Ali Reis, **Mir'âtü'l-Memâlik**, Hz: Mehmet Kiremitçi, TDK, Ankara 1999, s. 141.

⁴¹ Manisalı Câmî, **Muhabbetnâme (Vamık u Azra)**, haz: M. Esat Harmancı, Marmara Üniv. SBE Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2003, 3228-3231. beyitler.

⁴² Manisalı Câmî, **a.g.t.**, 3232-3235. beyitler.

⁴³ İsmail Erünsal, **The Life and works of Taci-zade Ca'fer Çelebi: with critical edition of his Divan**, İÜEF Üniversitesi, İstanbul, 1983, 100. gazel.

benzetir: “Hâl-i siyâh gûşe-i gülzâr-ı hüsnde/ Bir Hindûdur ki sünbülünü sâyebân tutar”⁴⁴

Âhî başka bir beyitte ise sevgilinin çene çukurunu kuyuya, benini de bu kuyudan su çekmek isteyen Hinduya benzetir: “Ol zenah üstindeki hâlün kemend-i zülf ile/ Sanki teşne Hindû durur çekmek ister çâhdan”⁴⁵ Aynî bir beyitte sevgilinin saçını kuyuya sarkıtılan ip, benini de kuyudan Zemzem çıkarmaya çalışan Hinduya benzetir: “San zenahdânında hâli zülfle/ Delv-i çâh-ı Zemzemi hindû çeker”⁴⁶

Saç-Hindu: Sevgilinin Hindu olan saç, bir alışverişte aşğın gönlünü satın alırken, pazarlık gücünü arttırmak için elma gibi olan çene çukurunu öne sürer, yani pazarlıkta elini güçlendirir: “Dil nakdini diler k’ide hindû-yı zülfi cerr/ Elde tekellûf itmege sîb-i zekân tutar”⁴⁷ Sevgilinin yüzü çıt kırıldım bir güzel, saç da bir Hundudur; ancak saçın yüze düşmesi; hüsn-i talil yoluyla nazenin bir güzelin Hinduyu yüklenmesi şeklinde yorumlanmıştır: “Zülfünü yüzden götür lutf eyle ey şâh-ı cemâl/ Hayfdur kim bâr-ı hindûyı çeke bir nâzenîn”⁴⁸ Çakeri de sevgilinin yüzündeki saç Hindusundan rahatsızdır, ancak onun vech-i şebhi farklıdır. Onun kurgusunda saç Hindusu, yüz Türkistanını iyi bilmediği için gitmelidir: “Gider yârun yüzinden zülfin ey bâd/ Ki Hindû-merd Türkistân’ı bilmez”⁴⁹

Menekşe-Hindu: Sevgilinin yüzü gül bahçesi olunca Rum ülkesini; saçı menekşe olunca Hindistan’ı temsil eder. “Diyâr-ı Rûma gülistânın eyledüm teşbîh/ Benefşe-zârını Hindûsitâna benzetdüm”⁵⁰

Gözbebeği-Hindu: Sevgilinin yanağı Rum ülkesi, beni de Hindudur. Ancak şair beni, kendi gözbebeğinin yansıması olarak düşünür ve Hinduyu da bir denizciye benzetir: “Nedir dedim ruh-

⁴⁴ Adnî, **Adnî Divanı** Haz.Berkis Miskioğlu, Türkiyat T372, İstanbul, 1951, 18. gazel.

⁴⁵ Adnî Divanı **a.g.t.**, 91. gazel.

⁴⁶ Ahmet Mermer, **Karamanlı Aynî ve Divânı**, Akçağ Yayınları, Ankara 1997, 150. gazel.

⁴⁷ Erünsal, **a.g.e.**, 42. kaside.

⁴⁸ Erünsal, **a.g.e.**, 159 gazel.

⁴⁹ Hatice Aynur, **15. yy. Şairi Çakerî ve Divânı**, İstanbul 1999, 55. gazel.

⁵⁰ Bâkî, **Bâkî Divanı**, Haz. Sabahattin Küçük, TDK, Ankara, 1994, 337. gazel.

i sâfında aks-i merdüm-i çeşmim/ Dedi gelmiş gemiyle Rûm'a deryâ kat' edip Hindû"⁵¹

Ateş-perest-Hindu: Divan şiiri mazmun dünyasında Hint dinleriyle ilgili fazla bilgiye rastlanmaz, ancak sık sık ateşe taptıklarına vurgu yapılır. Haleti, bu konuya temas eder ve sevgilinin siyah saçını, ateşe tapan merhametsiz bir Hinduya benzetir: "Eyledi zülf-i siyâhuñ rütbe-i 'uşşâkı pest/ Kimseye rahm itmek olmaz Hindu-yı âteş-perest"⁵² Manisalı Cami de aynı konuya değinir: "Çıkarlar Hind ilinde bir kenâra/ Oda taparlarıdı âşikâre"⁵³

Güneşe Tapan Hindu: Divan şiirinde Ateşe tapan Hindu yanında güneşe tapan Hinduya da rastlıyoruz. Baki, yüzü kararmak deyimini kinayeli olarak kullanır ve hem ayın kararmasına, dolayısıyla Hinduların esmerliğine ve hem de rezilliğine işaret vardır. Yani Hindular, güneşe tapan, Allah'a şirk koşan insanlardır, Allah da bu hatalarından dolayı onların yüzünü karartmış, onları teşhir ederek cezalandırmıştır: "Yüzleri böyle kararmazdı eger ey mâh-rû/ Âfitâba tapmayaydı turra-i hindûlaruñ"⁵⁴

Zuhal-Hindû: Yıldızbilim ve mitolojide Zuhal yıldızı yedinci kat göğün adıdır ve dünyadaki ekim-biçimle ilgilenen bir ihtiyar olarak tasvir edilir. Ayrıca iklim olarak birinci iklimin, yani Hindistan'ın yıldızıdır. *Baki* bu bilgilere telmihte bulunarak feleğin yedinci katında bulunan yaşlı Zuhal yıldızını, bir filin üstünde oturmuş olan Hinduya benzetir: "Bâlâ-yı çarh-ı heftüme Keyvân-ı köhne-sâl/ Oturmuş idi niteki Hindû-yı pîl-bân"⁵⁵

Cafer Çelebi, malzemesi yıldızlar âleminden olan bir beytinde; Sarayda ay'ın altın külâhlı kapıcı, Zühalin ise saray bekçisi olduğunu vurgular: "Oldı kamer işigüne derbân-ı zer-külâh/ Düşdi Zuhal sarâyuaa hindû-yı pâsbân"⁵⁶

⁵¹ Fuzulî, **Fuzûlî Divanı**, Haz.Kenan Akyüz ve Diğ., Ankara, 1997, 238. gazel.

⁵² Bayram Ali Kaya, **Azmîzâde Haletî: Hayatı, Edebî Kişiliği ve Dîvân'ının Tenkitli Metni**, Trakya Üniversitesi SBE Basılmamış Doktora Tezi., 1996, 32. musammat.

⁵³ Manisalı Câmî, **a.g.t.**, 3350. beyit.

⁵⁴ Bâkî, **a.g.e.**, 253. gazel.

⁵⁵ Bâkî, **a.g.e.**, 1. kaside.

⁵⁶ Erünsal, **a.g.e.**, 5. kaside.

Bekçi-Hindu: Mazmun dünyasında Hintlilere biçilen diğer bir rol bekçilik veya korumalıktır. Mesela Haleti, gözyaşlarını mücevhere, sevgilinin saçının hayalini de Hintli korumaya benzetir: “Hıfz itmege cevâhir-i eşküm hazînesin/ Kıldı hayâl-i zülfini Hindû-yı pâs-bân”⁵⁷

Köle-Hindu: Bekçilik gibi hizmetçilik ve kölelik de Hindular için mazmun konusu olmuştur. *Cafer Çelebi*, “Padişahın sarayı herkesin sığınağıdır ve gökyüzü de bu sığınağın Hindu bekçisidir. Ancak bu Hindu alnı damgalanmış bir köledir.” der. Şair, hilalin görüldüğü karanlık geceyi hüsn-i talil sanatıyla alnı damgalı bir köle olarak yorumlamıştır: “Dergeh-i âlem-penâhına sipihr-i nîlgûn/ Mâh-ı nevden bir cebîni daglu Hindû gulâm”⁵⁸ *Baki* biçare bir Hindunun kölelik yapmak için sevgilinin kapısına geldiğini söyler: “Geldi bir Hindû-yı bî-çâre-sıfat işigüne/ Garazı bu ki kapuında ola çâker sünbül”⁵⁹

Cellat-Hindu: Bu beyitte eski toplumlarda çok yaygın olan bir geleneğe yer verilir ve toplumda seilmeyen cellatlık mesleğin zenciler veya Hindular tarafından ifa edilmesine işaret edilir: “Hey ne çok başlu Hindûdur zülfün/ Kim hezârân dil asdı bir kıldı”⁶⁰

Sihirbaz-Hindu: Bazı mazmunlarda Hinduların büyücü oldukları ve halkı aldattıkları söylenir: “İki zülfi iki hindû-yı mekkâr/ İki çeşmi iki câdû-yı sehhar”⁶¹

Hırsız-Hindu: Sevgilinin dudağı kıymetli la’l taşı, saçları da yüzüne doğru kıvrılmış iki hırsız Hindudur. Bu durumda Hinduların kastı doğrudan doğruya aşğın can damarıdır: “İki yandan iki zülfün mü egilmiş la’line/ Yâ metâ-ı câna sarkar iki hindûlar mıdır”⁶²

Hırka-Hindu: Hintlilerin şiirimize yansıyan diğer bir yönleriye pejmürdelikleri, miskinlikleri ve dilenci kılıklı olmalarıdır.

⁵⁷ Hâletî, a.g.t., 562. gazel.

⁵⁸ Erünsal, a.g.e., 14. gazel.

⁵⁹ Bâkî, a.g.e., 24. gazel.

⁶⁰ Aynur, a.g.e., 106. gazel.

⁶¹ Cemâlî, *Hümâ vü Hümâyûn*, Haz: Osman Horata, Hacettepe Ün. SBE Basılmamış Doktora Tezi, Ankara 1990, 2182. beyit.

⁶² Hayâlî, *Hayâlî Beg Divanı*, Haz. A. Nihad Tarlan, Ankara, 1992, 108. gazel.

Baki, vücudundaki ok ve kılıç darbeleri sonucu oluşan görüntüyü yamalı Hindu hırkasına benzetir: "Tâze tâze dâğlarla kanlu kanlu şerhâlar/ Hırka-i Hindûya döndürdi ten-i sad-çâkimüz"⁶³

Ayna-Hindu: Eskiden aynalar çeşitli metallere yapıldı. Bu durumda hem çok pahalı olur ve hem de sadece zenginlerin evinde bulunurdu. Bir de çeşitli taşlarla süslü olursa satın almak daha da zorlaşırdı. Aynaya ulaşmak böylesine güç olunca toplumda ayna ile ilgili bir sektör oluşmuş ve aynaya parayla bakılır olmuştur. Bu işi yapanlar ise genelde Hindulardı. Cafer Çelebi bu geleneğe işaret eder ve Hindu bir hizmetçinin bahşiş karşılığında hükümdara ayna tuttuğunu söyler: "Geldi bir hindû gedâdur var elinde âyîne/ Sen şehi ister k'ide cer kâkül-i müşkîn-i dôt"⁶⁴ (Cafer Çelebi 13K) Sevgili yeni bir gelin, aşkın gözleri de siyah olduğu için elinde ayna tutan Hindu'ya benzetilir: "Minnet Allâha ki yine nev-'arûs-ı hüsnüne/ Gözlerümi hindû-yı âyîne-dâr itsem gerek"⁶⁵

Sonuç ve Değerlendirme

İnsanlığın bugün ulaştığı medeniyetin izleri M.Ö. VI. yüzyıllara kadar gitmektedir. Bu yüzyıllarda üç ayrı dünya olduğunu görürüz. Bunlar Mezopotamya-Mısır-Yunan-Anadolu havzası, Hint ve Çindir. Ancak dünya medeniyetine daha çok ilki etkili olduğundan şekillenmesi de buna göre olmuştur.

Zaman içinde bu üç büyük medeniyetin değişimi birbirinden etkilenmesi ya da birbiriyle mücadelesi yerine Mezopotamya-Mısır-Yunan-Anadolu havzasında gelişen medeniyette büyük değişimler olmuş, bölünmeler ve karşıtlıklar oluşmuştur. Bu hareketlilikle felsefecilerin ve peygamberlerin büyük tesiri olduğu söylenebilir. Bir tarafta Yunan felsefesinin metafizikten fiziğe kayması, Museviliğin ve Hristiyanlığın etkisi ve nihayet Rönesansla beraber kökünden kopan bir Batı medeniyeti oluşurken; diğer taraftan İslamın gelişiyse beraber Ortadoğudaki birçok milleti içine alan ve Doğu değerlerine yabancılaşmayan bir Şark-İslam medeniyeti doğmuştur.

⁶³ Bâkî, a.g.e., 5. musammat.

⁶⁴ Erünsal, a.g.e., 13. kaside.

⁶⁵ Erünsal, a.g.e., 19. kaside.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Köklerinden kopan Batı medeniyeti devamlı arayan, değişen, hızlı eskiten bir karakter benimsemiştir. Bütün bu değişimlere rağmen Batı medeniyeti çok farklı unsurların birleşiminden oluşur. Bu anlamda o, Yunan felsefesi, Roma hukuku, Yahudilik ve Hristiyanlık temelinde oluşmuş, çeşitli yönleriyle de Şark medeniyetlerinden etkilenmiştir denilebilir.

Bütün medeniyetlerin bir zahirî, bir de batınî yönü vardır ve kimileri batınî yönü ağır basarken, kimlerinin zahirî yönü ağır basmaktadır. Bu anlamda Hint medeniyetinin başlangıçtan itibaren mistik bir karakter taşıdığı görülür. Bu medeniyetin kaynağı olan Vedalar zahirî yönü kuvvetli olan ve hayatın içinde, ayinlere önem veren ve aileyi esas alan bir dinken; Brahmanalar ve Upanişadlar döneminde Hinduizm büyük bir rönesans yaşar ve zahirden batına doğru bir değişim yaşanır. Bundan sonra toplu yapılan ayinlerin yerini münzeviliği, kişisel deneyimi öğütleyen, içe doğru keşfi esas alan ve toplumdan kopan bir din görüntüsü vardır. Upanişadlarla gelen bu tarz, Budizmle daha da derinleşir ve yaşamı ızdırap olarak gören, acılarından kurtulmayı şahsi iç derinleşmesine bağlayan ve ıssız yerlerde ermeye çalışan bir noktaya varır. Hinduizm bir süre Budizmin etkisiyle batında ifratı yaşadıkdan sonra destanlar çağında ormanlardan şehirlere döner ve kısmen de olsa bu ifratından vazgeçer. Düşünürler “Kişinin tek başına kurtuluşu amacını güden Upanişadlardan vazgeçip Vedalar’a dönmeliyiz.” derler

Çin medeniyeti ise birbirinden taban tabana zıt çağdaş iki büyük bilgenin fikirleri arasında gidip gelir. Bir tarafta tamamen batınî olan ve münzeviliği, içe doğru derinleşmeyi tavsiye eden Lao Tzu, diğer tarafta ise insanları birliğe, dünyada başarılı olmaya, erdemliliğe davet eden, toplumda ideal bir birey, ideal bir toplum ve ideal bir devletin yol ve yöntemini anlatan ve mesleği de öğretmenlik olan Konfiçyüs yer almaktadır. İşte Çin tamamen batınî olan Taoizm ve tamamen zahirî olan Konfiçyüsizm arasında derin bir ikilem yaşamakla beraber, kazanan Konfiçyüs olmuştur. Konfiçyüs’ün fikirlerinin pratikliği, faydası ve etkisi; Lao Tzu’nun mistik fikirlerini gölgede bırakmıştır.

Ortadoğu medeniyeti için ise ilk kırılma, batından ilk kopuş Aristo’yla oldu, ardından rönesans ve aydınlanma iki dünyayı

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

birbirinden iyice kopardı. Doğu Aristo ve İslam dünyasındaki takipçeleriyle bir süre zahire doğru kaydysa da İmam Gazali ve diğer etkili bazı mutasavvıflar tarafından önce toparlandı, ardından batınî olana doğru uzun bir yürüyüş gerçekleştirdi.

Bütün şark kültürlerinin ilk eserleri manzum olduğu için kolay ezberlenmiş ve dini törenlerde okunmuştur. Böylece bu metinler nesilden nesile şifahi olarak rahatlıkla aktarılmış oluyordu. Mesela Arap tanrılarına ve büyüklerine söylenen kasideler, Şamanların kopuz eşliğinde söylediği şiirler, İranlıların Gathalarıyla, Hintlilerin Vedalarının manzum, ölçülü şiir tarzıyla yazılmış olması bunun en açık delilidir.

Her medeniyetin temelini oluşturan bir dinden bahsedebiliriz. Hint medeniyeti Hinduizme, Çin medeniyeti Konfüçyusizm ve Taoizme, Ortadoğu medeniyeti İslamiyete ve Batı da Yahudilik ve Hristiyanlığa dayanmaktadır ve ahlâk ve inanç sistemleri büyük oranda bu dinlerden beslenmektedir. Ancak bu kuralı Batı medeniyetinin büyük oranda ihlal ettiği de açık bir gerçektir. Batı XVI. yüzyılda Yunan felsefesini keşfedince, yani Rönesans ve Reform hareketlerine kalkışınca dinden hızlı bir kopuş yaşamış ve bundan sonraki süreçte inanç ve ahlâk olarak dini referans almaktan vazgeçmiştir. Bu tarafıyla diğer medeniyetlere de örnek teşkil etmesine ve onları da aynı süreci yaşamayı teşvik etmesine rağmen bu medeniyetlerin inanç ve ahlâk sistemleri halen kendi dinleri olarak görünmektedir. Yani Batı dışındaki medeniyetler Batının yaşadığı değişim ve dinden kopuşu yaşamamıştır.

Üzerinde durulması gereken bir önemli nokta da medeniyet kültür ayrımında Arap, İran ve Türk milletlerinin zaman içinde farklı ahlâk ve inanç sistemlerini, yani medeniyetleri benimsemesidir. Mesela İran, İslam öncesi dönemde Mecusiliğe mensuptu ve kendine ahlâk ve inanç sistemi olan bir medeniyeti vardı. Ancak müslümanlığı kabul edince yeni bir medeniyete girmiş oldu, ancak eski medeniyetinden de bazı unsurları da beraberinde getirdi. Tabi ki bunlar yeni medeniyetin reddetmediği unsurlardı. İşte İran'ı İslam medeniyeti içindeki diğer milletlerden ayıran bu unsurları kültür olarak kabul ediyoruz.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

KAYNAKÇA

- ALİ ŞİR NEVÂÎ, **Muhakemetü'l-Lugateyn**, haz: Sema Barutçu Özönder, TDK, Ankara 1996.
- ALİ ŞİR NEVÂÎ, **Sedd-i İskenderî**, haz: Hatice Gören, TDK, Ankara 2001.
- ADNÎ, **Adnî Divanı**, Haz.Berkis Miskioğlu, Türkiyat T372, İstanbul, 1951.
- AVFÎ, **Lübâbü'l-Elbâb**, şrh. Said-i Nefisî, Tahran 1232
- AYNUR, Hatice, **15. yy. Şairi Çâkerî ve Dîvânı**, İstanbul 1999.
- BÂKÎ, **Bâkî Divanı**, Haz. Sabahattin Küçük, TDK, Ankara, 1994.
- BAYRAM, Fatih, "Garip Bir Memleket, Garip Bir Sultan: Babürname'deki Hindistan", **Divan İlmi Araştırmalar**, 2004/2, S.17, s.183.
- CEMÂLÎ, **Hümâ vü Hümâyûn**, Haz: Osman Horata, Hacettepe Üniv. SBE Basılmamış Doktora Tezi, Ankara 1990.
- COOMARASWAMY, Ananda K., **Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım**, İnsan Yayınları, İstanbul 1995.
- ÇELEBÎ, Asaf Halet, **Pali Metinlerine Göre Gotama Buddha**, Hece Yayınları, Ankara 2003.
- DEVLETŞAH, **Devletşah Tezkiresi**, MEB Yayınları, Ankara 1963.
- ERÜNSAL, İsmail, **The Life and works of Tacî-zade Ca'fer Çelebi: with critical edition of his Divan**, İÜEF Üniversitesi, İstanbul 1983.
- FUZÛLÎ, **Fuzûlî Divanı**, Haz.Kenan Akyüz ve Diğ., Ankara, 1997.
- GAZÎ ZAHİRÜDDİN MUHAMMED BABÜR, **Babürnâme**, çev: Reşit Rahmeti Arat, C.II, TTK, Ankara 1987.
- GUENON, Rene, **Doğu Düşüncesi**, İz Yayıncılık, İstanbul 2004.
- GÜLBEDEN HATUN, **Hümayünnâme**, çev: Abdürrab Yalgar, TTK, Ankara 1987.
- GÜNALTAY, M.Şemsettin, **Antik Felsefenin İslam Dünyasına Girişi**, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2001.
- GÜNGÖR, Erol, **Türk Kültürü ve Milliyetçilik**, Ötüken İstanbul 1990.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- HAYÂLÎ, **Hayâlî Beg Divanı**, Haz. A. Nihad Tarlan, Ankara, 1992.
- İBRAHİM B. BÂLÎ, **Hikmetnâme**, Haz: Mustafa Altun, İstanbul Üniv. SBE Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2003.
- KAYA, Bayram Ali, **Azmîzâde Haletî: Hayatı, Edebî Kişiliği ve Dîvânı'nın Tenkitli Metni**, Trakya Üniversitesi SBE Basılmamış Doktora Tezi., 1996.
- KILIÇ, Hulusi, "Ebû Amr eş-Şeybanî" maddesi, **DİA**, C.X, İstanbul 1994, s.98
- MANİSALI CÂMÎ, **Muhabbet-nâme (Vamık u Azra)**, haz: M. Esat Harmancı, Marmara Üniv. SBE Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2003.
- MERİÇ, Cemil, **Bir Dünyanın Eşiğinde**, İletişim Yay, İstanbul 1994.
- MERMER, Ahmet, **Karamanlı Aynî ve Dîvânı**, Akçağ Yayınları, Ankara 1997.
- MİYASOĞLU, Mustafa, **Asaf Halet Çelebi**, MEB, Ankara 1994.
- MOLLA CÂMÎ, **Baharistan**, çev: M. Nuri Gençosman, MEB, Ankara 1990.
- MUHAMMED-İ İSTİ'LÂMÎ, **Bugünkü İran Edebiyatı Hakkında Bir İnceleme**, Çev. Mehmet Kanar, Kültür Bak. Yay, Ankara 1981.
- ÖZAKPINAR, Yılmaz, **Kültür ve Medeniyet Üzerine Düşünceler**, Ötüken, İstanbul 2007.
- ÖZTÜRK, Mürsel, **İslamiyetten Önceki İran Şiiri**, Ankara Üniv. Bas., Ankara 1983.
- SADİ-İ ŞİRAZÎ, **Bostan**, çev: Hikmet İlaydın, MEB, Ankara 1997.
- SARMA, D.S., **Hint Dini Tarihine Giriş**, çev: Fuat Aydın, Ataç Yayınları, İstanbul 2005.
- SEYDÎ ALÎ REİS, **Mir'âtü'l-Memâlik**, Hz: Mehmet Kiremitçi, TDK, Ankara 1999.
- TİĞLİ, Asiye, **Zerdüşt Hayatı ve Öğretileri**, Beyan Yayınları, İstanbul 2004.
- TÜMER, Günay, **Birûnî'ye Göre Dinler ve İslam Dini**, Türkiye Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1986.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

TANZİMAT DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA DİN DUYGUSU VE İNANÇLAR

*Kemal TİMUR**

ÖZET

Fert ve toplumların hayatlarında din duygusu ve inançlar önemli bir yer tutmaktadır. Türk toplumunda da din duygusu oldukça güçlüdür. Bu çalışmada umumî Türk tarihi içinde önemli değişme ve gelişmelerin yaşandığı bir dönem olan Tanzimat devrinde Batılı bir anlatı türü olarak edebiyatımıza giren romanlarda din duygusu ve bunun, değişen insanımızın ve toplumumuzun hayatındaki tezahürleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Başta Ahmet Midhat Efendi olmak üzere, insanların dolayısıyla toplumun değişmesini kendilerine görev bilen romancılarımız, eserlerinde birçok konuyla beraber dinler, inançlar ve din duygusu konularına da yer vermişlerdir.

Anahtar Kelimeler: Roman, Din, İnanç.

RELIGIOUS AFFILIATION AND BELIEFS IN THE NOVELS OF THE TANZİMAT ERA

ABSTRACT

Religious affiliation and beliefs take an important place in the life of individuals and societies. Religious affiliation is also considerably important in the Turkish society. Novels penetrated to the Turkish literature as a Western type of narrative during the Tanzimat Era when significant changes and development occurred for the Turkish history. In this study, it is aimed to reveal religious affiliation and its appearing on transforming

* Doç. Dr., Bozok Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, kemaltimur@hotmail.com

people and society of the Tanzimat Era in the light of novels. Many authors chiefly Ahmet Midhat Efendi, who assumed transformation of the people and society as a mission, placed religions, beliefs and religious affiliations in their novels along with other many other subjects.

Key Words: Novel, Religion, Belief.

Giriş

En genel anlamda her milletin yaşayış şekli olarak kabul edilen kültürde inançların önemli yer tuttuğu, birçok sosyolog tarafından kabul gören bir görüştür. Emile Durkheim'den beri inançlar, kültürün bir unsuru olarak kabul edilir. Bu çerçevede bir milletin yaşayışı üzerinde inançların ve dinin etkili olduğu bir gerçektir. Nitekim Türk tarihine baktığımız zaman dinin ve inançların hayatımızda önemli bir yer tuttuğu görülür. Mimarî, hat, tezhip, musiki, örf-âdet, edebiyat, kısaca hayatın ve güzel sanatların hemen hepsinde inançların ve dinin tayin edici rolü vardır. İnsanı-mız, hayatını büyük ölçüde inancına göre şekillendirmiştir.

Türkler, Müslüman olduktan sonra İslam dininin kendilerine kazandırdığı güç ve imanla dünya tarihinin en uzun ömürlü devleti olan Osmanlı İmparatorluğu'nu kurarak üç kıtaya hükmetmişlerdir. Yavuz Sultan Selim'den sonra hilafeti de alarak İslam dünyasının tek lideri sıfatını kazanmışlardır. Fakat her yükselişin bir düşüşü olduğu gerçeği Osmanlı Devleti için de geçerli olmuş ve varabileceği sınırların sonunu zorlayan devlet, 1699 Karlofça Antlaşması'ndan sonra yavaş yavaş gerilemeye başlamıştır. Bir anlamda 17. yüzyıl, Türklerin yüzyıllardır savaş hâlinde oldukları ve her zaman üstün geldikleri Batı karşısında gerileyişlerinin ve mağlûbiyetlerinin başladığı asırdır. Öte yandan Batı dünyası, felsefi ve fikrî alanda olduğu kadar teknik alanında da büyük başarılar elde etmiş; ancak Osmanlı Devleti bu gelişmeleri zamanında ve yeterince takip edememiştir.

18. yüzyıldan itibaren Batı dünyası, genel manada dinlere karşı; özel manada ise İslam'a karşı bir reaksiyonun içine girmiştir. Sahip olduğu bilgi ve teknoloji ile dünyaya hükmetmenin imkân-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

larını kazanan Batı, dinlere karşı olmanın yanında emperyalist veya sömürgeci anlayışını İslam dünyası ve Osmanlı İmparatorluğu üzerinde uygulamaya çalışmıştır. Özellikle III. Selim'den sonra Batı ile kurulan sıkı temaslara, aydınlarımızın Batı'yı yerinde tanıması, bu yeni medeniyete karşı gittikçe artan bir hayranlık doğurmuştur. Bu hayranlığın sonunda Batılı gibi düşünmek, Batı'daki yeni fikirleri büyük bir hayranlıkla benimsemek, devlet adamlarımızın ve aydınlarımızın şiarı olmuştur. Aslında devlet adamlarımızın ve aydınlarımızın bu durumunu, varlığını sürdürme mücadelesi olarak da değerlendirmek mümkündür. Pek çok yazarımızın isabetle belirttiği gibi ilk romanların yazıldığı dönemde Türk insanı tam bir "medeniyet krizi" içerisindeydi. Tabiatıyla ve haklı olarak ne kendi varlıklarından vazgeçebilmekte ne de Batı'yı görmezlikten gelebilmektedirler.

İşte bu kriz döneminde, geçmiş yüzyıllarda Türklerin yükselişinde büyük bir itici güç olan dinin ve inançların hayatımızdaki yeri ne idi? Bu, özellikle 19. yüzyıl için cevaplandırılması gereken sorulardan biridir. Zira devlet idaresini, idari sistemi değiştirmek isteyen daha açık bir ifadeyle, padişahlığı, mutlakiyet rejimini kaldırıp yerine meşrutiyet fikrini getirmek isteyen aydınlarımız bile yeni düşüncelerini İslami esaslarla açıklamaya çalışıyorlardı. Bindiği gibi bunun en çarpıcı örneği Ziya Paşa ve Namık Kemal'in uygulamalarında vardır. Ayrıca bu yazarlarımızdan mesela Namık Kemal, Paris'te verdiği bir konferansında İslamiyet'in gelişmeye mâni olduğunu söyleyen Ernest Renan'a verdiği cevapta, İslam'ın gelişmeye engel olmak bir yana aksine gelişmeyi teşvik ettiğini tarihî kaynaklara dayanarak anlatır.¹

İşte biz, böyle bir devirde parça parça da olsa hayatın aksini bulduğumuz romanlarda inançların ve din duygusunun yerini araştırmak istedik. Hatta Batı'daki materyalist/pozitivist düşünceleri de göz önünde bulundurarak -ki bunun uzantıları bize kadar gelmektedir; bu konuda Beşir Fuat'ı hatırlatmakla² iktifa ediyoruz- çalışmamızı sadece İslam dinine münhasır kılmadık. Diğer dinleri ve inançları da inceledik. Bu makalede **Türk Romanında Dinler**

¹ Namık Kemal, **Renan Müdâfaa-nâmesi**, İstanbul 1326.

² Bu konuda şu çalışmaya bakılabilir: M. Orhan Okay, **İlk Türk Pozitivist ve Natüralist Beşir Fuad**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

ve **İnançlar** adlı kitabımızı temel aldığımızı da eklememiz gerekir.³ Araştırmamızı başlangıçtan 1896 yılına kadar yayımlanmış romanlarla sınırladık. Çünkü hem eser sayısının çokluğu -dolayısıyla ihatanın güçlüğü- hem de 1896'dan sonra değişmenin daha ileri boyutlara gittiğini göz ardı edemezdik. Romanların kronolojik olarak yayın tarihini bozmamak için, **Araba Sevdası**⁴ gibi bu tarihler arasında yazılıp da sonraki tarihlerde yayımlanan romanlara yer vermedik. Kaynakları tespit ettikten sonra eserlerdeki inançlarla ilgili unsurları ve motifleri tespit ettik. Tabiatıyla din duygusunun ve inançların hiç tezahür etmediği romanlara da rastladık.⁵

1. Din Duygusu ve İnanma İhtiyacı

İnsanoğlu var olduğundan beri inanma ihtiyacı içerisinde- dir. Nitekim İslam'a göre ilk insan, aynı zamanda din tebliğcisi olan peygamberdir. Bu bakımdan insan ve toplum hayatında dinin ve din duygusunun önemli bir yeri vardır. Bunun için de bütün sosyologlar, inançların ve din duygusunun insan ve toplum hayatındaki bu yerini kuvvetle vurgularlar.⁶ İnsanlık tarihi incelendiğinde en ilkel kabilelerden en modern kabileye kadar her toplum ve toplulukta bir varlığa ya da Tanrı'ya inanma bir ihtiyaç olarak his-

³ Kemal Timur, **Türk Romanında Dinler ve İnançlar**, Elips Yayınları, Ankara 2006.

⁴ Araba sevdası, 1889'da yazılmış, Servet-i Fünûn topluluğunun kuruluşu ile bu dergide yayınlanmaya başlamıştır. (C. 10, S. 258, 20 Şubat 1896). Kitap olarak ilk defa Kanaat Matbaasında İstanbul 1314 (1898) tarihinde neşredilmiştir (İsmail Parlatır, **Recaizâde Mahmut Ekrem**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986, s. 101, 146); Nâbizâde Nâzım'ın Zehra'sı ise ilk defa Konstantiniye 1312 (1896) tarihinde yayımlanmıştır (Necat Birinci, **Nâbizâde Nâzım**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 131). Ayrıca Ahmet Midhat ve Mehmet Celâl'in de bu tarihlerden sonra yayınlanan romanlarına yer vermedik.

⁵ Ahmet Midhat'ın **Karıkoca Masalı**, Mustafa Reşit'in, **Neyyir**, **Lorans** ve **Pembe Ferâce** romanlarında hemen hiçbir din duygusuna rastlanmaz.

⁶ Bu konularda daha geniş bilgi için şu yayınlara bakılabilir: Macit Gökberg, Baykan Sezer, **Toplum Farklılaşmaları ve Din Olayı**, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1981.; Mehmet Taplamacioğlu, **Din Sosyolojisi-Giriş**, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1968.; Mehmet Taplamacioğlu, **Din Sosyolojisi**, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1986.; Osman Pazarlı, **Din Psikolojisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1972.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

sedilmiştir. Başta Batı'da; Auguste Comte, Durkheim, Saint Simon, Frederic Le Play olmak üzere diğer sosyologlar da bu görüştedirler. Türk sosyolojinin kurucusu sayılan Ziya Gökalp de insan ve toplum hayatında dinin, inançların ve din duygusunun önemli olduğunu söyler. Ziya Gökalp, İstanbul Darülfünununda, kurucusu olduğu sosyoloji kürsüsünde ilk dersini dine ayırır. Bu da inanç konusunun, toplumların hayatında önemli bir yeri olduğunu göstermesi bakımından önem arz etmektedir.⁷

İnancın en temel ögesi dinî duygudur. Din duygusu, tabiatüstü kutsal bir varlığa sevgi ve saygı ile bağlanmaktadır.⁸ Bir insanın kutsal tanıdığı varlık karşısında duygulanması ve duyarlılığıdır. Bu bakımdan dinî his de diğer duygular gibi insanın tabiatına ve yaratılışına bağlı bir duygudur. Diğer yandan insanın zihne ait; idrak, hafıza, hayal gücü, dikkat gibi ruhsal faaliyetleri belirli kurallara ve kanunlara bağlı olaylardır. Duygular ise, son derece akıcı, değişken ve kanunlara bağlı hislerdir. Her şahsa göre türlü derece ve nitelikte görünürler. W. James bu konuyu geniş bir şekilde inceledikten sonra din duygusunun diğer duygular gibi insanda tabii ve bilinç dışı olduğunu, insan organizmasının yapısına bağlı bulunduğunu göstermiştir. Din psikolojisi alanında araştırmalar yapan diğer psikologlar da bu görüş etrafında birleşmektedirler. Flournoy, Girgensohn, Delacroix, Scheler, Bergson gibi otoriteler de din duygusunun fitriliğini kabul etmekte, bunu içgüdü, eğilim, tabiatüstü varlığa bağlanmak gibi sebeplerle açıklamaktadırlar.⁹

İnsan, anlayamadığı, çözemediği birtakım tabiat olayları karşısında bir inanma ve sığınma ihtiyacı içindedir. İnsanların kendi iç meseleleri ve diğer insanlarla olan ilişkilerinde çoğu zaman din duygusu, tayin edici bir rol oynamıştır. Bunun için de sosyologlar tarafından din duygusu ferdî ve sosyal bir realite olarak kabul edilmiştir. Hatta din duygusunun, güzel sanatların menşei olduğu da yine sosyologlar tarafından belirtilir.¹⁰

⁷ Macit Gökberg, Baykan Sezer, age., s. 15.

⁸ Osman Pazarlı, age., s. 92.

⁹ Age., s. 94-95.

¹⁰ Bu konuda daha geniş bilgi için şu yayınlara bakılabilir: Joseph Fichter, **Sosyoloji Nedir**, Çev. Nilgün Çelebi, Selçuk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları, Konya 1992.; Emile Durkheim, **İntihar Toplumbilimsel**

2. Türk Edebiyatında Din Duygusu ve İnançlar

Türk tarihine baktığımız zaman Türk şiirinin ilk örneklerinin dinî merasimlerde söylenen şiirler olduğu görülür. Türk şiirinin ilk örnekleri Mani ve Uygur alfabeleriyle yazılmışlardır. Bu şiirlerin konusunu, dinî metinler, tövbe duaları ve hikâyeler oluşturmaktadır. Maniheist Uygurlardan kalma ele geçirilen sekiz şiirin üçü ilahi, ikisi övgü, biri ölüm, biri cehennem tasviri ve biri de “bir aşk-sevgi” şiiridir. İslamiyet’ten önceki Türk şiirinde dinî içerikli şiirlerin örneklerine bolca rastlanır.

Talat Tekin’in “İslam Öncesi Türk Şiiri” başlıklı makalesinde de din duygusunu dile getiren ve Tan Tanrı’sını öven şiirlere rastlarız. Bu da bize gösterir ki İslam öncesi eski Türk şiirinin menşini daha çok dinî metinler oluşturmaktadır. Talat Tekin makalesinde, Tanrı’yı öven şiirler naklettiği gibi, Maniheist Uygur Şiiri, Mani için söylenen büyük ilahi, ölüm ve cehennem tasvirlerini içeren şiirler, tövbe ve dua ile ilgili şiirler de naklederek bunların dinî içerikli olduklarını söyler.¹¹ Reşit Rahmeti Arat “Eski Türk Şiiri” adlı kitabında yaptığı tasnifte de eski şiirimizin oluşumunda dinin önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Bu kitapta Tan Tanrı’sı ile ilgili ilahiler, ölüm, cehennem tasvirini içeren şiirler, Mani için söylenen şiirler, inanç, tövbe ve hatime dualarıyla ilgili şiirlere bolca rastlamak mümkündür.¹² Dolayısıyla İslamiyet’ten evvelki Türk edebiyatı örneklerinin bugün bize ulaşabilenlerinin bir kısmı dinî metinlerdir. Başlangıçtaki birtakım dinî ritüeller zaman içerisinde ve toplumdaki gelişmeler çerçevesinde güzel sanatlar olarak

İnceleme, Çev. Prof. Dr. Özer Ozankaya, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1986.; Lord Northbourne, **Modern Dünyada Din,** Çev. Şahabeddin Yalçın, İnsan Yayınları, İstanbul 1995.; Hans Freyer, **Din Sosyolojisi,** Çev. Turgut Kalpsüz, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1964.; Yünni Sezen, **İslam Sosyolojisine Giriş,** Turan Kültür Vakfı Yayını, İstanbul 1994.; Macit Gökberg, **Felsefe Tarihi,** Remzi Kitabevi, İstanbul 1980.

¹¹ Talat Tekin, “İslam Öncesi Türk Şiiri”, **Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı I (Eski Türk Şiiri)**, Türk Dil Kurumu Yayınları, S. 409, (1986), s. 9-42.

¹² Reşit Rahmeti Arat, **Eski Türk Şiiri**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1991, s. 1-305.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ayrı ayrı şekillenmişlerdir. Bunu, Fuat Köprülü "Türk Edebiyatı'nın Menşei" adlı makalesinde de vurgular.¹³

Türklerin, Müslüman olduktan sonra Arap ve Fars edebiyatlarının etkisiyle dinî muhtevalı şiirler ve edebî mahsuller vermelerinin yanında "lâdinî" şiirlerinde bile pek çok dinî motifin yer aldığı görülür. İslami devrede bütünü ile dine bağlı yeni sanat kolları teşekkül etmiştir. Edebiyatımızda ise keza, doğrudan ve bütünü ile dine bağlı edebî neviler meydana gelmiştir. İslami devir edebiyatımızın ilk mahsullerinden olan **Kutadgu Bilig**'te pek çok ayet ve hadisin şiirleştiğini görürüz. **Atabetü'l-Hakayık** ise dinî nasihatleri ihtiva eder.

Anadolu'da teşekkül eden Divan şiirinin özünde din, yani İslamiyet vardır. Şairlerimiz, divanlarına çok defa tevhit, münacat ve naatla başlarlar. Klasik edebiyatımıza baktığımız zaman mevlit, naat, siyer, miraciye, hilye gibi tamamen dinî muhtevalı; Tanrı'nın varlığını ve birliğini anlatan, ona yakarışları ihtiva eden, peygamberi öven onun şekil ve şemailini, doğumunu, miracını anlatan müstakil türler oluşmuştur. Ayrıca kaynağı doğrudan doğruya Kur'an olan Yusuf ve Zeliha mesnevîleri kaleme alınmıştır. Bunun dışında, hep bilinir ki, klasik şairlerimiz, mazmun sistemi içinde ya bir ayet ya bir hadise işaret etmekte veya İslami bir menkıbeye, peygamberler tarihine telmihte bulunmaktadırlar. İslam'ın beş şartından olan ve hayatımızda önemli değişiklikler yapan oruç için ramazaniyeler yazılmıştır. Ayrıca klasik edebiyatımız gruplandırılırken "Dinî ve Tasavvufî Türk Edebiyatı" diye bir edebiyattan bahsedildiğini biliyoruz. Denebilir ki, yeterli veya gerekli bir dinî kültüre sahip olmadan klasik edebiyatımızı anlamak mümkün değildir. Şunu da ilâve edelim ki, klasik şairlerimizin hemen büyük bir kısmı, büyük ölçüde dinî bir eğitim veren medrese mezunlarıdır. Yine ilâve edelim ki, klasik edebiyatımızın temsilcilerinden olan Bâkî'nin en büyük arzusu şeyhülislam olmaktır.¹⁴

¹³ Fuat Köprülü, **Türk Edebiyatının Menşei**, Ötüken Yayınları, İstanbul 1989, s. 49-55.

¹⁴ Bu konularda daha geniş bilgi için şu yayınlara bakılabilir: Fuat Köprülü, "Türk Edebiyatı", **İslam Ansiklopedisi**, Cilt 12/2, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1988, s. 530-565.; Mehmet Çavuşoğlu, "Divan Şiiri", **Türk Dili Dergisi Türk Şiiri (Divan) Özel Sayısı II**, S. 414-416, (1986), s. 1-77.

Daha önce de belirttiğimiz gibi 17. yüzyılın sonunda, yani 1699'daki Karlofça Antlaşması'yla Türk insanının âdeta kendine olan inancı ve güveni sarsılmaya başlamıştır. Batı'daki fikrî, felsefî ve teknik gelişmeleri, zamanında takip edemeyen Osmanlı devlet adamı ve aydını, zamanla bunun farkına varmıştır. Batı'da elçiliklerin açılması ve burada görev yapan insanların çocuklarının Batı'yı daha iyi tanınması sonucu, toplumda bir ümitsizlik havası oluşmuştur. Bundan sonra artık kendine güveni kaybedilmiş bir ruh hâli ile "teslimiyet" denebilecek şekilde Batı'nın üstünlüğü kabullenilmiş ve aydınımız, Osmanlı Devleti'ni yaşatabilmek için birtakım arayışların içine girmiştir. Bu arayışlar, bazı aydınlarımızda rejim değişikliği olarak, bazı aydınlarımızda ise Batı'yı bütünüyle aynen taklit etmek ve yaşamak şeklinde tecelli etmiştir. Bazı aydınlarımızda da geri kalışımızın sorumlusu olarak İslam dini gösterilmiştir. Aydınlarımızın çoğu 19. yüzyılda bir medeniyet krizinin içine girmiş ve bu durumları yaşamıştır. Yüzyıllardır yaşanmış, alışılmış, üstünlüğü kabul edilmiş değerler âdeta birtakım saldırılara uğramıştır. Özellikle Batı'da başlayıp gelişen ve esintileri bize de gelen dinin, yani İslamiyet'in gelişmeye mâni olduğu anlayışı birçok aydını düşündürmüştü ve bir kriz yaşanmasına sebep olmuştur. Batı'da gelişen materyalizm/pozitivizm bu krizi daha da büyötmüştür. İstanbul'un özellikle Beyoğlu penceresinden gelen Batılı yaşayış şekli ailelerin içine kadar girerek krizin derinleşmesine sebep olmuştur.

3. Türk Romanında Din Duygusu ve İnançlar

19. asırda aydınımızda ve toplumumuzda yaşanan değişiklikler bu dönemdeki edebiyatımıza da yansımıştır. Edebiyatımızda nesir, eski yıllara göre gelişme göstermiştir. Buna bağlı olarak Batılı tarzda roman, hikâye ve makale gibi nesrin asıl faaliyet sahasını teşkil eden türler gelişmiştir. Böylece Tanzimat döneminde birçok yenilikle birlikte, Batılı bir anlatı türü olan roman da edebiyatımızda ilk ürünlerini vermeye başlamıştır. Bu değişim içinde roman nevinin edebiyatımıza girmiş olması önemlidir. Garp hikâyeleri tarzında eserler 1870'te Ahmet Midhat Efendi'nin neşrettiği "Kıssadan Hisse" ve "Letaif-i Rivâyat"ın ilk beş cüzü ile başlar. 1873'te başlayıp 1875'te biten, Emin Nihat Bey'in

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Müsâmeretnâme'si ikinci teşebbüstür.¹⁵ İlk Türk romanı olarak kabul edilen Şemsettin Samî'nin **Taaşşuk-ı Talat ve Fıtnat** romanından sonra Ahmet Midhat bu sahada önemli eserler vermiştir. Bu konuda Namık Kemal'i de unutmamak gerekir.

Romanla hayat arasında çok sıkı bir ilişki vardır. Bilimkurgu romanlarını bir tarafa bırakırsak, romancı, eseriyle yeni ve farklı bir dünya kurar; ama kurduğu bu dünya hayattan kopuk değildir. Hatta ifade edildiği gibi roman, hayata tutulmuş bir aynadır. Dolayısıyla insanların hayatlarını etkileyen din duygusu ve inançlar kendisine romanlarda da yer bulmuştur. Bu bilgilerden sonra romanlarda bahsedilen konulardan kronolojik olarak kısaca bahsedelim.

a. İslamiyet İnancı

İslamiyet'in ilk şartlarından biri Allah'ın varlığına ve birliğine iman etmektir. Romanlarda bu konu genel olarak "sıkıntıdan sonra Allah'a sığınma, dua etme, beddua etme, teselli verme, teselli bulma, Allah'tan korkma, Allah'ın her şeyi bilmesi, Allah'ın muhtaç olanlara ve zor durumda kalanlara yardım edeceği inancı, kötülük yapanların Allah tarafından bu dünyada bile cezasız kalmayacağı inancı, Allah'ın birçok şeyi hikmetli yaratması, tabiattaki varlıkların hikmetlerini düşünerek Allah'a hayran olma" gibi konular etrafında tezahür eder. Bu konu hemen hemen her romanda az çok işlenmiştir.¹⁶

İslam inancına göre imanın şartlarından birisi de meleklerle imandır. Ayrıca melek, diğer semavî dinlerde de vardır. Öte yandan edebiyatta melek kavramı ve konusu en çok işlenen unsurlardan biridir. Ancak romanlarda melekler ve onlarla ilgili unsurlara rastlanmakla birlikte¹⁷ konunun fazla işlendiğini söyleyemeyiz. İş-

¹⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Basımevi, İstanbul 1988, s. 286.

¹⁶ Bu makalemden 1872-1896 tarihleri arasında yayımlanan toplam 62 roman incelenmiştir. Bu romanların tümü künyeleriyle birlikte çalışmamızın kaynakça kısmında gösterildiği için hepsini buraya yazmayı uygun bulmadık.

¹⁷ Şemsettin Samî, **Taaşşuk-ı Talat ve Fıtnat**, Tab-ı Ulâ, Elcevâib Matbaası, İstanbul 1289, s. 10; Namık Kemal, **Cezmi**, Cüz-i Evvel, İstanbul Sene 1305,

lendiği durumlarda da genellikle güzellik ve ahlâken onlara benzetilme, kusursuzluk, onlara hesap verme, insanların günahlarını kaydetme unsuru olarak anılmaktadırlar.

Semavî dinlerin dört büyük kitabı vardır: Zebur, Tevrat, İncil ve Kur'an. İslam inancına göre imanın şartlarından birisi de kutsal kitaplara imandır. Tanrı'nın, kullarından istedikleri peygamberlere gönderdiği kitaplarda yazılıdır. Durum böyle olunca toplumların hayatında kutsal kitapların önemi büyük olmuştur. Bu konunun toplam on beş romanda işlendiğini görürüz.¹⁸ Tanzimat dönemi romancıları, toplum hayatının yönlendirilmesinde önemli bir yere sahip olan İslam'ın kutsal kitabı Kur'an ve onunla ilgili unsurlara yer vermişlerdir. Zikrettiğimiz romanlarda Kur'an'ın: "İbadet niyetiyle ezberlenmesi, ölüm esnasında ve mezar başında okunması, bazı olaylarda görüşlerini kuvvetlendirmek için ondan ayetler nakledilmesi, güzel okunduğunda insanların hoşuna gitmesi, dua niyetiyle okunması, teselli vermek amacıyla ayetler nakledilmesi, dinî hükümleri ihtiva eden kitap olarak görülmesi ve onun üzerine yemin ettirilmesi" gibi özellikleri ön plana çıkmaktadır.

s. 30, 229, 324-325, 329-330, 335-336, 337-338.; Ahmet Midhat, **Dürdane Hanım**, İstanbul 1299, s. 35.; **Ahmet Metin ve Şirzad Yahut Roman İçinde Roman**, İstanbul 1309, s. 619.; Mehmet Celâl, **Cemile**, Karabet ve Kasbar Matbaası, İstanbul 1303, s. 6.; **Dehşet Yahut Üç Mezar**, Karabet ve Kasbar Matbaası, Dersaadet 1304, s. 40, 52.; **Küçük Gelin**, Şirket-i Mürettebiye Matbaası, İstanbul 1314, s. 108, 111.

¹⁸ Şemmsettin Samî, **Taaşuk-ı Talat ve Fitnat**, s. 93, 127.; Namık Kemal, **Cezmi**, s. 87.; Ahmet Midhat, **Zeyl-i Hasan Mellah Yahut Sır İçinde Esrar**, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1292, s. 674, 683, 710.; **Hüseyin Fellah**, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1292, s. 8, 70-71, 238, 269, 366.; **Felâton Bey ile Rakım Efendi**, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1292, s. 71.; **Paris'te Bir Türk**, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1293, s. 160-162, 376.; **Kafkas**, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1294, s. 84, 170-186.; **Henüz 17 Yaşında**, İstanbul 1297, s. 112-116.; **Dürdane Hanım**, s. 124.; **Acâyib-i Âlem**, İstanbul 1299, s. 27.; **Ahmet Metin**, s. 91, 329, 711-712.; Mehmet Celâl, **Muhabbet-i Mâderâne**, Kasbar Matbaası, İstanbul 1309, s. 30.; **Küçük Gelin**, s. 30.; Mehmet Murat, **Turfanda mı Yoksa Turfa mı**, Mahmut Bey Matbaası, İstanbul 1308, s. 59, 71.; **Vecihî, Mehcûre**, İkdâm Matbaası, Dersaadet 1311, s. 400-414.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Peygamberler konusuna ise en çok Ahmet Midhat Efendi¹⁹ yer verir. Mehmet Celâl ve Vecihî ise konuya sadece değinmekle yetinirler. Genel olarak bakıldığında Ahmet Midhat, romanlarında peygamberlerden söz ederken; bazen bir mitolojik olay olarak değinir bazen de onların yaşadıkları mekânlardan bahseder. Ayrıca yeri geldiğinde onlardan sözler nakleder. Bazen de onların, putlara tapan kavimlerle yaptıkları mücadelelerine değinir. Bazı romanlarda da özellikle bir kısım erkekler bir sembol olarak Hz. Yusuf'a benzetilir. Mehmet Celâl'in, **Venüs** romanında ismi belli olmayan şairi, Venüs'ün güzelliğini, yazdığı mensur ve manzum mektuplarda öyle tasvir eder ki onun güzelliğini ve resmini bazen güzellik tanrıçası Venüs'e benzetir bazen de manzumesinde Hz. Yusuf ile Zeliha'nın durumuyla karşılaştırır. **Rene** romanının baş kahramanı ise kendisine bir eş bağışlaması için Hz. Adem'e dua eder. Vecihî ise Peygamberler konusunu sadece **Mehcûre** romanında işler. Akif Efendi, kızı **Mehcûre**'yi çok iyi yetiştirir. Güzeli olan kızını pek çok kimse isterse de vermez. Ancak daha sonra kızına talip olan Mükerrerem'e vermeye karar verir. Bu olumlu cevap, hasta olan Mükerrerem'i Hz. İsa'nın nefesi gibi diriltir.

İslam inancında imanın şartlarından birisi ahirete imandır. Yani insan öldükten sonra başka bir âlemde hayatını devam ettirecektir. Ayrıca İslam inancına göre ahret, insanlar için bir muhasebe ya da sorgulama yeridir. İyi ve kötüler orada Allah tarafından ya mükâfat ya da ceza göreceklidir. Allah'a iman konusunda olduğu gibi ahiret konusuna da hemen hemen bütün yazarlar romanlarında yer vermişlerdir.²⁰ Genel olarak, "sıkıntıdan dolayı ahirete sığınma, ahiretin varlığı düşünülerek teselli bulma, haksızlık yapanların ahirette ceza görecekları düşüncesi ve iyilerin mükâfat-

¹⁹ Ahmet Midhat, **Zeyl-i Hasan Mellah**, s. 625, 832.; **Hüseyin Fellah**, s. 240.; **Çengi**, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1294, s. 6-13, 70-71.; **Süleyman Muslî**, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1294, s. 41-50.; **Vah**, İstanbul 1299, s. 61.; **Hayret**, İstanbul 1302, s. 36-37, 448.; **Rikalda Yahut Amerika'da Vahşet Âlemi**, İstanbul 1307, s. 53-54.; **Müşâhedât**, İstanbul 1308, s. 292-293.; **Ahmet Me-tin**, s. 63, 112-114, 720.; **Taaffüf**, İkdâm Matbaası, Dersââdet 1313, s. 262-267.

²⁰ Burada roman sayısı fazla olduğundan onların ismini ve sayfa numaralarını vermiyoruz.

landırılacağı inancı, kıyamet, cennet ve cehennem" şeklinde ahiret konusuna temas edilmiştir.

İslam inancının altıncı şartı olan kaza ve kader konusu toplam on romanda dile getirilir.²¹ Genel olarak konuya baktığımız zaman, başa gelen hadiselerde kaderdir deyip Allah'a sığınan kahramanlar olduğu gibi buna itirazı olan kahramanlar da bulunur. Ayrıca başa gelen hadiselerde kadere itirazı olan bazı kahramanlar uyarılır. Bir de tamamen teslimiyetçi olan bir kısım şahısların, yanlış kader anlayışları tenkit edilir.

İslam inancına göre İslam'ın şartlarından birisi namaz kılmaktır. İncelediğimiz romanlarda, ibadet olarak namaz ve namaz ile ilgili unsurları da bir kısım romanda görmek mümkündür.²² Ancak bu eserlerde namaz ve namazla ilgili unsurlar fazla işlenmemiştir. Konuyu bütün olarak ele aldığımızda namazla ilgili unsurlara: "ezan okuma, mescit ya da cami yapma, camide namaz kılma, resim bulunan evde namaz kılma durumu, evlenen bazı kahramanların gerdekten önce namaz kılması, birkaç yerde cenaze ve vakit namazı kılma, bir seferinde teravih bir seferinde de cuma namazı kılma" şeklinde rastlanır.

²¹ Namık Kemal, **Cezmi**, s. 159.; Ahmet Midhat, **Zeyl-i Hasan Mellah**, s. 595-596.; **Hüseyin Fellah**, s. 81.; **Kafkas**, s. 168.; **Henüz 17 Yaşında**, s. 165-166, 200.; **Acâyib-i Âlem**, s. 257.; **Ahmet Metin**, s. 345, 591, 609.; Mehmet Murat, **Turfanda mı Yoksa Turfa mı**, s. 73, 199.; Fatma Âliye, **Muhadarat**, Matbaa-i Ebüzziya, Konstantiniye 1309, s. 59.; Vecihî, **Mehcûre**, s. 298, 537.

²² Şemsettin Samî, **Taaşuk-ı Talat ve Fitnat**, s. 26.; Namık Kemal, **Cezmi**, s. 105, 185.; Ahmet Midhat, **Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş**, Şark Matbaası, İstanbul 1291, s. 29-35, 118.; **Hasan Mellah Yahut Sır İçinde Esrar**, Şark Matbaası, İstanbul 1291, s. 399-400, 400-401, 423, 695-696, 707-710.; **Hüseyin Fellah**, s. 20, 43, 70-71.; **Felâton Bey ile Rakım Efendi**, s. 97.; **Yeryüzünde Bir Melek**, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1296, s. 1158-1159.; **Dürdane Hanım**, s. 114.; **Ahmet Metin**, s. 91, 513.; **Taaffüf**, s. 241, 255-258.; Mehmet Celâl, **Muhabbet-i Mâderâne**, s. 55-56.; **Küçük Gelin**, s. 4-7.; **Bir Kadının Hayatı**, Matbaa-i Safa ve Enver, Dersaadet 1311, s. 264-269, 272.; Halit Ziya, **Ferdi ve Şürekası**, Nişan Berberyan Matbaası, Dersaadet 1312, s. 230-231.; Mehmet Murat, **Turfanda mı Yoksa Turfa mı**, s. 49-103.; Hüseyin Cahit, **Nadide**, Âlem Matbaası, İstanbul 1308, s. 195, 498.; Fikripaşazâde Mehmet Müncî, **Merâret-i Hayat**, Kasbar Matbaası, İstanbul 1309, s. 116-131.; Vecihî, **Mehcûre**, s. 321, 412, 453, 488-489, 498.

İslam inancına göre bir Müslüman'ın yılda bir ay oruç tutması, maddî durumu iyi ise bir defa hacca gitmesi farz, kurban kesmesi vaciptir. Ayrıca bu ibadetlerin nafileleri de bulunmaktadır. İncelenen romanlarda hac, oruç ve kurban kesme unsurları pek işlenmemiştir. **Ahmet Midhat**'ın **Hüseyin Fellah**²³ ve **Ahmet Metin**²⁴ romanlarında sadece temas edilmiştir.

Mevlit okutma geleneği İslam devletleri içinde özellikle Türkler arasında devam ettirilen bir âdettir. Ahmet Midhat'ın **Hasan Mellah** romanındaki olayların bir kısmı Mısır'da geçer. Mısır, Fransızlar tarafından işgal edilmiştir. Napolyon emrinde olan Fransız ordusu, Mısır'ı işgal ettikten sonra oradaki Müslüman halkı kendine ısındırmak için bazı Müslüman âdetlerini devam ettirerek mevlit okutturur.²⁵ Başka bir romanı olan **Ahmet Metin**'de ise başkahraman gemisini tamamladıktan sonra seyahate karar verir. O gün gemidekilerin bir kısmıyla bazı ibadetlerin yanında mevlit de okutur.²⁶

Bütün semavî dinlerde olduğu gibi İslam dininde de zamanla bazı mezhepler ortaya çıkarak taraftar toplamıştır. Namık Kemal'in tarihî bir romanı olan **Cezmi**'de, mezhep çatışmaları ve yapılan mücadeleler, olayların akışı içinde anlatılmıştır. Bilindiği gibi romanda, Osmanlılar ile İranlılar arasında geçen savaşı bahsedilir. Osmanlılar Sünnî, İranlılar Şîî olduğundan, bu savaşlar bir nevi mezhep savaşları gibidir. **Cezmi**'nin dışındaki romanlarda konuya pek fazla değinilmemiştir. **Cezmi**'de ise, mezhep konusu, siyasî olarak sadece Sünnî-Şîî mücadelesi şeklinde görülür.²⁷ Ahmet Midhat'ın **Yeryüzünde Bir Melek** romanının olumsuz kadın kahramanı Arife; Şefik ile Raziye'nin buluştukları bir günde onlardan intikam almak için kendi adamı Şakir'i kullanarak halkı evi basmaları için kışkırtır. Mahalle kahvesinde oturanlar da daha önceden böyle bir şeye istekli olduklarından kabul ederler. Orada bulunanlardan, sadece, Salih Çavuş karşı çıkar. Nasihatte bulunur.

²³ Ahmet Midhat, **Hüseyin Fellah**, s. 69-71, 238.

²⁴ Ahmet Midhat, **Ahmet Metin**, s. 74.

²⁵ Ahmet Midhat, **Hasan Mellah**, s. 689.

²⁶ Ahmet Midhat, **Ahmet Metin**, s. 91.

²⁷ Namık Kemal, **Cezmi**, s. 6, 23-25, 83-84, 172, 210, 221-226, 247, 261-262, 310-311.

Bu konuşma esnasında bir tarikat, mezhep gibi algılanır.²⁸ **Esrar-ı Cinâyât** romanındaki cinayetin esrarı, Viyana'ya kaçan Kalpazan Mustafa'nın daha önce yaşananları yazıp bir gazetede neşretmesiyle ortaya çıkar. Olayların anlatıldığı bir mektupta Kalpazan Mustafa; Halil Suri'nin Peri'yle evlenmek için din ve mezhep bile değiştirebileceğinden bahsederek hakkında ağır hakaretlerde bulunur.²⁹

Ahmet Midhat'ın dışındaki romancılar, eserlerinde din değiştirme ve İslamiyet'in hoşgörüsü konusuna -Mehmet Celâl³⁰ hariç- değinmezler. Ahmet Midhat³¹ ise, diğer unsurlara göre, din değiştirme ve İslamiyet'te hoşgörü konusuna fazlasıyla yer verir. Ahmet Midhat, bu konuyu işlerken İslamiyet, Osmanlı ve Türk kavramlarını aynı görür ve birbirinden ayırmaz. Hemen hemen her romanında İslamiyet'in Hristiyanlıktan üstün olduğunu, İslamiyet'in aslı itibarıyla Hristiyanlığı da kapsadığını, İslamiyet'in, insanlara verdiği hakların fazla olduğunu anlatır. Buna rağmen Hristiyanlık âleminin kasıtlı olarak Müslümanları yanlış anlattıklarını ve algıladıklarını söyler. Müslümanların tarih boyunca bütün inançlara saygı duyduklarına, herkese eşit davrandıklarına dikkati çeker. Müslümanların, hiç kimseyi dinlerini kabul etsinler diye zorlamadıklarını anlatır. Böyle olduğu hâlde farklı dinlere mensup olan birçok insanın kendi isteğiyle Müslüman olduğunu vurgular. Bütün bunların da İslamiyet'in hoşgörüsünden kaynaklandığını belirtir.

Tanzimatla beraber sosyal hayatımızda en çok değişmeye uğrayan kurumlardan biri de aile, dolayısıyla da kadın olmuştur. Bu dönemin hemen hemen bütün eserlerinde olduğu gibi bu konu romanlarda da işlenmiştir. Ancak burada bizi ilgilendiren kısım;

²⁸ Ahmet Midhat, **Yeryüzünde Bir Melek**, s. 676-677.

²⁹ Ahmet Midhat, **Esrar-ı Cinâyât**, İstanbul 1301, s. 153.

³⁰ Mehmet Celâl, **Elvah-ı Sevda**, Âlem Matbaası, Konstantiniye 1308, s. 238-245.; **Küçük Gelin**, s. 59-61.

³¹ Ahmet Midhat, **Hasan Mellah**, s. 116-118, 171, **Zeyl-i Hasan Mellah** s. 550-552, 567, 658, 693-694.; **Karıkoça Masalı**, s. 34-35.; **Paris'te Bir Türk**, s. 160-162, 321, 551-554.; **Kafkas**, s. 54-55.; **Acâyib-i Âlem**, s. 101-102, 286.; **Hayret**, s. 154, 506.; **Arnavutlar-Solyotlar**, İstanbul 1305, s. 63, 73.; **Demir Bey Yahut İnkışâf-ı Esrar**, İstanbul 1305, s. 2, 45, 229, 284, 290-293.; **Müşâhedât**, s. 142-144, 268-272, 294-296, 309-312.; **Ahmet Metin**, s. 309-312, 646-647, 662-669, 695-698, 703-704.

kadın ve ailenin din duygusu, bu duygunun kadınlarla ilişkilerdeki veya onlara karşı tavırdaki etkisidir. İslamiyet'in kadına bakışı, kadınların dinî duygularının zayıflamasının ahlâkî zaafı getirdiği, doğum esnasında vefat eden kadınların şehit olarak telakki edilmeleri, üzerinde durulan veya işaret edilen noktalardır.³²

İncelenen bütün romanlarda aşk ve evlilik konusu geçtiği hâlde, nikâhla ilgili unsurlara ancak bazı romanlarda yer verilir. Yer verilen eserlerde de çok kısa değinmekle yetinilir.³³

Evlenen eşler arasında zamanla görülebilen boşanma, yani eşlerin birbirinden ayrılması, semavî dinlerde bazı kurallara ve şartlara bağlanmıştır. Ahmet Midhat, toplam dört romanında bu durumu işler.³⁴ Konu, bazen eşler arasındaki yanlış anlaşılardan kaynaklanmış görülürken bazen de başka dinlerle karşılaştırma amacıyla belirir. İslamiyet'teki boşanma konusu, Ahmet Midhat tarafından Hristiyanlıktaki durumla karşılaştırıldığında, İslamiyet'in bu konudaki toleransı savunulur; ancak kendi içinde hoş görülmez ve Hz. Muhammed'in bir hadisiyle boşanmaya iyi bakılmadığı vurgulanır. Mehmet Celâl'in **Küçük Gelin** romanının kahramanlarından Cemal, gördüğü Adel isimindeki bir Hristiyan kıza âşık olur. Adel ise, başkasıyla evlenir. Cemal, Adel'i unutmak için fakir bir kızla evlenir. Ancak annesi ve Vahide, kız fakir olduğu için onu hep küçük görüp horlarlar. Sonra da hastalıklı diyerek Cemal'e boşatırlar. Ayrıca, kendilerini haklı çıkarmak için bulaşıcı

³² Namık Kemal, **Cezmi**, s. 35-36.; Ahmet Midhat, **Hasan Mellah**, s. 220-222.; **Zeyl-i Hasan Mellah**, s. 535.; **Hüseyin Fellah**, s. 360.; **Felâton Bey ile Rakım Efendi**, s. 3, 108.; **Paris'te Bir Türk**, s. 103.; **Dürdane Hanım**, s. 107.; **Bahtiyarlık**, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1302, s. 102-103.; **Demir Bey**, s. 125, 155.; **Ahmet Metin**, s. 721.; **Taaffüf**, s. 186-187.; Mehmet Celâl, **Küçük Gelin**, s. 97.; **Zehra**, s. 24.; Halit Ziya, **Nemide**, Hizmet Matbaası, İzmir 1307, s. 113.; Mehmet Murat, **Turfanda mı Yoksa Turfa mı**, s. 42.; Hüseyin Cahit, **Nadide**, s. 59-60, 129.; Fatma Âliye, **Muhadarat** s. 62.

³³ Şemsettin Samî, **Taaşuk-ı Talat ve Fıtnat**, s. 119.; Ahmet Midhat, **Vah**, s. 173.; **Acâyib-i Âlem**, s. 278, 288.; **Hayret**, s. 506.; Mehmet Celâl, **Bir Kadının Hayatı**, s. 78.; **Mükâfat**, Ah Asaduryan Şirket-i Mürettebiye Matbaası, Konstantiniye 1312, s. 71.

³⁴ Ahmet Midhat, **Zeyl-i Hasan Mellah**, s. 604-607.; **Karıkoca Masalı**, s. 34-35.; **Vah**, s. 167-168.; **Ahmet Metin**, s. 696-698, 720.; **Taaffüf**, s. 160-161.

hastalıktan dolayı şeriatın da izin verdiğini söylerler. Aynı yazarın **Zehra** romanında da benzer durumlar yaşanır.³⁵

Esaret, hizmetçi, cariye ve kölelik konuları insanlık tarihinde hemen hemen bütün milletlerde görülmüştür. Bizi burada ilgilendiren, incelediğimiz romanlarda bu konunun din ve inançlarla ilgisinin kurulmuş kısımlarıdır. İslamiyetin kutsal kitabı Kur'an'da köle ve cariyelere iyi davranılmasıyla ilgili hükümler bulunur. Edebiyatımızda, daha doğrusu romanlarımızda da bu konular Namık Kemal'den Halit Ziya'ya kadar birçok yazar ve şair tarafından işlenmiştir. Samî Paşazade'nin **Sergüzeşt**, Ahmet Midhat'ın **Dünyaya İkinci Geliş**, **Kafkas**, **Felatun Bey ile Rakım Efendi** romanlarında konu anlatılır. **Acâyib-i Âlem**, **Müşâhedât**, **Ahmet Metin** ve Mehmet Celâl'in **Bir Kadının Hayatı**'nda ise konu hem işlenir hem de İslamiyet'le ilgisi kurulur. İslamiyet'te esaret, hizmetçi, cariye ve kölelik konusunu romanlarında işleyen Ahmet Midhat Efendi, Osmanlıda ya da İslam âleminde bu durumun pek bulunmadığını söyler. Ayrıca kölelerin az olduğunu ve onlara iyi muamele edildiği tezini savunur. Mehmet Celâl'de ise savunmadan ziyade, konuya bakışta dinî duygu ön plana çıkar.³⁶

Vasiyet ve vasiyetname konusu daha çok vefat, hastalık ve yolculuk anlarında en yakınlarına yapılan dinî bir vazifedir. Bu konuda Kur'an'dan ayetler de bulunmaktadır. Bu dinî vazife günümüzde de devam etmektedir. Romanlarda yazılan vasiyetlerin hepsi dinî içeriklidir. Bir kısmında mal varlığıyla, hayırlı şeylerin yapılması vasiyet edilirken kimisinde de pişmanlık ve işlenen günahattan endişe görülür. Bazılarında ise tevekkül ya da Allah'a havale etme duygusu işlenir. **Müşâhedât**'ta gönderilen uzun vasiyet mektubunda, birçok hayırlı şeyin yapılması vasiyet edilirken birçok da dinî konuya temas edilir.³⁷ Aynı konu Mehmet Celâl'in **Bir Kadının Hayatı**, Mehmet Murat'ın **Turfanda mı Yoksa Turfa mı**,

³⁵ Mehmet Celâl, **Küçük Gelin**, s. 63.; **Zehra**, s. 73-78, 103, 158.

³⁶ Ahmet Midhat, **Müşâhedât**, s. 121.; **Ahmet Metin**, s. 591.; Mehmet Celâl, **Bir Kadının Hayatı**, s. 74-78.

³⁷ Ahmet Midhat, **Müşâhedât**, s. 292-294, 318-319.

Hüseyin Cahit'in, **Nadide**, Fatma Âliye'nin **Muhadarat** ve Vecihî'nin **Mehcûre** romanlarında da farklı tarzlarda işlenmiştir.³⁸

Bütün dinlerde kutsal günler ve gecelere rastlamak mümkündür. İslamiyet'te de kutsal günler ve geceler vardır. Bu gün ve gecelerde birçok hayırlı etkinlikler ve ibadetler yapılır. Kutsal geceler ve günlerle ilgili unsurlara sadece **Turfanda mı Yoksa Turfa mı** romanı ile **Nadide**'de yer verilir. Buralarda da sadece konuya temas edilmekle yetinilir.³⁹

Peygamberlerin dışındaki din adamları ya da din büyükleri konusu romanlarda fazla yer almaz. **Cezmi**'de bir sahabe, **Hasan Mellah**'ta bir şeyh, **Hüseyin Fellah**'ta ise bir imamın dışında bu konuda bir unsura rastlanmaz. Buralarda da bu din adamları hakkında fazla bilgi verilmeyerek sadece temas edilir.⁴⁰

Romanlarda, ceza-mükâfat olarak ele aldığımız ilahî adalet konusuna en çok Ahmet Midhat yer verir. Diğer romancılarda pek değinilmez. İşlenen romanlarda⁴¹ iyilik yapanlar Allah tarafından mükâfat, kötülük yapanlar ise ceza görürler. Romancılara göre Allah, bu şekilde ceza ve mükâfat vererek dünyada bile adaleti sağlamış olur.

İslam birliği konusuna Tanzimat dönemi romancılarından Namık Kemal ve Mizancı Mehmet Murat değinirler. Namık Kemal, **Cezmi** romanında, İslam birliği için çalışan devlet adamlarından bahsederek onları över.⁴² Mizancı Mehmet Murat ise, **Turfanda mı Yoksa Turfa mı** romanında ideal bir tip olarak seçtiği

³⁸ Mehmet Celâl, **Bir Kadının Hayatı**, s. 205.; Mehmet Murat, **Turfanda mı Yoksa Turfa mı**, s. 418-419.; Hüseyin Cahit, **Nadide**, s. 399-400.; Fatma Âliye, **Muhadarat**, s. 268-269.; Vecihî, **Mehcûre**, s. 356-357.

³⁹ Mehmet Murat, **Turfanda mı Yoksa Turfa mı**, s. 5.; Hüseyin Cahit, **Nadide**, s. 144.

⁴⁰ Namık Kemal, **Cezmi**, s. 53.; Ahmet Midhat, **Hasan Mellah**, s. 257.; **Hüseyin Fellah**, s. 66.

⁴¹ Ahmet Midhat, **Dünyaya İkinci Geliş**, s. 118.; **Hasan Mellah**, s. 439-440, **Zeyl-i Hasan Mellah**, s. 571-576.; **Hüseyin Fellah**, s. 269, 331-332.; **Yeryüzünde Bir Melek**, s. 989, 1134-1136.; **Esrar-ı Cinâyât**, s. 178-179, 223-224.; **Gürcü Kızı Yahut İntikam**, İstanbul 1306, s. 60, 78, 99, 102, 106-107, 111-112, 184.; **Müşâhedât**, s. 257.; **Ahmet Metin**, s. 727.; Hüseyin Cahit, **Nadide**, s. 499.; Fatma Âliye, **Muhadarat**, s. 228.

⁴² Namık Kemal, **Cezmi**, s. 3-16.

Mansur vasıtasıyla İslam birliği tezi ile İslam devletlerindeki eğitimsizlik konusunu işler. İslam birliğinin gerçekleşmesi için eğitimin şart olduğunu savunur. Bu konuda, eğitim için Müslüman çocuklarının, Cizvit papazlarının açmış oldukları okullara gönderilmesinde bile bir sakınca görmez.⁴³

İslam inancına göre nazar ve göz değmesi olabilmektedir. Hoş görülme-yen bu konuya, ayet ve hadislerde rastlamak mümkündür. Bu konu sadece iki romanda geçmektedir. **Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat**'ta nazar ve göz değmesine hem temas edilmiş hem de ondan korunmak için bir muska yapılarak içine "Allah'a ısmarlarım kızcağzım Cenab-ı Hakk seni her afetten masun buyursun" duası yazılmıştır.⁴⁴ **Şık**'ta ise kendisini çekemeyenlerin kötü nazarına uğradığı inancı vurgulanır.⁴⁵

Ahmet Midhat, resim ve heykel konusuna **Yeryüzünde Bir Melek, Müşâhedât** ve **Taaffüf** romanlarında değinir. Birincisinde dinle bir ilgi kurulmaz. **Müşâhedât**'ta da bir vesile ile değinir. **Taaffüf**'te ise bu konudaki İslami yasağı tartışmaya açarak konuyu derinleştirmeye çalışır. Burada konu uzunca anlatılır. Rasih Efendi, konunun izahını yapmaya çalışır. İslamiyet'teki bu yasağın, putlara tapma tehlikesinin önüne geçmek için ileri sürülmüş bir tedbir olduğunu, tapmak tehlikesi olmadığı müddetçe resim yapmanın veya evinde resim bulundurmanın bir günah olmayacağı vurgular.⁴⁶

Bütün semavî dinlerde olduğu gibi İslam dininde de bazı şehirler ve mabetler kutsal kabul edilir. İslam dinine göre en kutsal şehir Mekke, en kutsal mabet ise, Mekke'de bulunan Kâbe'dir. Medine ve Kudüs şehri de Müslümanlarca kutsal şehir olarak kabul edilir. Ayrıca bütün camiler de kutsaldır. Namık Kemal'in, kahramanın adıyla anılan romanında **Cezmi**, anne ve babasını kaybettikten sonra İstanbul'a gelir. Sultan Ahmet'teki at yarışlarına katılır. Orada devlet büyüklerinin teveccühünü kazanır. Bu vesile ile yazar, Sultan Ahmet Camii ile Ayasofya hakkında bilgiler

⁴³ Mehmet Murat, **Turfanda mı Yoksa Turfa mı**, s. 194, 206-215.

⁴⁴ Şemsettin Samî, **Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat**, s. 64.

⁴⁵ Hüseyin Rahmi, **Şık**, II.Tab', Matbaa-i Orhaniye, Dersaadet 1336, s. 172.

⁴⁶ Ahmet Midhat, **Yeryüzünde Bir Melek**, s. 212-213.; **Müşâhedât**, s. 289.; **Taaffüf**, s. 255-258, 265-270.

verir.⁴⁷ **Hasan Mellah** romanının Hristiyan kahramanlarından Alonzo, Malta adasında rastladığı Culya adındaki kız ile birbirlerini severler. Aralarında konuşurlarken Culya, Kudüs'ün Hz. İsa'nın memleketi olduğunu söyler. **Süleyman Muslî** romanında da kutsal bir şehir olan Kudüs hakkında bilgiler verilir. **Ahmet Midhat'ın Acâyib-i Âlem** romanının üç seyyahı tarafından gezilen şehirlerin, tarihî ve turistik yerleri ziyaret edilirken Moskova'da bulunan Tatar Camii de dikkatlerini çeker. **Ahmet Metin'**de de konu işlenir. Romanın başkahramanı İtalya'nın bazı adalarındaki dinî mabetlerin daha önce Müslümanlar tarafından yapıldığına değinir. Bir de bazı yerlerdeki kiliselerin daha önce mescit ve cami olduğunu, Hristiyanların eline geçtikten sonra kiliseye çevrildiğini söyler. Böylece Müslümanlar için önemli olan kutsal mekânlar ve şehirler hakkında çok az bilgi rastlıyoruz. Değinilen cami vesilesiyle Kudüs ve Kâbe'den de bahsedilmiştir.⁴⁸

Kur'an ve hadislerin zahirî manalarından başka bâtını manalarının da bulunduğunu iddia eden fırkaya genel olarak Bâtîniye denir. Bu fırka hicrî ikinci asırda türemiştir. Gayeleri İslam dinini yıkmak ve siyasî zaferler elde etmektir. İslam coğrafyasında batıl bir itikat olarak ortaya çıkan Batınîlerin en meşhur daîlerinden ya da başkanlarından birisi Hassan Sabbah'tır. Alamut kalesinde birçok faaliyet gösteren Batınîler, dönemin devlet adamlarıyla büyük mücadeleler yapmışlardır. Ahmet Midhat'ın **Hasan Mellah** romanında, yaptığı kurnazlıklarla bilinen sahtekâr kahraman Padya, Hasan Mellah'ın eline düştüğü hâlde affedilir. Affedildikten sonra Cezayir'de boş durmaz ve Hasan Mellah'ı öldürmek için Casim isimindeki birisiyle işbirliği yapar. Bu gizli plânı, Hasan Mellah'ın öğrendiğine akıl erdirmeyen Padya, onu Bâtınilik mezhep şeyhi olan Hassan Sabbah'a benzetir. **Süleyman Muslî** romanında ise batıl bir düşünce olarak ortaya çıkan Bâtîniye mezhebi hakkında geniş tarihî bilgiler verilir.⁴⁹

⁴⁷ Namık Kemal, **Cezmi**, s. 42.

⁴⁸ Ahmet Midhat, **Zeyl-i Hasan Mellah**, s. 514.; **Süleyman Muslî**, s. 11.; **Acâyib-i Âlem**, s. 138.; **Ahmet Metin**, s. 482-483, 494-495.

⁴⁹ Ahmet Midhat, **Zeyl-i Hasan Mellah**, s. 671.; **Süleyman Muslî**, s. 92-98.; Bu konuda daha geniş bilgi için bize ait olan şu yazıya da bakılabilir: Kemal Timur, "Süleyman Muslî ve Semerkant Romanlarında Bâtınilik ve Hasan

Halk arasında inanılan batıl itikatlara, **Taaşşuk-ı Talat**'ta muska; **Çengi**'de efsun, tılsım, sihir, fal; **Nadide** de ise, vampir olarak değinilmektedir. Ayrıca Ahmet Midhat'ın, **Çengi**'de bu gibi batıl itikatların her zaman, her toplumda yüzde seksenden fazla insanın itibar edip inandığını söylemesi de dikkat çekicidir.⁵⁰

b. Hristiyanlık İnancı

İnceleme konumuz olan devrede yazılmış romanlarda Hristiyan kahramanlar olduğu gibi, bütünüyle Hristiyan kahramanlardan oluşan romanlar da vardır. Bunun için bu konuyu ayrıca ele aldık. Semavî dinlerden Hristiyanlıktaki inanç sistemine sadece Ahmet Midhat üç romanında değinir. O, **Karnaval**'da bir Hristiyan mürebbiyenin Hristiyanlıktaki baba-oğul-kutsal ruh şeklindeki üçlü inanç durumunu Müslüman çocuklara empoze etmesini eleştirir. Bu konu **Müşâhedât**'ta bir vasiyet dolayısıyla **Ahmet Metin**'de ise bir dua münasebetiyle gündeme gelir.⁵¹

Hz. Meryem ve Hz. İsa ile ilgili motifler, dört romancı tarafından işlenir: Namık Kemal⁵², Ahmet Midhat⁵³, Mehmet Celâl⁵⁴ ve Vecihî⁵⁵. Namık Kemal'in **Cezmi** romanında Adil Giray'ın nefesi Hz. İsa'nın nefesine benzetilir. Konuya en çok yer veren Ahmet Midhat Efendi, Hz. İsa'nın bir mucize sonucu ölüyü diriltmesine telmihte bulunur. Ayrıca ehl-i ırz olan kadınlar Hz. Meryem'e

Sabbah", Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi", Yıl: 13, Sayı: 31, Erzurum 2006, s. 217-232.

⁵⁰ Şemsettin Samî, **Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat**, s. 64.; Ahmet Midhat, **Çengi**, s. 5-20, 36-37.; Hüseyin Cahit, **Nadide**, s. 82, 209, 215.

⁵¹ Ahmet Midhat, **Bahtiyarlık**, s. 110-113.; **Müşâhedât**, s. 293, **Ahmet Metin**, s. 640-641.

⁵² Namık Kemal, **Cezmi**, s. 160-161.

⁵³ Ahmet Midhat, **Hasan Mellah**, s. 21, 108, 323.; **Zeyl-i Hasan Mellah**, s. 514-516.; **Paris'te Bir Türk**, s. 194, 273-277.; **Henüz 17 Yaşında**, s. 187, 178-188.; **Karnaval**, İstanbul 1298, s. 38.; **Acâyib-i Âlem**, s. 106-107, 126.; **Hayret**, s. 95.; **Demir Bey**, s. 201.; **Müşâhedât**, s. 293.; **Ahmet Metin**, s. 456.; **Taaffüf**, s. 262-267.

⁵⁴ Mehmet Celâl, **Venüs**, Dikran Karabetyan Matbaası, İstanbul 1303, s. 17.; **Dehşet Yahut Üç Mezar**, s. 19.; **Orora**, Karabet ve Kasbar Matbaası, Dersaadet 1304, s. 31.; **Elvah-ı Sevda**, s. 9-18, 227.; **Bir Kadının Hayatı**, s. 244.

⁵⁵ Vecihî, **Mehcûre**, s. 77.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

benzetilir. Rahibeliğe karar veren kadınlar Hz. Meryem'i örnek alarak hayatlarını ona vakfederler. Bazı kahramanlar Hz. İsa'dan sözler naklederler. Kudüs şehrinin Hz. İsa'nın memleketi olduğu söylenir. Bazı kahramanlar kilisede Hz. Meryem ile Hz. İsa'nın resimleri önünde dua edip ibadet ederler. Bazı evlerde ve kiliselerde bulunan Hz. Meryem ve Hz. İsa'nın resimlerine dikkat çekilir. Hz. Meryem'in Hz. İsa'yı pedersiz doğurduğu konusuna temas edilir. Ayrıca Hz. İsa'nın putlarla olan mücadelelerine yer verilir. Mehmet Celâl'de ise konu, Hz. Meryem ve Hz. İsa'nın resimleri önünde dua etmek şeklinde işlenir. Ayrıca Hz. Meryem ve Hz. İsa'nın başları etrafındaki nur halkasına dikkat çekilir ve bazı kadınlar güzellik ve ahlâken Hz. Meryem'e benzetilir. Vecihî'de ise, sadece bir seferinde Hz. İsa'nın ölüyü diriltme mucizesine telmihte bulunulur.

Dört büyük semavî kitaptan biri olan İncil, Hz. İsa'ya inmiştir. İncelediğimiz romanlarda Hristiyanların kutsal kitabı olan İncil ile ilgili unsurları görmek mümkündür. Ahmet Midhat'ın toplam dört romanında⁵⁶ temas edilen İncil, bir dinî kitap olarak okunur. Ondan sözler nakledilir ve tarihî kütüphane ve müzede İncil'in birer nüshasına tesadüf edilir.

Kilise, çan, manastır, patrikhane ve buralarda yapılan dinî merasimler de söz konusu edilir. Ahmet Midhat⁵⁷, Mehmet Celâl⁵⁸ ve Fikripaşazâde Mehmet Müncî⁵⁹ bazı romanlarında bu unsurları

⁵⁶ Ahmet Midhat, **Hasan Mellah**, s. 21.; **Karnaval**, s. 237.; **Acâyib-i Âlem**, s. 128, 188-189.; **Arnavutlar-Solyotlar**, s. 33.

⁵⁷ Ahmet Midhat, **Hasan Mellah**, s. 229.; **Henüz 17 Yaşında**, s. 188-189.; **Acâyib-i Âlem**, s. 126-138, 154-161, 162-166.; **Cinli Han**, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1302, s. 7-16.; **Hayret**, s. 81-83.; **Arnavutlar-Solyotlar**, s. 121-123.; **Demir Bey**, s. 228.; **Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları**, İstanbul 1305, s. 70-71.; **Haydut Montari**, Kırkanbar Matbaası, Dersaadet 1305, s. 123, 167-168, 270.; **Gürcü Kızı**, s. 124.; **Rikalda**, s. 195.; **Diplomalı Kız**, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1307, s. 24-26.; **Ahmet Metin**, s. 377-384, 482-483, 495-496, 525, 539-540, 630.

⁵⁸ Mehmet Celâl, **Dehşet Yahut Üç Mezar**, s. 56.; **Orora**, s. 46.; **Margerit**, Kasbar Matbaası, Dersaadet 1308, s. 48-59.; **Bir Kadının Hayatı**, s. 41-42.; **Rene**, Safa ve Enver Efendi Matbaası, İstanbul 1311, s. 14-39, 48-59, 60-86.; **Bivefa**, Âlem Matbaası, İstanbul 1311, s. 86.

⁵⁹ Fikripaşazâde Mehmet Müncî, **Diyanı**, Matbaa-i Ebü'z-ziya, Kostantiniye 1309, s. 65.

işlerler. Ahmet Midhat, kilise, çan ve manastırlar hakkında uzun ve tarihî bilgiler verir ve bu yerlerin gördükleri işlevleri anlatır. Özellikle **Acâyib-i Âlem** romanında kiliselerden bahseden Ahmet Midhat, öyle ayrıntılara iner ki, kilisenin yapımında kullanılan taşlara bile değinir. Kiliseleri yaptıran çarlar, onları yapan mimarlar hakkında bilgiler verir. Kiliselerin kaç kubbeli, kaç sütunlu, sütunların uzunluğu gibi bilgilere de yer verir. Kiliselerde yakılan mumlar ve oralarda bulunan resimlerden de bahseden Ahmet Midhat, daha birçok ince ayrıntıları anlatır. Tarihî çanlar ve manastırlardan da genişçe bahseder. Manastırların işlevlerini de anlatan Ahmet Midhat Efendi, buralarda yapılan bazı yanlış uygulamaları eleştirir. Papazların manastırlarda yaptıkları haksızlıklar ve adam kayırmalara değinir. Kilisede yapılan dinî merasimlere de temas eden Ahmet Midhat, bazı camilerin kiliseye çevrildiğini de söyler. Zikredilen konuları romanlarında işleyen Mehmet Celâl ise, kilisede yapılan cenaze merasimi, nikâh ve rahibeler için düzenlenen törenlerden söz eder. Ayrıca **Rene**⁶⁰ romanında çanlardan da bahseden yazar, çan ve kilisenin, kahraman üzerinde meydana getirdiği etkileri anlatır ve yapılan dualara değinir. Kilise konusuna tek bir romanında yer veren Mehmet Müncî ise, kilisede yapılan dinî bir düğüne dikkat çeker.

Bahsedilen dönemdeki eserlerde, Hristiyanlarca kutsal kabul edilen şehirler ve kutsal günler hakkında sadece Ahmet Midhat'ın romanlarında yer verilir. Ahmet Midhat, **Hasan Mellah**, **Süleyman Muslî** ve **Ahmet Metin** romanlarında bazı vesilelerle Hristiyanlarca kutsal kabul edilen Kudüs ve Roma şehirlerinden bahseder. Roma'da bulunan papalığın merkezi Vatikan ve Sen Piyer kilisesinden söz eder. Ayrıca bayram olarak kabul edilen paskalya günlerinde yapılan etkinlikleri anlatır.⁶¹

Hristiyanlık âleminde Hz. İsa'nın temsilcileri olarak kabul edilen papazlar, Ahmet Midhat'ın bazı romanlarında⁶² önemli bir

⁶⁰ Mehmet Celâl, **Rene**, Safa ve Enver Efendi Matbaası, İstanbul 1311.

⁶¹ Ahmet Midhat, **Zeyl-i Hasan Mellah**, s. 514.; **Süleyman Muslî**, s. 11.; **Ahmet Metin**, s. 177.

⁶² Ahmet Midhat, **Hasan Mellah**, s. 17, 110, 221, 281, 290, 445.; **Zeyl-i Hasan Mellah**, s. 829.; **Felâtun Bey ile Rakım Efendi**, s. 105.; **Paris'te Bir Türk**, s. 275-277.; **Cellât**, İstanbul 1301, s. 192.; **Cinli Han**, s. 38, 42-66, 69-89, 90-92.; **Hayret**, s. 386-387.; **Arnavutlar-Solyotlar**, s. 33, 121-123, 147, 199.; **Demir**

unsur teşkil ederler. Ancak Ahmet Midhat'ın onlar hakkındaki kanaati genelde olumsuzdur. Onları yeri geldikçe ağır bir dille eleştirir. Ayrıca rahibelerin durumuna da değinen Ahmet Midhat, onların evlenememeleri konusuna değinir ve bu durumu eleştirir. Papazlara yapılan günah itirafı ve günah çıkartmak konusu kısaca işlenir. Bazı yerlerde papazların dinî taassubunu aşırı bulur. Papazların, halk üzerinde büyük etkiye sahip olduğunu vurgulayan Ahmet Midhat, onların savaşlarda da halkı yönlendirdiğine değinir, birçok kişinin onları ikinci Mesih olarak bildiğini; ancak hakikatte onların öyle olmadığını, kendilerini halk nazarında öyle gösterdiğini anlatır ve bu durumu eleştirir. Bazı insanların, papaz yapılması için rahip okullarında eğitildiğine temas eder. Papazlar, halktan para toplarlardı, zenginleri korurlardı. Bazı hurafe inançlarla saf halkı kandırırlardı. Bu konuları da tenkit eder. Bir de bazı olumsuz kahramanları onlara benzetir.

Ahmet Midhat'ın dışında, romanlarında papaz ve rahibelik konusuna değinen yazarlardan birisi de Mehmet Celâl'dir. Mehmet Celâl, **Elvah-ı Sevda** romanında bir yerde papaz konusuna değinir ve eleştirir. **Rene** romanında ise papaz, rahip ve rahibeler konusuna geniş yer verir ve rahibelik için düzenlenen törenleri genişçe tasvir eder.⁶³

Ahmet Midhat'ın **Henüz 17 Yaşında**, **Acâyib-i Âlem**, **Arnavutlar-Solyotlar**, **Demir Bey** ve **Rikalda** romanlarında işlenen vaftiz ve istavroz unsurları, Hristiyanlarca önemli ibadet şekillerindendir. Romanlarda işlenen bu unsurlar, "günahından dolayı istavroz çıkarmak, Rusya'daki çarların vaftiz edilmeleri, vaftiz yağlarının kâseleri, vaftizin önemi, yemeğe başlarken istavroz çıkarılması, istavroz resimleri, Hristiyanlığı kabul edenlerin vaftiz edilmeleri" şeklinde görülür.⁶⁴

Hristiyanlık âlemindeki mezhep konusuna Namık Kemal **Cezmi** romanında bir vesile ile temas eder.⁶⁵ Mezhep ve boşanma

Bey, s. 127, 271-276.; **Haydut Montari**, s. 141-143.; **Diplomalı Kız**, s. 185.; **Ahmet Metin**, s. 640-641, 635, 669, 702-703.

⁶³ Mehmet Celâl, **Elvâh-ı Sevda**, s. 227-228.; **Rene**, s. 15-59, 60-73.

⁶⁴ Ahmet Midhat, **Henüz 17 Yaşında**, s. 187-188.; **Acâyib-i Âlem**, s. 106, 127-129.; **Arnavutlar-Solyotlar**, s. 54.; **Demir Bey**, s. 13, 18.; **Rikalda**, s. 251.

⁶⁵ Namık Kemal, **Cezmi**, s. 6.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

konusuna **Acâyib-i Âlem** romanında kısaca değinen Ahmet Midhat ise **Karnaval** ve **Ahmet Metin**'de konu hakkında geniş bilgiler verir. **Karnaval**'da Katoliklerin boşanma konusundaki durumlarını anlatarak eleştirir. Ayrıca, Katoliklerin boşanmaya izin vermeme şeklindeki katı tutumundan dolayı gayrimeşru durumların yaşandığına dikkati çeker. **Ahmet Metin**'de de Hristiyanlıktaki boşanmada, kiliselerin ve Ortodoksların bu konudaki takındığı katı tavırlara değinir ve bunları eleştirir.⁶⁶

Hristiyanlık âleminde, Allah'a iman ve ahiret konusundaki inançlarda farklılıklar bulunur. Burada, Hristiyan olan kahramanların bu konulardaki inançları, yaptıkları dualar ve ahiretle ilgili mülâhazalarına yer verilir. Bu konudaki unsurlara, Ahmet Midhat⁶⁷ ve Mehmet Celâl⁶⁸ bazı romanlarında yer verirler. İki romancıda da dikkat çeken unsurlar: "Sıkıntıya düşen insanlara Allah'ın yardım edeceği inancı, sıkıntı ve iyi günlerinde Allah'a dua etme, günahlardan dolayı ümitsizliğe düşmeme, sıkıntıdan dolayı hâlden şikâyet ve bunun günah olduğu düşünülerek Allah'a tövbe edip sığınma, dünyada verilen cezaların ahirette günahlara kefarete olacağı inancı, işlenen günahattan dolayı Allah'a tövbe edip yalvarma ve Allah'a yemin etme" şeklinde görülürler.

Hristiyanlığı yayma faaliyetlerine de yer veren Ahmet Midhat; **Hasan Mellah**, **Süleyman Muslî**, **Acâyib-i Âlem** ve **Rikalda** romanlarında Hristiyan olan Avrupalıların, başka ülkelerde, dinlerini yaymak için günümüzün tabiriyle misyonerlik faaliyetlerinde bulunduklarını belirtir.⁶⁹

Melek, peri, huri, cin ve şeytan unsurları semavî dinlerin hepsinde vardır ve bunlara inanılır. Romanlarda daha çok Hristiyan kahramanların, bunlara yaklaşımı, onlarla ilgili takındıkları tavırlar ve onlara bakışı üzerinde durulur. Ahmet Midhat,

⁶⁶ Ahmet Midhat, **Felâtun Bey ile Rakım Efendi**, s. 105., **Karnaval**, s. 236-238.; **Acâyib-i Âlem**, s. 106.; **Ahmet Metin**, s. 182-183.

⁶⁷ Ahmet Midhat, **Hasan Mellah**, s. 176, 195, 221-222, 236.; **Paris'te Bir Türk**, s. 103.; **Süleyman Muslî**, s. 34.; **Henüz 17 Yaşında**, s. 141-142, 153, 164, 178.; **Cellât**, s. 190.; **Haydut Montari**, s. 255, 270.; **Gürcü Kızı**, s. 45-46, 130.; **Rikalda**, s. 170-172.

⁶⁸ Mehmet Celâl, **Orora**, s. 27, 34, 45, 61.; **Rene**, s. 25-48, 68-78.

⁶⁹ Ahmet Midhat, **Hasan Mellah**, s. 146.; **Süleyman Muslî**, s. 11-13.; **Acâyib-i Âlem**, s. 101-102.; **Rikalda**, s. 97, 161, 195, 243-244, 251.

Hasan Mellah ile **Cinli Han** romanlarında konuya değinir. **Hasan Mellah**'ta sadece temas ederken **Cinli Han**'da özellikle cin konusunu uzunca mütalaa eder.⁷⁰ Mehmet Celâl ise **Venüs**, **Orora**, **Elvah-ı Sevda** ve **Rene** romanlarında melek ve huri unsurlarına sadece işaret eder.⁷¹

Hristiyanlıkta bulunan batıl inançları romanlarında işleyen Ahmet Midhat Efendi, **Hasan Mellah**'ta, Müslüman'a verilecek kızın ruhunu şeytanın kabzedeceği inancına temas eder. **Hayret**'te, papazların bazı hurafe şeylerle saf insanları kandırdıklarını söyler ve fenlerin çok geliştiği Avrupa'da bu gibi hurafe şeylere itibar edilip inanılmasına hayret eder ve yadırgar. Ayrıca bu romanda, Hristiyanlarca uğursuz sayılan 13 rakamının uğursuzluk nedenlerine dikkatleri çeker. **Diplomalı Kız**'da iskambil kâğıtlarıyla bazı fal oyunlarının yapıldığına temas eder ve bunlara Avrupa'daki bir kısım insanın hâlâ itibar ettiğini söyler. **Ahmet Metin**'de ise, başkahramana mitolojinin müdafaasını yaptırarak, mitoloji ile hurafelerin farklı şeyler olduğunu belirtir.⁷²

Ahmet Midhat, Hristiyanlık âlemindeki din duygusunun azaldığına da dikkati çeker. Ona göre bu durum, bazı insanları dinlere karşı tavır almaya sevk etmiştir. Ayrıca bir kısım insanın da inançsız olmasına sebep olmuştur. Ahmet Midhat'ın romanlarında, Hristiyanlık âlemindeki bu din duygusunun azalmasının özel bir yeri vardır. Belki de Doğu ve Batı medeniyetlerinin çatışmasında göz önünde bulundurulacak en mühim meselelerden birisidir. Ahmet Midhat'a göre Hristiyanlık ile medeniyet, çatışma hâlinindedir. Avrupa'da ilim ve teknolojinin gelişmesiyle Hristiyanlık gerilemiştir. Ayrıca bu durum din duygusunun azalmasına sebep olmuş ve birçok insanın dinden çıkmasını sağlamıştır. Bu konulara dikkat çeken Ahmet Midhat, aynı zamanda, her şeye rağmen dindar insanların çokluğuna da değinir. Ona göre Avrupa'da, her ne kadar fikir serbestliği ile beraber din duygusunda bir azalma olmuşsa da birçok insan, paskalya mevsiminde

⁷⁰ Ahmet Midhat, **Hasan Mellah**, s. 445.; **Cinli Han**, s. 100-107, 109-119.

⁷¹ Mehmet Celâl, **Venüs**, s. 20-21.; **Orora**, s. 5.; **Elvah-ı Sevda**, s. 9-10.; **Rene**, s. 61-62.

⁷² Ahmet Midhat, **Hasan Mellah**, s. 445.; **Hayret**, s. 81-83, 446-447.; **Diplomalı Kız**, s. 187.; **Ahmet Metin**, s. 314-317.

Hristiyanlarca kutsal bilinen Kudüs ve Roma'yı ziyaret ederek ibadetlerini yapmaktadırlar.⁷³

c. Yahudilik İnancı

Yahudilik, yaşayan semavî dinler içinde mensubu en az olanıdır. Yahudiliğin dinler tarihinde özel bir yeri bulunmakta ve bu din, en eski semavî kaynaklı din olarak nitelendirilmektedir. Bununla beraber Yahudilik, Babil sürgününden bu yana millî bir din hâline getirilmiştir. Ancak bu din, tek Tanrı'ya, vahye dayanan kutsal kitaba ve peygamberlere yer vermesiyle millî dinlerden, millîleştirilip bir ırka tahsis edilmesiyle de semavî dinlerden farklı bir karakter arz eder. Yahudiler, kendilerini dünya milletleri arasında seçilmiş kavim olarak görürler.⁷⁴ Tanzimat dönemi romanlarında, Hristiyanlığa ait unsurlara bolca yer verildiği hâlde semavî bir din olan Yahudilikle ilgili konulara fazla yer verilmemiştir. **Acâyib-i Âlem**'de sadece temas edilen Yahudilik konusuna **Taaffüf**'te biraz daha fazla yer verilir. Burada Benî İsrail ve Hz. Musa'nın bu kavimdeki putperestlerle olan mücadeleleri işlenir.⁷⁵

d. Hinduizm İnancı

Hinduizm millî bir dindir. Millî dinler, bir topluluk veya millete ait dinlerdir. Millî dinlerde ortaklaşa bir kurtuluş ve mutluluğa ulaşmak söz konusudur. Fert, ayrı bir din seçme hakkına sahip değildir. Mensupları, kurban ve kutsal törenlere katılmakla kendi millî tanrılarıyla temas kurabileceğine inanırlar. Hinduizmin, bir kurucusu, bir inanç sistemi yoktur; fakat çok hacimli bir kutsal kitap koleksiyonu bulunmaktadır.⁷⁶

İncelediğimiz romanlar içinde Hinduizmle ilgili bilgilere sadece Ahmet Midhat yer vermiştir. Ahmet Midhat'ın **Hayret** romanında Hinduizm, geniş bir şekilde yer alır. Hindu olan Safa Kok

⁷³ Ahmet Midhat, **Hasan Mellah**, s. 289-290.; **Paris'te Bir Türk**, s. 277.; **Fennî Bir Roman**, s. 7.; **Diplomalı Kız**, s. 33.; **Ahmet Metin**, s. 151, 177.

⁷⁴ Günay Tümer, Abdurrahman Küçük, **Dinler Tarihi**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1985, s. 61-62.

⁷⁵ Ahmet Midhat, **Acâyib-i Âlem**, s. 101.; **Taffüf**, s. 262-264.

⁷⁶ Günay Tümer, Abdurrahman Küçük, **Dinler Tarihi**, s. 38-46.

Sanc, Hinduizm inançlarına safiyane bağlı bir kahramandır. Geminde, bir din adamı olarak dolaştırdığı Gandazib, yaptığı sahtekârlıklarla yaşlı ihtiyarı hep kandırır. Hintlinin kızı Mihriban ise Hinduizm inancına bağlı olmakla beraber yaşantısında din duygusu pek görülmez, daha doğrusu inanç konusu onu fazla alakadar etmez. Romanında bu dine geniş yer veren Ahmet Midhat, Hinduizmi tenkit etmekten de geri kalmaz.⁷⁷

e. Mecusilik İnancı

Merkezi İran ve Hindistan olan Mecusilik dini, ateşi kutsal saydığından Ateşperestlik olarak da anılmıştır. Millî bir din olarak kabul edilir. Zerdüştlükten sonra İran'da önemli bir kült haline gelen ve İslam kaynaklarında o bölgenin inançlarını ifade için kullanılan ateş kültü, Zerdüş'ten önce de merkezî bir öneme sahiptir. Zerdüş'ten sonra rahipler, dinî temizlik idealini ateşle sembolleştirmişlerdir. Bunlarda merkezi ayine dayanan tanrı sembolü ateştir. Ayrıca bunların tapınakları vardır. Bu tapınaklara Mecusî olmayanlar alınmazlar. Günde beş defa, ateşin temizliğini korumak için, temizleme ayinleri yapılır. Ölüler, şehirden uzak "dakhma" denilen ölü kulelerine konulur. Bu kuleler necis sayılır. Kuleler, dört beş metre yüksekliğinde silindir şeklindeki yapılardır. Terasında ölüler, sıra halinde yatırılmıştır. Böylece toprağın kirletilmediğine inanılır.⁷⁸

Tanzimat dönemi romanlarında bahsedilen dinlerden birisi de Mecusiliktir. Mecusilik konusu Ahmet Midhat'ın sadece iki romanında işlenir. **Acâyib-i Âlem**'de bir vesile ile konuya değinen Ahmet Midhat, Mecusîlerin bir ibadethanesinden bahseder ve İngiliz kahraman Miss Haft vasıtasıyla Mecusîlerin pek mutaassıp olmadıklarını vurgular. **Gürcü Kızı**'nda Mecusilik konusuna geniş yer veren Ahmet Midhat, onların petrolü ve ateşi kutsal kabul ettiklerini, onların halim-selim adamlar olduklarını, çalışmaya ve hizmet etmeye önem verip bunları ibadet niyetiyle yaptıklarına dikkat çeker. Kısacası Ahmet Midhat'ın diğer dinlere takındığı olumsuz tavrı Mecusîlere göstermemesi dikkat çekicidir. Mecusî-

⁷⁷ Ahmet Midhat, **Hayret**, s. 5-32, 62-83, 95, 131-151, 163, 398-399, 386-387, 413.

⁷⁸ Günay Tümer-Abdurrahman Küçük, **Dinler Tarihi**, 1985, s. 51-52.

leri tenkit eden bir cümlesine bile rastlanmaz.⁷⁹

f. İlkel Kabile Dinleri ve İnançları

Gelişmiş bir hayat tarzına ulaşmamış, geçimlerini avcılık, balıkçılık ve toplayıcılıkla sağlayan küçük topluluklara ilkel kabile denir. İlkel kabile dinleri, bir kabileye mahsustur. Genellikle o kabilenin adıyla anılırlar. Bu dönemdeki romanlarda, iptidaî hayat yaşayan ilkel kabile dinlerinden de bahsedilir. İlkel kabile dinlerine Ahmet Midhat ve Mehmet Celâl yer vermişlerdir. Konuya **Çengi**'de kısaca değinen Ahmet Midhat, **Acâyib-i Âlem** romanında, Rusya'nın soğuk bölgelerinde iptidaî bir şekilde hayatlarını sürdüren Samoyedler ve Laponların inançlarından bahseder. İlkel birer topluluk olan Samoyedler ve Laponlar, avcılıkla geçimlerini sağlarlar. Aralarında güçlü bir asabiyet vardır. Samoyedler, hayır ve şerrin sahibi iki tanrıya inanırlar. Laponlar ise, gökyüzünü birçok tabakaya ayırıp Tanrı'nın en üst tabakada oturduğuna, diğer tabakalarda bulunan insanların ise, onun çocukları olduğuna inanırlar. Ayrıca bunlar şeytanla ilişki kurup sihirle uğraşırlar. Ahmet Midhat, bunların inançları konusunda olumlu olumsuz herhangi bir yorumda bulunmaz. İnançlarını sadece nakletmekle yetinir.⁸⁰

Ahmet Midhat, **Rikalda** romanında ise, Amerika'nın yerlilerinden olan Aztekler ve diğer bazı ilkel kabilelerin inançlarına yer verir. Aztekler, vahşi bir kabile olarak tanıtılır. Missori Nehri kenarında taştan yapılmış bir tapınakları vardır. Bunlar yakaladıkları esirleri bu mabuda kurban ederler. Başlarında bir din adamı bulunur. Bu din adamı inançlarının aslının olmadığını farkında olduğu hâlde kabiledaki insanları kandırır. Ahmet Midhat'ın bunlar hakkındaki kanaati olumsuzdur. Onların vahşiliklerinin vahşi kelimesiyle bile ifade edilemeyeceğini söyler. Bunların başındaki reisleri Firavun'a benzetir. Ayrıca bunların putperest olduklarını söyler ve tenkit eder.⁸¹

Mehmet Celâl sadece **Rene** romanında Amerika'daki yer-

⁷⁹ Ahmet Midhat, **Acâyib-i Âlem**, s. 101-102.; **Gürcü Kızı**, s. 107-110, 122.

⁸⁰ Ahmet Midhat, **Çengi**, s. 95.; **Acâyib-i Âlem**, s. 246-247.

⁸¹ Ahmet Midhat, **Rikalda**, s. 13-14, 15-45, 50-66, 69-103, 117, 127-137, 147-157, 160, 200-235, 242, 244,255.

lilerin inançlarına değinir. Burada, Amerika'daki vahşi insanları saf, masum ve hiçbir şeyden haberleri olmayan, Allah'ın birer mukaddes kulları olarak tanıtır.⁸²

g. Mitolojik Unsurlar

İnanç çerçevesinde Tanzimat dönemi romanlarında mitoloji konusu da işlenir. Bu dönemde mitolojik unsurlara Ahmet Midhat, Mehmet Celâl, Mustafa Reşit ve Samî Paşazâde Sezâî romanlarında yer verirler. Ahmet Midhat, **Paris'te Bir Türk** romanındaki kahramanlardan Catherine'in güzelliğini Venüs'e, De la Chaisne'in güzelliğini ise Jüpiter'e benzetir. **Çengi**'de Kaf Dağı'ndan bahseder. **Ahmet Metin**'de ise, mitolojiye geniş yer verir. Burada Yunan mitolojisinden uzun uzadıya bahseden Ahmet Midhat, bütün Yunan, Tanrı ve Tanrıçaları hakkında ayrıntılı bilgiler verir. Mitolojinin savunmasını yapar. Her milletin tarihinde mitolojinin olduğunu söyler. Yunan mitolojisinin, Batı edebiyatı ve medeniyetinin temelini oluşturduğuna dikkat çeker.⁸³

Ahmet Midhat, **Taaffüf**'te de Yunan mitolojisine geniş yer verir. Burada Rasih Efendi, hanımına; Venüs, Zühre, Jüpiter, Merkür, Aküs, Baküs, Mars ve bunların çocukları hakkında uzun bilgiler verir. Bunlar arasında yaşanan aşkları, gayrimeşru ilişkileri, temsil ettikleri mitolojik unsurları, heykellerinin tasvirlerini, bunlar için düzenlenen törenleri de en ince ayrıntısına kadar inerek uzun uzun anlatır. Rasih Efendi'nin bunları bu kadar uzun anlatmasının sebebi, kendisinden soğuyan eşi Saniha Hanım'ı, eskisi gibi kendine bağlamaktır. Yani bunlar arasında yaşanan aşkları ve onların kocalarına yaptıkları ihanetleri anlatarak ona ders vermek ister. Anlatılanlar üzerine, Saniha Hanım hatasını anlar ve eskisi gibi kocasını sevmeye başlar. Ona olan sevgisi tekrar ilk zamanlardaki aşka dönüşür. Böylece bu iki sevgili, romanda önemli yeri olan ve vakayı teşkil eden, konaktaki Venüs ve Minerva heykelciklerinin mitolojik manasını kendi

⁸² Mehmet Celâl, **Rene**, s. 21

⁸³ Ahmet Midhat, **Paris'te Bir Türk**, s. 79, 191, 304-305.; **Çengi**, s. 7, 27, 32-33, 98.; **Ahmet Metin**, s. 208, 252-253, 255, 259, 271-273, 288, 299-300, 301-304, 305-309, 310, 314-317, 327, 680.

hayatlarında sergilemiş olurlar.⁸⁴

Mitolojik unsurları **Venüs, Orora, Elvah-ı Sevda** ve **Bir Kadının Hayatı** adlı romanlarında işleyen Mehmet Celâl, bazı kahramanlarını güzellik olarak Venüs ve Zühre'ye benzetir. Mustafa Reşit de **Neyyir** ve **Pembe Ferâce** romanlarındaki iki kahramanı Venüs ve Zühre ile karşılaştırır. Samî Paşazâde Sezâî ise, **Sergüzeşt**'te Yunan ilâhlarına atıfta bulunur, Herkül'den bahseder.⁸⁵

h. Dinlerin Karşılaştırılması

Bu dönemde yazılan bazı romanlarda dinlerin karşılaştırılması da yapılır. Tanzimat döneminde birçok roman yazan Ahmet Midhat, bütün işlediği dinî unsurlarla beraber dinlerin mukayesesine romanlarında⁸⁶ geniş yer verir. O, birçok romanında, özellikle İslamiyet ile Hristiyanlığı karşılaştırır. Bu mukayeseyi yaparken hiçbir zaman katı bir Müslüman tavrı takınmaz. İslam lehinde ve Hristiyanlık aleyhinde görünmenin yanında daha çok Hristiyanlığa karşı İslamiyet'in savunmasını yapar. Romanlarının bütününde idealize ettiği kahramanlar ve bunların vaka içindeki tavırları; Müslüman, Türk ve Osmanlı düşünce ve hareketinin temsilcisidirler. Ona göre, Avrupalıların İslam'ı itham etmelerinin sebebi papazların ve kilisenin baskısıdır. Yoksa İslam'ı, İslam dünyası içinde tanıyan ve yaşayan Batılılar onun büyüklüğünü takdir ederler. Bu durumu başta **Acâyib-i Âlem** romanındaki Hristiyan olan Miss Haft'a söylediği gibi diğer bazı yabancı kahramanlara da söyletip tasdik ettirir.

⁸⁴ Ahmet Midhat, **Taaffüf**, s. 16, 273-274, 283-285, 286-288, 300.

⁸⁵ Mehmet Celâl, **Venüs**, s. 2, 22.; **Orora**, s. 5.; **Elvah-ı Sevda**, s. 16.; **Bir Kadının Hayatı**, s. 240.; Mustafa Reşit, **Neyyir**, s. 29-30.; **Pembe Ferâce**, s. 13.; Samî Paşazâde Sezâî, **Sergüzeşt**, II.Tab', Kütübhan-e-i Sudî, İstanbul 1340, s. 67, 101.

⁸⁶ Ahmet Midhat, **Hasan Mellah**, s. 113-114, 116-118, 221-222.; **Karıkoca Masalı**, s. 34-35.; **Felatun Bey ile Rakım Efendi**, s. 126.; **Paris'te Bir Türk**, s. 160-161, 179, 269, 551-554.; **Kafkas**, s. 54.; **Henüz 17 Yaşında**, s. 112-113.; **Karnaval**, s. 236-238.; **Acâyib-i Âlem**, s. 97, 102, 270-272.; **Hayret**, s. 95, 131-132.; **Arnavutlar-Solyotlar**, s. 63, 73, 106.; **Müşâhedât**, s. 108, 268-272, 294-296, 311.; **Ahmet Metin**, s. 155, 163, 182-183, 467-468, 480-481, 662, 695-698, 698-700.

Ahmet Midhat, İslamiyet ile Hristiyanlığı karşılaştırırken, İslamiyet'in müsamahasını her vesile ile vurgular, Hristiyanların taassubuna da dikkat çekmeden geçmez. Bu konuda özellikle Katolikleri hem katı hem de müsamahasız bulur. Yine karşılaştırma yaparken İslamiyet'in evlilik konusundaki hoşgörüsü ile Hristiyanların taassubuna geniş yer verir. Birçok romanında, Müslüman kahramanları Hristiyan kızlarıyla evlendirirken bu konudaki İslamiyet'in toleransına dikkat çeker. Boşanma konusunda da İslamiyet'in cevazını Hristiyanlıktaki durumla karşılaştırır. Bu konuda da yine Katolikleri çok katı bulur. Kilisenin drahoma kanununu eleştirir. Romanlarında kadın konusunu da işleyip karşılaştıran Ahmet Midhat, kadının din ve ahlâk yönüne dikkati çeker. Şark kadını Garp kadınından daha iffetli bulur. İslamiyet'in kadına verdiği hakları fazla bulurken Hristiyanların kadınlara verdiği hakları az bulur.

Ahmet Midhat, dinleri karşılaştırırken İslamiyet'in, aslı itibarıyla Hristiyanlığı kapsadığını vurgular. Çok eşlilik konusunda İslamiyet'e yöneltilen tenkitlere cevap verir. Yine ona göre Hristiyanlığın en büyük senedi nakildir. İslam'ın ise, en büyük senedi nakil olmakla birlikte bunların çoğu akla uygundur. Ona göre akla uygun olmayanlar İslamiyet nazarında delil kabul edilmezler. Ahmet Midhat'ın dikkat çektiği konulardan birisi de İslamiyet'i kabul edenlerin zorlanmadan kendi isteklerine bırakılmalarıdır. Ayrıca burada şunu da belirtelim ki, Ahmet Midhat'ın, Müslüman roman kahramanları Hristiyanlığa hoşgörü ile bakarken, Hristiyan kahramanları çok defa bilgisizlik eseri olarak İslamiyet'e karşı olumsuz bir tavır içindedirler. Yalnız **Felatun Bey ile Rakım Efendi** romanının kahramanı Mösyö Ziklas, bu konuda bir istisna teşkil eder. Ahmet Midhat, İslamiyet ile Hristiyanlığı her vesile ile karşılaştırdığı hâlde, romanlarında yer verdiği Yahudilik, Mecusîlik ve Hinduizm hakkında pek yorum yapmaz. Mecusîlik hakkındaki fikri ise, hep müspettir.

Sonuç

Bu çalışmada umumî Türk tarihi içinde önemli değişme ve gelişmelerin yaşandığı bir dönem olan Tanzimat devrinde Batılı bir anlatı türü olarak edebiyatımıza giren romanlarda din duygusu

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ve bunun, değişen insanımızın ve toplumumuzun hayatındaki tezahürleri kısaca ortaya konmuştur. Burada başta Ahmet Midhat Efendi olmak üzere, insanların, dolayısıyla toplumun değişmesini kendilerine görev bilen romancılarımız, eserlerinde birçok konuyla beraber dinler, inançlar ve din duygusuna temas etmişlerdir. Roman kahramanlarının çoğunda inançlar ya bir motif-temas ya da fikir olarak karşımıza çıkar. Ramazan, kandil, namaz ve benzeri dinî yaşayış şekillerine ya hiç tesadüf edilmez; ya da pek az rastlanır. Türk romanlarında İslamiyetle birlikte Hristiyanlık, Yahudilik, Hinduizm, Mecusilik ve ilkel kabile dinleri de üzerinde durulan konulardandır. Ayrıca inanç çerçevesinde mitolojik unsurlara da yer verilir. Bazı romanlarda din ve inançlar karşılaştırılırken konuyla ilgili olumlu ya da olumsuz kanaatler de dile getirilir.

Tanzimat Dönemi'ndeki yazarlar içerisinde Ahmet Midhat ve Mizancı Murat, din duygusuna daha fazla yer vermişlerdir. Ahmet Midhat'ta, Hristiyanlık da üzerinde durulan konulardandır. Onda geniş bir dinî yelpaze ve özellikle Hristiyanlık ile İslamiyet'in karşılaştırması vardır. Mizancı Murat ise, ideolojik bir şekilde İslam dinine yaklaşmaktadır. Romancılarımız, daha çok kahramanlarının din duygularını gösterecek sözlere yer verirler. Bilhassa Ahmet Midhat Efendi, kahramanlarına müntesibi oldukları dini, tabiatıyla daha çok Müslümanlara, İslamiyet'i müdafaa ettirme yoluna gider. Hristiyanlıkla İslam'ı karşılaştıran, İslamiyet'in üstünlüğünü anlatan müstakil eserler de yazan Ahmet Midhat, bu düşüncelerini romanlarında da sergiler.

Son söz olarak fert ve toplumların hayatlarında olduğu gibi Türk tarihi ve edebiyatının hemen her döneminde din duygusu ve inançların önemli bir yer tuttuğunu söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

Ahmet Midhat, **Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş**, Şark Matbaası, İstanbul 1291.

Ahmet Midhat, **Hasan Mellah Yahut Sır İçinde Esrar**, Şark Matbaası, İstanbul 1291.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

-
- Ahmet Midhat, **Zeyl-i Hasan Mellah Yahut Sır İçinde Esrar**, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1292.
- Ahmet Midhat, **Karıkoca Masalı**, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1292.
- Ahmet Midhat, **Hüseyin Fellah**, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1292.
- Ahmet Midhat, **Felatun Bey İle Rakım Efendi**, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1292.
- Ahmet Midhat, **Paris'te Bir Türk**, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1293.
- Ahmet Midhat, **Çengi**, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1294.
- Ahmet Midhat, **Kafkas**, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1294.
- Ahmet Midhat, **Süleyman Muslî**, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1294.
- Ahmet Midhat, **Yeryüzünde Bir Melek**, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1296.
- Ahmet Midhat, **Henüz 17 Yaşında**, İstanbul 1297.
- Ahmet Midhat, **Karnaval**, İstanbul 1298.
- Ahmet Midhat, **Dürdane Hanım**, İstanbul 1299.
- Ahmet Midhat, **Vah**, İstanbul 1299.
- Ahmet Midhat, **Acâyib-i Âlem**, İstanbul 1299.
- Ahmet Midhat, **Cellât**, İstanbul 1301.
- Ahmet Midhat, **Esrar-ı Cinâyât**, İstanbul 1301.
- Ahmet Midhat, **Cinli Han**, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1302.
- Ahmet Midhat, **Bahtiyarlık**, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1302.
- Ahmet Midhat, **Hayret**, İstanbul 1302.
- Ahmet Midhat, **Arnavutlar-Solyotlar**, İstanbul 1305.
- Ahmet Midhat, **Demir Bey Yahut İnkışâf-ı Esrar**, İstanbul 1305.
-

- Ahmet Midhat, **Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları**, İstanbul 1305.
- Ahmet Midhat, **Haydut Montari**, Kırkanbar Matbaası, Dersaâdet 1305.
- Ahmet Midhat, **Gürcü Kızı Yahut İntikam**, İstanbul 1306.
- Ahmet Midhat, **Rikalda Yahut Amerika'da Vahşet Âlemi**, İstanbul 1307.
- Ahmet Midhat, **Diplomalı Kız**, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1307.
- Ahmet Midhat, **Müşâhedât**, İstanbul 1308.
- Ahmet Midhat, **Ahmet Metin ve Şirzad Yahut Roman İçinde Roman**, İstanbul 1309.
- Ahmet Midhat, **Taaffüf**, İkdâm Matbaası, Dersaâdet 1313.
- ARAT Reşit Rahmeti, **Eski Türk Şiiri**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1991.
- BİRİNCİ Necat, **Nâbizâde Nâzım**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987.
- ÇAVUŞOĞLU Mehmet, "Divan Şiiri", **Türk Dili Dergisi Türk Şiiri (Divan) Özel Sayısı II**, S. 414-416, (1986)
- DURKHEİM Emile, **İntihar Toplumbilimsel İnceleme**, Çev. Prof. Dr. Özer Ozankaya, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1986.
- Fatma Âliye, **Muhadarat**, Matbaa-i Ebüzziya, Konstantiniye 1309.
- FİCHTER Joseph, **Sosyoloji Nedir**, Çev. Nilgün Çelebi, Selçuk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları, Konya 1992.
- Fikripaşazâde Mehmet Müncî, **Diyana**, Matbaa-i Ebü'z-ziya, Kostantiniye 1309.
- Fikripaşazâde Mehmet Müncî, **Merâret-i Hayat**, Kasbar Matbaası, İstanbul 1309.
- FREYER Hans, **Din Sosyolojisi**, Çev. Turgut KALPSÜZ, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1964.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

GÖKBERG Macit-SEZER Baykan, **Toplum Farklılaşmaları ve Din Olayı**, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1981.

GÖKBERG Macit, **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1980.

Halit Ziya, **Nemide**, Hizmet Matbaası, İzmir 1307.

Halit Ziya, **Bir Ölünün Defteri**, Hizmet Matbaası, İzmir 1307.

Halit Ziya, **Ferdi ve Şürekası**, Nişan Berberyan Matbaası, Dersaadet 1312.

Hüseyin Cahit, **Nadide**, Âlem Matbaası, İstanbul 1308.

Hüseyin Rahmi, **Şık**, II.Tab', Matbaa-i Orhaniye, Dersaadet 1336.

KÖPRÜLÜ Fuat, **Türk Edebiyatı'nın Menşei**, Ötüken Yayınları, İstanbul 1989

KÖPRÜLÜ Fuat, "Türk Edebiyatı", **İslam Ansiklopedisi**, Cilt 12/2, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1988.

Mehmet Celâl, **Venüs**, Dikran Karabetyan Matbaası, İstanbul 1303.

Mehmet Celâl, **Cemile**, Karabet ve Kasbar Matbaası, İstanbul 1303.

Mehmet Celâl, **Dehşet Yahut Üç Mezar**, Karabet ve Kasbar Matbaası, Dersaadet 1304.

Mehmet Celâl, **Orora**, Karabet ve Kasbar Matbaası, Dersaadet 1304.

Mehmet Celâl, **Margerit**, Kasbar Matbaası, Dersaadet 1308.

Mehmet Celâl, **Elvah-ı Sevda**, Âlem Matbaası, Konstantiniye 1308.

Mehmet Celâl, **Muhabbet-i Mâderâne**, Kasbar Matbaası, İstanbul 1309.

Mehmet Celâl, **Küçük Gelin**, Şirket-i Mürettebiye Matbaası, İstanbul 1314.

Mehmet Celâl, **Bir Kadının Hayatı**, Matbaa-i Safa ve Enver, Dersaadet 1311.

Mehmet Celâl, **Zehra**, Âlem Matbaası, Konstantiniye 1311.

Mehmet Celâl, **Rene**, Safa ve Enver Efendi Matbaası, İstanbul 1311.

Mehmet Celâl, **Bîvefa**, Âlem Matbaası, İstanbul 1311.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- Mehmet Celâl, **Mükâfat**, Ah Asaduryan Şirket-i Mürettebiye Matbaası, Konstantiniye 1312.
- Mehmet Murat, **Turfanda mı Yoksa Turfa mı**, Mahmut Bey Matbaası, İstanbul 1308.
- Mustafa Reşit, **Neyyir**, Mahmut Bey Matbaası, Dersaâdet 1307.
- Mustafa Reşit, **Lorans**, Onur Efendi Matbaası, İstanbul 1310.
- Mustafa Reşit, **Pembe Ferâce**, Onur Efendi Matbaası, İstanbul 1310.
- Namık Kemal, **Renan Müdâfaa-nâmesi**, İstanbul 1326.
- Namık Kemal, **İntibah**, İstanbul 1291.
- Namık Kemal, **Cezmi**, Cüz-i Evvel, İstanbul Sene 1305.
- NORTBOURNNE Lord, **Modern Dünyada Din**, Çev. Şahabeddin YALÇIN, İnsan Yayınları, İstanbul 1995.
- OKAY M. Orhan, **İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti Beşir Fuad**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- PARLATIR İsmail, **Recaizâde Mahmut Ekrem**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986
- PAZARLI Osman, **Din Psikolojisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1972.
- Samî Paşazâde Sezâî, **Sergüzeşt**, II.Tab',Kütübhan-e-i Sudî, İstanbul 1340.
- SEZEN Yümni, **İslam Sosyolojisine Giriş**, Turan Kültür Vakfı Yayını, İstanbul 1994.
- Şemmsettin Samî, **Taaşuk-ı Talat ve Fıtnat**, Tab-ı Ulâ, Elcevâib Matbaası, İstanbul 1289.
- TANPINAR Ahmet Hamdi, **19.Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Basımevi, İstanbul 1988
- TAPLAMACIOĞLU Mehmet, **Din Sosyolojisi-Giriş**, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1968
- TAPLAMACIOĞLU Mehmet, **Din Sosyolojisi**, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1986.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

TEKİN Talat, "İslam Öncesi Türk Şiiri", **Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı I (Eski Türk Şiiri)**, Türk Dil Kurumu Yayınları, S. 409, (1986).

TİMUR Kemal, **Türk Romanında Dinler ve İnançlar**, Elips Yayınları, Ankara 2006.

TİMUR, Kemal, "Süleyman Muslî ve Semerkant Romanlarında Batınlık ve Hasan Sabbah", **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Yıl: 13, Sayı: 31, Erzurum 2006.

TÜMER Günay-KÜÇÜK Abdurrahman, **Dinler Tarihi**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1985.

Vecihî, **Mehcûre**, İkdâm Matbaası, Dersaâdet 1311.

Vecihî, **Mihridil**, İkdâm Matbaası, Dersaâdet 1311.

BİR BUNALIMIN ANATOMİSİ: TANZİMAT ŞİİRİNDE İNANÇ KRİZLERİ

*Murat KACIROĞLU**

ÖZET

Tanzimat ve sonrasında yaşanan süreç, Türk düşünce tarihinde çok önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Sosyal, siyasî ve kültürel hayatın büyük bir hızla değişmeye başladığı bu süreçte Batılı düşünce akımlarının etkisiyle geleneksel din düşüncesi de değişmeye başlamış, Türk aydınlarının birçoğu pozitivist ve materyalist hareketlerin neden olduğu bir inanç bunalımına sürüklenmişlerdir. Doğu ve Batı gibi birbirinden çok farklı iki dünyanın arasında kalan aydın ve sanatçılar kuvvetli bir ikilem içine düşmüşlerdir. Yüzyıllar boyu İslâmî dairede kabul edilen kavramlar ve durumlar tartışmaya açılmış, bu tartışma ve bunalımlar Tanzimat dönemi şiirine de yansımıştır. Şinasi, Ziya Paşa ve Abdülhak Hamid bu anlamda ön plâna çıkan şairlerdir. Bu şairlerin eserlerindeki düşünceler, yaşanan inanç krizlerini göstermesi bakımından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Tanzimat, inanç, akıl, din, felsefe, şiir.

ANATOMY OF A CRISIS: BELIEF CRISES IN TANZIMAT POETRY

ABSTRACT

The process experienced before and right after the Administrative Reforms (Tanzimat) is considered to be a turning point in Turkish history of thought. In this

* Yrd. Doç. Dr., Bozok Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, m.kaciroglu@mynet.com

process during which social, political, and cultural life changed drastically, the conventional religious thoughts began to alter by the effects of western thought currents; and most Turkish enlightened people fell into a belief crisis caused by the positivist and materialistic movements. The enlightened people and artists fell into a dilemma between the East and the West which are two different worlds. Some conceptions and cases which were within the Islamic lines opened to be debated; and these debates and crises reflected also on the poetry of the period of Administrative Reforms (Tanzimat). Şinasi, Ziya Paşa and Abdülhak Hamid are the poets whose poems have such characteristics. The themes in these poets' works are very important in that they show the belief crises.

Keywords: The Administrative Reforms (Tanzimat), belief, wisdom, religion, philosophy, poetry.

Giriş

Türk siyasî ve sosyal tarihinin dönüm noktalarından biri olarak kabul edilen Tanzimat Fermanı'nın ilânı, yeni bir hukukî sürecin habercisi olmanın dışında, bir medeniyet ve kültür değişiminin de resmî başlangıç noktası olarak kabul edilmektedir. Bu süreç Batılılaşma, modernleşme veya yenileşme gibi adlarla tanımlanmıştır. Gerçi Batı dünyası karşısında savaş meydanlarında mağlubiyetler almaya başlayan Osmanlı devletinin bu dünyanın üstünlüğünün farkına varması ve bu anlamda kendini değiştirme çabaları çok daha öncelere gitmektedir. 1699'da imzalanan Karlofça antlaşması ve sonrasında yaşanan mağlubiyetler ve diğer bazı siyasî ve askerî hadiseler, Osmanlı'yı Avrupa'yı tanıma ve anlama gerçeğiyle yüz yüze getirmiştir. Ancak bu tanıma ve anlama sürecinin başlarında Osmanlı'nın Avrupa'ya yaklaşımı, derinlemesine değerlendirme ve Batı'yı farklılaştıran tarihsel süreci çözümleme ve anlama şeklinde değil de daha çok askerî alandaki bazı teknik gelişmeleri ülkeye getirme teşebbüsleri şeklinde gelişmiştir. Tanzimat'ın ilânı da bu çerçevede değer kazanmaktadır. Osmanlı modernleşmesi olarak nitelendirebileceğimiz bu sü-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

reç, Tanzimat'la birlikte önceki döneme nazaran daha bilinçli ve sistemli tanıma çabalarının yoğunlaştığı bir dönem olmuştur. 1839'u takip eden yıllarda yönetim, maliye, askerlik, eğitim gibi birçok alanda önemli reformlar yapılmıştır. Bu gelişmelere bağlı olarak güzel sanatlar, edebiyat ve fikir alanlarında da değişim yaşanmaya başlanmıştır. Avrupa'nın göstermiş olduğu maddî zenginleşmenin kaynaklarına inme ve bu bağlamda Avrupa'yı gerçek anlamda tanıma çabası, beraberinde bir medeniyet ve zihniyet değişiminin de doğmasına yol açmıştır. Bu zihniyet değişimini, yakın dönem Türk sosyal ve siyasî tarihinin bütün meselelerini değerlendirmede temel hareket noktası olarak almak gerekir.

Türk düşünce tarihinde farklı isimlerle anılan ancak daha yaygın bir kabulle Batılılaşma olarak isimlendirilen bu sürecin yüzyıllardır aynı kültür ve medeniyet çevresi içinde şekillenen Türk sosyal ve siyasî hayatına yaptığı etkilerin en belirgin karakteri, eski ve yeni zıtlığı içinde kuvvetli bir ikilik meydana getirmiş olmasıdır. Tanpınar, bunu Tanzimat'ın en büyük fatalitesi olarak kabul eder.¹ Gerçekten de "Türk Batılılaşma hareketleri, görünüşte kültür alanlarında bile pratik ve teknik birtakım yenilikler ihtiva ederse de bu, aslında mevcut kıymet hükümleriyle Batı'nın bize göre yeni olan değerlerinin karşı karşıya gelmesi demektir. İster iddia edildiği şekilde sadece birtakım aydınlar ve idareciler, ister halk kesimi tarafından olsun, birbirinden ayrı iki değer, iki değerler sisteminin karşılaştırılması ve sonucunda tercih ve kabul-lerde bulunulmasıdır."²

Batılı düşüncenin Osmanlı-Türk düşüncesi üzerindeki etkisi meydana getirdiği zihniyet değişiminin özellikleri göz önüne alındığında, birbirinden çok farklı olan Doğu ve Batı kültürlerinin karşılaşması sahnesinde, Türk aydınını trajik bir durumda bırakır. Osmanlı ve Batı dünyası arasındaki gelişmişlik düzeyinin derin uçurumu aydınımızı kendisiyle ve içinden çıktığı medeniyetle bir hesaplasmaya götürmüştür. Bu hesaplasmayla beraber Batı'ya ait

¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1997, s. 136.

² Orhan Okay, Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı, Dergah Yayınları, İstanbul 2005, s. 12.

birçok fikir hareketi ve ideolojiler düşünce dünyamızda hızla yayılmaya başlamıştır.

Tanzimat sanatçıları Batı'dan gelen çeşitli fikir ve sanat hareketlerine ilgi duymuşlar ve bunları eserlerinde yansıtmışlardır. Ancak bu konuları belirli ve sistematik ekollere, doktrinlere bağlamak mümkün değildir. Devrin yazarlarının Batılı düşünce akımlarıyla, pek de bilinçli olarak ilgilenmedikleri ve aktarabildikleri kadarıyla üzerinde durdukları anlaşılmaktadır. "Tesadüfî ve eklektik bir yapı gösteren 19. yüzyıl Osmanlı fikir hayatında birtakım Batılı düşünürlerin izleri bulunabilirse de bunlarda Batı'nın sistematik düşünce akımları birebir ölçüde yoktur."³

Batılı fikir akımlarının ve çeşitli düşünce modellerinin Osmanlı'ya girişinin kaynaklarına bakıldığında yukarıda değinildiği gibi sistematik bir bilinçten söz etmemiz mümkün görünmemektedir. Bu bağlamda farklı yol ve şekillerde Osmanlı-Türk düşüncesine giren Batılı fikir hareketlerinin kaynaklarını tercümeler, eğitim sisteminin değişimi, yeni oluşturulan kurum ve kuruluşlar şeklinde özetlememiz mümkündür.

Batılı düşüncenin ülkeye girmesinde tercümelerin etkisi sınırlı da olsa önemlidir. Tanzimat döneminde Batı felsefesi ve felsefecileriyle ilgili on beş tercüme eser vardır.⁴ Bu tercümeler içinde dikkati çeken önemli bir nokta, Fransız rasyonalist ve pozitivistlerine ait eserlerin çoğunlukta oluşudur.⁵ İlk dönemde yapılan tercü-

³ Orhan Okay, "Modernleşme ve Türk Modernleşmesinin İlk Dönemlerinde İnanç Krizlerinin Edebiyata Yansıması", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı: 22, Şubat-Mart-Nisan 2003, s. 53-63.

⁴ Tanzimat döneminde Batı'dan yapılan tercümeler için bakınız. Hilmi Ziya Ülken, *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*, Ülken Yayınları, İstanbul 1997.

⁵ Batı felsefesi ve filozoflarıyla ilgili basılmış kitaplar şunlardır: Münif Paşa, *Muhaverât-ı Hikemiyye*, 1859, (Voltaire, Féneleon ve Fontenele'den bazı diyaloglar). Ahmet Vefik Paşa, *Hikâye-i Feylesofiyye-i Mikromega*, (Voltaire'den çeviri). Âli Bey, *Hikâye-i Hikemiyye-i Mikromega*, 1871 (Voltaire'den çeviri). Voltaire'den bir çeviri ancak çevireni bilinmiyor: *Alzir*. K. Şükrü Yanyalı, *Meşâhir-i Kudema-yı Felâsifenin Mücmelen Tercüme-i Halleri*, 1876, (Fenelon'dan çeviri). Kemalpaşazâde Said, *Fezâil-i Ahlâkiyye ve Kemalât-ı İlmiye*, 1882 (Rousseau'dan çeviri).

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

melerde dağınık bir ilgi dikkati çekmektedir. Sistemli bir tercüme faaliyetinden ziyade, Tanzimat aydınları ilgilerini çeken konularda böyle bir faaliyete girişmişlerdir. Batılı materyalist ve pozitivist düşüncelerini sistemli bir şekilde savunan ve bu yolda tercümeler yapan aydınlar, ancak 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında düşünce hayatımızda yer edinmeye başlamışlardır. Eğitim alanındaki yenilik çalışmalarının Batılı düşünce hareketlerinin Türk aydını tarafından tanınmasında şüphesiz çok etkili bir rolü olmuştur. 1773'te açılan Mühendishâne-i Bahri-i Hümayûn'la birlikte başlayan süreçte faaliyete geçen çeşitli okullarda Batı tarzı bir eğitim modeli uygulanmaya çalışılmış, aynı zamanda da III. Selim ve II. Mahmut devrinde çeşitli Avrupa ülkelerine öğrenciler gönderilmeye başlanmıştır.⁶ Yeni bir anlayışla kurulan okullarda özellikle fen bilimlerine ağırlık verme amacı ön plâna çıkmıştır. Müfredat, okutulan kitaplar ve eğitim kadrosu Batı'daki eğitim anlayışı doğrultusunda şekillenmiştir. Bu okullar içinde pozitivist ve materyalist eğilimli bir eğitim anlayışı geliştiren okul Mekteb-i Tıbbiye'dir. 1826'da açılan Tıbhâne ve Cerrahâne'nin 1836'da Mekteb-i Tıbbiye adı altında birleştirilmesiyle faaliyete başlayan okulun materyalist anlayışa yaklaşması Viyana Üniversitesi hocalarından Doktor Bernard'ın 1838 yılında "muallim-i evvel" sıfatıyla göreve atanmasıyla mümkün olmuştur. Doktor Bernard'ın anatomi derslerini kadavra üzerinde uygulamalı olarak göstermesi

Ahmet Midhat, *Volter Yirmi Yaşında*, 1884.

Ebüzziya Tevfik, Jan Jak Ruso, 1886.

Beşir Fuad, Volter, 1887.

Ahmet Midhat, *Şopenhavr'ın Hikmet-i Cedidesi*, 1887.

Faik Reşad, *Hikâye-i Aristonoüs*, 1889 (Fenelon'dan çeviri).

İbnü'l-Kâmil, *Küremizde seyahat*, 1891 (Voltaire'den çeviri).

Ahmet Midhat, Ben Neyim? *Hikmet-i Maddiyyeye Müdafaa*, 1891.

İbrahim Edhem b. Mesud, *Usûl Hakkında Nutuk*, 1893 (Descartes'tan çeviri).

⁶ Bu konu hakkında şu kaynaklara bakılabilir:

Hasan Ali Koçer, *Türkiye'de Modern Eğitimin Doğuşu ve Gelişimi (1773-1923)*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1991,

Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1973,

Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yayınları, İstanbul 2001.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Türk eğitim tarihinde önemli bir dönüm noktası teşkil eder.⁷ Bu okulun kütüphanesinde de bilimsel içerikli kitapların yanında *materyalist eğilimli*⁸ kitapların bulunması okulun modern Batı düşüncesinin Türk gençliği tarafından tanınmasındaki yerini açıkça ortaya koymaktadır. 18. yüzyıl Fransız materyalistlerine karşı görüşleriyle tanınan Mac Farlane, bu okula yaptığı bir ziyarette gördüklerine çok şaşırır. Kütüphanedeki kitaplar arasında Fransız materyalistlerinin kitaplarının çoğunlukta oluşu ve satır satır okunmuş olması onu hayrete düşürür.⁹ “Çoktan beri bu kadar düpedüz materyalizm kitaplarını toplayan bir koleksiyon görmemiştim. Genç bir Türk oturmuş dinsizliğin el kitabı olan *Systeme de la Natur*’ü okuyordu. (Baron d’Holbach’ın ünlü eseri), bir başka öğrenci Diderot’nun *Jaques la Fataliste*’inden, *Le Compere Mathieu*’dan parçalar okuyarak marifetini gösteriyordu... Raflarda Cabanis (öteki ünlü Fransız materyalisti)’nin *Rapports du Physique et du Moral de l’Homme* adlı eseri göze çarpacak bir yer almıştı.” diye sözlerini sürdüren Mac Farlane’in şaşkınlığı kayda değer bir husustur.¹⁰

Tanzimat’la birlikte başlayan Batılılaşma süreci içinde devlet eliyle kurulan bazı kurumların da Batılı düşünce hareketlerinin ülkeye girmesinde büyük etkileri olmuştur. Bu kurumların başında Batı’daki ilim akademileri örnek alınarak kurulmuş olan Encümen-i Dâniş gelmektedir. Münif Paşa’nın 1861 tarihinde Abdülaziz’den izin alarak kurduğu Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye ise Avrupa’da gelişen modern bilimleri genç aydınlar tanıtmak amacıyla güder.¹¹ Mecmua-i Fünûn adında bir yayın organı çıkaran kuruluşun kütüphanesinde Batı felsefesiyle ilgili birçok kitaba yer verilir. Helvetius gibi materyalist filozofun külliyyatının bulunması dikkate değerdir.¹² Mecmua-i Fünûn’da ilim ve fen konularında birçok yazıya yer verilmiştir.

⁷ Hilmi Ziya Ülken, age, s. 29

⁸ Mehmet Akgün, Materyalizmin Türkiye’ye Girişi, Elis Yayınları, Ankara 2005, s. 83.

⁹ age, s. 82.

¹⁰ Niyazi Berkes, Türkiye’de Çağdaşlaşma, s. 204-205.

¹¹ Halis Ayhan, “Cem’iyyet-i İlmiyye-i Osmâniye” Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, Cilt: 7, İstanbul 1993, s. 334-334.

¹² Mehmet Akgün, age, s. 91.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Tanzimat'tan sonra Batı'dan gelen fikir akımlarının yukarıda vermiş olduğumuz yollarla ülkeye girişi duygu ve düşünce planında etkisini göstermeye başlamıştır. Pozitivist, rasyonalist ve materyalist felsefelerin Türk aydınının din anlayışını derinden sarstığı muhakkaktır. "Batı'nın sistematik değil, fakat bir yığın hâlinde Türkiye'ye ulaşan felsefî verileri, fertte klasik daha doğrusu nassî (dogmatik) bilgilerin sınırlarını aşarak, inançlarını birtakım psikolojik ve aklî denemelere zorlamış olmalıdır. Yani fert, inancını geleneksel bilginin dışında, kendi aklının süzgecinden geçirmek, Descartes gibi bir defa reddedip yeniden bulmak, kendi iç dünyasında inancıyla hesaplaşmak istemiştir. Böylece, dikkatli bir gözle bakıldığında geleneksel inanç tezahürlerinde birtakım sapmalar meydana geldiği görülmektedir."¹³

Tanzimat dönemi sanatçılarının eserlerine bakıldığında değişimin neden olduğu inanç sapmalarını görebiliriz. Bu anlamda onların ortaya koydukları edebî eserler, inanç krizlerinin vardığı boyutu göstermesi ve bu sürecin nasıl bir zihinsel değişime neden olduğunu işaret etmesi bakımından dikkate değerdir.

1. Gelenekten Kopuş

Yüzyıllar boyunca ortak İslâm medeniyetinin kaynaklarından beslenerek kendine has bir duyuş ve söyleyişe ulaşan Türk şiiri, Tanzimat'tan sonra bütün ülkenin yaşadığı siyasî ve sosyal değişimlere paralel olarak geleneksel mecrasını kaybetmiş ve yeni bir dünya görüşü ve hayat algısıyla farklı bir düzlemde yol almaya başlamıştır. Bu dünya görüşü ve algılayışta, sosyal meselelere dikkat çekmek, yeni dünya düzenine uygun fikirleri savunmak, şiirin temel argümanları olmuştur. Eski şiirin kendine has kapalı ve soyut dünyasından sıyrılan yeni şiir, bu yeni ve farklı devrin ihtiyaç duyduğu insan modelini çağdaş bazı kavramlarla bütünleyerek vermiştir. Hürriyet, hukuk, adalet, eşitlik, akıl, can, mal, vatanseverlik gibi çağdaş kavramlar dönem şairlerinin sıklıkla vurguladıkları temalar hâline gelmiştir. Tanzimat dönemi sanatçıları bu kavramlar zemininde şiirlerini kurarlarken, Batı'dan gelen fikir

¹³ Orhan Okay, Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı, s. 26.

akımlarının etkisiyle yaşamaya başladıkları medeniyet krizinin bir boyutuyla da inanç krizine dönüşmüş olduğunu görmekteyiz. Bu yüzden Tanzimat şairlerinin şiirleri, yaşanan inanç ve medeniyet krizlerini yansıtmaları bakımından önemli birer belge niteliğindedir. Bu anlamda Tanzimat şiirinde “dinî düşünce ve duyguda geleneksel olandan sapmaların ilki, Tanzimat’ın yirminci yıllarında, dönem edebiyatında birçok ilklere de imzasını koymuş olan Şinasi’de görülür.”¹⁴

Şinasi’den önce Tanzimat dönemi devlet adamlarından Âkif Paşa’nın kaleme aldığı *Adem Kasidesi*, “dili ve bütün estetik sistemiyle hemen tamamen eskinin devamı olmakla beraber, olağanüstü bir ihtirasla yokluğun ve bedbinliğin felsefesini yapmak gibi gelenekte örneği bulunmayan bir yola girmiş görünmektedir.”¹⁵ Tasavvuf felsefesinin temel kavramlarından bir olan *yokluk* fikri onun şiirine İslâmî geleneğe aykırı bir şekilde girmiştir. Âkif Paşa, mizacından da gelen bir tesirle yokluğu tasavvufî anlamda gerçek mutluluğun kaynağı olmaktan ziyade, hayatta istediklerine ulaşamamış bir insanın ondan intikam almasının bir yolu olarak istediği görülmektedir.¹⁶

Ber-murâd olmayıcak ben yere geçsin âlem
Necm ü mihr ü mehi olsun eser-i pâ-yi adem¹⁷

beytiyle şair yaşadığı dünyaya duyduğu öfkeyi dile getirir ve gelenekte mutluluğun ve huzurun kaynağı olan yokluğu, yıkan ve yok eden bir gücün kaynağı olarak alır. Kasidede dünyaya ve evrene karşı geliştirilen bu olumsuz bakışın altında yatan sebep,

Öyle diltengî-i hestî ile rencûrum kim
Hûn olur nâlelerimden dil-i ferdâ-yı adem

beytinde kendini gösteren angoisse psikolojidir.¹⁸ Şair, varlık ve yokluğu böyle bir ruh hâli içinde ele alırken vahdet-i vücud felse-

¹⁴Orhan Okay, agm, s. 53-63.

¹⁵ Orhan Okay, Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı, s. 27.

¹⁶ Âkif Paşa’yla ilgili değerlendirmelerde onun muhteris, kindar ve mevki düşkünü biri olduğu ileri sürülür. Bu kasideyi de gözden düşüğü ve ağır hasta olduğu bir devrede yazmıştır. Bknz. Ahmet Hamdi Tanpınar. 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, s. 93.

¹⁷ Adem Kasidesi’nden alınan örnek mısralar şu kaynaktan alınmıştır: Mehmet Kaplan, Şiir Tahlilleri I, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.

fesindeki varlık-yokluk ilişkisini gelenekte olmayan bir düzlem üzerine oturtur. İslâmî gelenekte, vücudun yokluk âlemine yansıyarak varlığa dönüştüğü inancı varken Âkif Paşa, yokluğu varlığın inkârı için kullanır.

Ne gam u gussa ne renc ü elem ü bîm ü ümid
Olsa şâyette cihân cân ile cûyâ-yı adem

Yok dedikçe var olur yok mu garâbet bunda
Nâm-ı hesfî mi nedir hallı-ı muammâ-yı adem

gibi beyitlerde ulaştığı “abes”¹⁹ düşüncesi bu bağlamda dikkate değerdir.

Âkif Paşa, kasidesinde gelenekte yeri olmayan diğer bir taraf ise varlık ve yokluktan söz ederken Allah düşüncesine yer vermemesidir. Çünkü tasavvufî metinlerde yokluk fikri Allah’a ulaşmada asıl unsur olarak ele alınır. Mutasavvıflar varlığı da yokluğu da Allah’a duydukları aşkın içinde ele alırlar ve bütün çerçeveyi bu aşk duygusu üzerine kurarlar. Âkif Paşa’da böyle bir aşk duygusu yoktur. “Bütün kasîde boyunca biz Tanrı ile değil, ıstırap verici varlık ve kurtarıcı yokluk ile baş başa kalıyoruz.”²⁰

Âkif Paşa, bu kasîdesiyle yokluğun yeni bir felsefesini yaparken, kendinden sonraki şairlere de etki etmiştir denilebilir. Çünkü bu kasîdede ortaya koyduğu felsefî bunalım ve ıstıraplar bir yönüyle Ziya Paşa’da ve hatta Servet-i Fünûn şairlerindeki bedbinlikte kendini gösterecektir.²¹

Bir Avangard: Şinasi

Tanzimat’tan sonra hızlı bir değişim geçirmeye başlayan Türk edebiyatının herkes tarafından kabul edilen ilk yenilikçi sanatçısı İbrahim Şinasi’dir. Türk düşüncesinin Avrupalılaşmasını ve

¹⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, age, s. 96.

¹⁹ age, s. 97.

²⁰ Mehmet Kaplan, Şiiri Tahlilleri I, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002, s. 27.

²¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, age, s. 100.

yeni bir dünya görüşü içinde kendimizi bulmamızı sağlayan bu zekâ²², tek başına Batı'daki birçok düşünce akımını tanıtan, bunun yanında yeni edebî, sosyal ve siyasî kavramlarla Türk aydınının tanışmasını sağlayan bir düşünce adamı olarak karşımıza çıkmaktadır.²³ Şinasi'yi kendinden önceki diğer Tanzimat aydınlarından ayıran en büyük özelliği, bir yol gösterici olarak sistemli ve bilinçli bir hareket tarzı izlemiş olmasıdır. Onun ortaya koyduğu eserler, yaptığı bütün çalışmalar "içinde yaşanan ruhî ve fikrî ihtiyaçların tatminine doğru kararlı bir yürüyüştür."²⁴ Türk düşüncesinin Batı kaynaklı fikirlerle tanışma süreci içinde Şinasi'nin rolü bu bağlamda tartışmasız çok büyük olmuştur. O, topluma dönük bir fikir adamı olmanın ötesinde, içinden çıktığı toplumu tanımak ve çözümlemek değil de, ona yön vermek ve dönüştürmek gibi bir misyonun adamıdır.²⁵

Şinasi'nin fikir dünyasının gelişmesinde hem Batı hem de Doğu kaynakları etkili olmuştur. Ancak onun düşünce dünyası üzerinde genellikle Batılı kaynaklara dikkat çekilmiştir. Bedri Mermutlu, Şinasi'yle ilgili kapsamlı çalışmasında bu konuya dikkati çekerek şunları söyler: "Bugüne kadar İslâm kaynaklarının ihmal edilmesinde, onun Batı tercihi görüşünde İslâm kaynaklarına bir yer aramanın gereksiz, hatta ters olabileceği yönünde bir düşüncenin rolü olabileceği kanaatindeyiz."²⁶ Şinasi'nin fikir ve düşünce dünyası üzerinde yetişmesi ve aldığı eğitimin tesiri gözden uzak tutulmamalıdır.

Şinasi, Tophane Kalemî'nde İbrahim Efendi adında Doğu bilimlerine vakıf olan bir kişiden çok istifade etmiştir. Arapça'yı bu zattan öğrenen Şinasi, bununla da yetinmemiş; Şark bilimlerine ait birçok disiplini yine aynı yoldan elde etmiş ve Firuzâbâdi'nin Kamus'unun büyük bir kısmını ezberleyerek Farsça'ya da hâkim ol-

²² age, s. 189.

²³ Şerif Mardin, Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu, İletişim Yayınları, İstanbul 2006, s. 281.

²⁴ İbrahim Nemci Dilmen, "Şinasi ve Âsârı", Yarınlı, No: 21, 9 Mart 1922, s. 3-6.

²⁵ Bedri Mermutlu, Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi, Kaknüs Yayınları İstanbul 2003, s. 18.

²⁶ age, s. 61.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

muştur.²⁷ Onun Batı medeniyetiyle tanışmasında yine bu kalemin rolü vardır. Burada mütehassıs olarak çalışan ve sonradan Müslüman olup Reşad ismini alan Châteauneuf'ten Fransızca öğrenen Şinasi'nin dikkatini Batı düşüncesine çeken ve kendisinde Paris'e gitme hevesi uyandıran bu Fransızın etkisi büyük olmuştur.²⁸ Şinasi'nin Paris'e gitmeden önce içinde bulunduğu muhitin düşünce dünyasının şekillenmesindeki etkisinin ne kadar olduğu yine de tartışma götürür bir konudur. Kaya Bilgegil, Şinasi'nin Batılı sanat ve düşünce akımlarıyla tanışmasında bu dönemin pek de etkili olmadığı görüşündedir.²⁹

Şinasi'nin Batı düşüncesiyle doğrudan teması, Paris'e yaptığı yolculukla başlar. 1849 yılının Mart ayının son günlerinde Fransızcasını ilerletmek ve tahsilini güçlendirmek amacıyla resmî yolla Paris'e giden Şinasi, burada kaldığı yaklaşık altı yıllık süreç içerisinde Batı düşüncesiyle yakından temas etmiş olmalıdır. Ebüzziya Tevfik'in verdiği bilgiye göre Şinasi, Paris yıllarında oryantalist Silevstre de Sacy'la yakın dost olmuş, bundan daha önemlisi Pozitivist düşüncenin o dönemdeki en büyük temsilcilerinden biri olan Ernest Renan'la da yakınlaşmıştır.³⁰ Şinasi'nin rasyonel düşüncesinde bu ünlü pozitivistin etkisinin olduğu açıktır. Özellikle iman-akıl meselesinde İslâm geleneğinde en serbest anlayışın temsilcisi olan İbn Rüşt uzmanı olarak bilinen Renan'ın Şinasi üzerindeki tesiri şüphesiz kuvvetli olmuştur. Şinasi'nin ikinci Paris hayatı bu anlamda onun fikrî gelişiminde daha etkili olmuştur denilebilir. Bu süre içerisinde bütün vaktini dil çalışmalarına ayıran Şinasi, Agust Comte'un öğrencisi olan Littré ile yakınlaşır. Bu önemli düşünürün Şinasi'nin özellikle daha sonra üzerinde durulacak olan din algısında kuvvetli bir tesiri olmuştur. Comte'un *insanlık dinî* anlayışını kabul etmeyen Littré'ye göre in-

²⁷ Ömer Faruk Akün, "Şinasi", İslâm Ansiklopedisi, MEB Yay. İstanbul 1993, Cilt 11, s. 545-560.

²⁸ agm, s. 545-560.

²⁹ Kaya Bilgegil, "Şinasi'nin Şiiri", Yakın Çağ Türk Kültür ve Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1980, s. 28.

³⁰ Ebüzziya Tevfik, Numune-i Edebiyat-ı Osmaniye, 6. baskı. Matbaa-i Ebüzziya, 1308. s. 216.

sanın dinî tabiatı ilâhiyat zarfını yırtarak gerçek yolunu bulabilir.³¹ Bu anlayış Şinasi'nin vurgulamaya çalıştığı din anlayışının anah-tarı gibidir. "Öyle anlaşıyor ki Şinasi Littré'nin çerçevesini çizdiği bir pozitivist Comte'unkine tercih etmiştir."³²

Sonuç olarak Şinasi'nin düşünce yapısının oluşmasında iki devreden ve muhitten gelen tesirlerin etkili olduğunu söylememiz gerekir. İlk evrede Doğu kültüründen gelen tesirler, Paris'teki yıl-larında Batılı düşünce akımlarıyla karışmış ve onu Türk düşünce tarihinde öncü bir aydın konumuna getirmiştir.

1.1.1 Şinasi'de İman - Akıl Problemi

Şinasi'yle ilgili yazılmış hemen hemen bütün değerlendirmelerde, onun Türk edebiyatında ve düşünce dünyasında akılcılığın daha doğrusu Batılı anlamda rasyonalizmin ve pozitivist düşüncenin ilk temsilcisi olduğu görüşü hâkimdir. Şerif Aktaş, onun şiirdeki hareket noktasının ilham veya iman değil de akıl olduğunu ifade eder.³³ Kenan Akyüz, Şinasi'deki hâkim fikrin akıl olduğunu ve onun Fransız klasiklerinin tesirinde bulunan, aklın prensiplerine sıkı bağlılığı ve lirizmden fakirliğiyle Boileau'ya çok benzediğini ifade ettikten sonra, Şinasi'nin Türk edebiyatında akılcılığın ilk temsilcisi olduğunu söyler.³⁴

Şinasi'nin akla verdiği değer, bir noktada onu iman-akıl problemiyle karşı karşıya getirmiştir. Onun akıl-iman konusunda geleneksel düşünceden farklı bir şekilde aldığı tavrı Müntehabât-ı Eş'âr adı altında topladığı çeşitli şiir parçalarında görmemiz mümkündür.³⁵ Şinasi, bu divançesine gelenekte örneği görülmedik

³¹ Murtaza Korlaelçi, Pozitivizmin Türkiye'ye Girişi, Hece Yayınları, Ankara 2002, s. 115.

³² Bedri Mermutlu, age, s.48.

³³ Şerif Aktaş, Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi 1860-1920, Akçağ Yayınları, Ankara 2005, s. 35.

³⁴ Kenan Akyüz, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, İnkılâp Kitapevi, İstanbul 1995, s. 43.

³⁵ Şinasi'nin nazım nesir bütün eserleri bir araya getiren çalışma için bakınız: Şinasi-Bütün Eserleri, Hazırlayanlar Prof. Dr. İsmail Parlatır-Doç.Dr. Nurullah Çetin, Ekin Kitabevi, Ankara 2005. (Şinasi'nin şiirlerinden aldığımız beyit ve mısralara bu kaynağa aittir.)

bir şekilde naat yazmadığı gibi peygambere de hiç değinmemiştir. *Münâcât'*ında ise divan şiirindeki örneklerin aksine *Allah* fikrini teferruatlardan arındırarak bir bütün olarak ortaya koymaya çalışmıştır.³⁶ Şinasi burada eski anlayışın tersine Allah'ın varlığını aklın ışığında ispat etmeye yönelir ve bu yaklaşımın getirdiği objektifliği kullanır.

Vahdet-i zatına **aklımca** şahadet lazım

mısraıyla geliştirmeye çalıştığı düşünceyle 18 ve 19. yüzyıl rasyonel anlayışa yaslandığı gibi Ortaçağ İslâm felsefesinin ana meselelerinden biri olan iman-akıl ilişkisi konusundaki İbn Rüşd'ün akla önem veren anlayışına da yaklaşır. Şinasi'nin Allah'ın varlığını ispat etmek konusunda aklî delillere ihtiyaç duymuş olması, ondaki inanç krizinin doğrudan olmasa bile dolaylı bir biçimde dile getirilişinin ifadesidir. Yukarıdaki mısraıyla yaptığı önerme, temelde bir reddedişin örtülü bir ifadeyle dile getirilişidir. Mısradaki "lâzım" kelimesi bir şüphenin sonucudur ve şüphe ile akıl arasında modern bilim mantığı içinde kuvvetli bir bağ vardır. Allah'ın varlığı konusunda aklının kavrayabileceği bir delil arayan Şinasi, Allah'ı ve onun varlığını sorgulaması yönüyle de kendinden önceki anlayıştan ve geleneksel algılayıştan tamamen kopmuştur denilebilir. Çünkü gelenekte Allah'ın varlığını bu şekilde bir sorgulayış yoktur. Her şeyden önce kuvvetli bir ön kabulde Allah'ın varlığı benimsenir ve daha sonra aklın değil de kalbin şahadetiyle bütün bir Kâinat ve varlık onun zâtı içinde algılanır. Sezginin karşısına akli çıkaran Şinasi bu yönüyle yukarıda söylendiği gibi hem 19. yüzyıl Avrupa akılcılarına yaklaşır, hem de İbn Rüşd'ün çizgisine gelir. Akli temel alan Şinasi, bunun dışında İslâm dininin temel kaynağı olan Kur'an-ı Kerim'e hiçbir şekilde atıfta bulunmaz. Onun akıl kavramına yüklediği anlam, kasidelerinin bütün anlamsal alt yapısını belirleyecek şekildedir.

Dilin irâdesini başta **akl** eder tedbir
Ki tercümân-ı lisândır anı eden takrîr

³⁶ Mehmet Kaplan, "Şinasi'nin Türk Şiirinde Yaptığı Yenilik", Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I, Dergâh Yayınları, İstanbul 1995, s. 256.

Ziyâ-yı akl ile tefrîk-i hüsn ü kubh olunur
 Ki nûr-i mihrdir elvânı eyleyen teşhîr
 (1273 tarihli Reşid Paşa için yazdığı kasideden)

gibi beyitlerde Şinasi, *akıl* dışında bir kaynağa müracaat etmenin gerek olmadığını ifade ederek İslâmî bir referansa başvurma ihtiyacı duymaz. Bu anlamda onun vahiy yoluyla gelen bilginin dışında akli rehber ederek, onun yardımıyla iman konusunda yeni bir anlayış ortaya koyduğunu görmekteyiz. Bedri Mermutlu, Şinasi'yle ilgili kapsamlı çalışmasında onun akıl-iman problemi karşısındaki bu tutumunda Doğulu kaynakların Batılı kaynaklar kadar etkili olduğu görüşündedir. Ancak bu Doğulu kaynaklar doğrudan değil de Batı kaynaklı bilgiler aracılığıyla benimsenmiştir. Onun birinci Paris hayatı devresinde, Avrupa'da 1852 yılında "Averroes et Averroisme" adlı bir kitap yayınlayarak İbn Rüşd'ü "mutaassıp dinî zihniyete karşı ilim zihniyetini, hayatında uğradığı hüsrânlar pahasına müdafaa etmiş bir düşünür" olarak tanımlayan Ernest Renan'la³⁷ kurduğu yakın dostluğun yeri önemlidir. Akıl-iman meselesi İslâm felsefesinin en temel konularından biri olup bu konudaki farklı görüşlerden çeşitli İslâmî felsefe ekolleri ortaya çıkmıştır. Din-akıl ilişkisi ve insanın yaptığı fiillerde özgül olduğu konusundaki en rasyonel ekol olan Mutezile, akli her şeyin ölçüsü olarak ele alır. Akılla din arasında bir çelişki olmadığını, aksine akıl ve iman arasında bir uyumun olduğunu ilk defa öne süren Farabi'nin fikirlerini geliştirerek devam ettiren İbn Sina'dan sonra akli ve imanı gerçek anlamda bir sentez haline getiren İbn Rüşd olmuştur.³⁸ İbn Rüşd, din ile felsefeyi bir gerçeğin iki ayrı açıklaması gibi görmekte ve aslında birbiriyle çelişiyormuş gibi görünen şeylerin yanlış anlamadan kaynaklandığını iddia eder. İbn Rüşd'ün akıl ve iman konusundaki düşünceleri Şinasi'yi derinden etkilemiştir diyebiliriz. Onun Sami'nin bir gazeline yazdığı naziredeki şu beyit İbn Rüşd felsefesinden derin izler taşımaktadır:

Şer' ü hikmet müttehiddir mebhâs-ı tevhide
 Nakl ile akl-ı ilâhiyyûn bir, güyâ iki

³⁷ Hilmi Ziya Ülken, "İbn Rüşd", İslâm Ansiklopedisi, Cilt: 5-II, s. 786, MEB Yayınları, 1968 İstanbul, s. 781-798.

³⁸ Hilmi Ziya Ülken, "İslâm Felsefesinde Akıl ve İman Meselesi", Felsefe Semineri Dergisi I, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1939, s. 56-71.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
 and History of Turkish or Turkic
 Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Din ve ilmin esas prensiplerinde âhenk gören ve akıl ile naklin çeliştiği yerlerde nassı tevil etmenin dışında bir yol düşünmeyen³⁹ İbn Rüşd'ün akılcılığı Şinasi'ye yetecek gibi görünmektedir.

Allah'ın varlığına aklıyla şahadet eden Şinasi, İslâm dininin diğer ilkeleri söz konusu olduğunda tam bir kayıtsızlık içindedir. Reşid Paşa için yazdığı kasidelerde Peygamber için kullanılan bazı sıfatları onun için kullanması, İslâm dinini temel prensiplerinden biri olan Peygamber inancına hiç yer vermemesi bu kayıtsızlığın boyutunu göstermesi açısından önemlidir. Şinasi'nin bu tercihinde bilinçli davrandığı söylememiz mümkündür. "Tanrı hakkında o kadar çok yazmış olmasının bir olumlu nedeni olduğu gibi bir de olumsuz nedeni vardır. Olumlu neden, Tanrı'yı aklıyla gerçekten kabul etmesi ve O'na duyduğu saygıdır (İtiraf-ı zât-ı Vahdet) diyebiliriz. Olumsuz neden ise kabul ettiği bir esası açıkça ifade edebilir olduğunu göstererek onun dışındaki esaslara karşı böyle bir sorumluluğu olmadığını hissettirmektir."⁴⁰

Şinasi'nin akıl-iman konusunda Doğulu kaynakların yanında temel aldığı diğer bir kaynak hiç şüphesiz 18 ve 19. yüzyıl Batılı rasyonel aydınlarıdır ki bunların başında Montesquieu ve Voltaire gelmektedir. Özellikle Şinasi'nin din olgusunu algılayıştaki tavrı Voltaire'den derin izler taşımaktadır. Batı'da Reform ve Rönesans hareketlerinden sonra gelişmeye başlayan yeni dönemde kiliseye karşı gösterilen tepkiler ve bunun sonrasında gelişen akılcılıkla birlikte Batı'da dinin yerine akıl ve bilimsel düşünce konulmaya çalışılır. Şinasi de Batılı ölçütlere yakın olarak akli temel alan bir düşünceye ulaşmaya çalışır. Bu noktada özellikle Fransız rasyonalist düşünürlerinin etkisi altındadır. Şinasi'nin Allah fikrini temel alan mısralarının hemen hemen hepsinde bu kanaldan genel tesirlerin kuvveti göze çarpar. Onun lügatinde *iman* kelimesinin yerini *ispat*, *burhan* ve *şahadet* kelimeleri almıştır. Şinasi'nin yazmış olduğu dinî şiirlerde Voltaire ve Renan'dan gelen bu akılcı etkilerin yansımaları açıkça görülmektedir. Onun bu şiirlerinde gelecekte gördüğümüz heyecan ve coşkulardan herhangi bir iz bul-

³⁹ Hilmi Ziya Ülken, "İbn Rüşd", age, s.781-798.

⁴⁰ Bedri Mermutlu, age, s. 190.

mamız mümkün değildir. Bu şiirleri dinî form içinde söylenen ve alışılmış din algısını bozmaya yönelik şiirler olarak değerlendirebiliriz. Onun yazdığı bütün dinî şiirlerin vazgeçilmez tek ögesi deizm mantığı içinde düşünülen Tanrı inancıdır ve *burhan* ve *şahadet* gibi kelimeler *Tanrı* kelimesiyle birlikte. Bunun yanına asla *iman* kelimesi geçmez. Şinasi yaşadığı topluma ve içinden geldiği geleneğe oldukça yabancı sayılabilecek bir cesurlukla İslâmiyet'in Allah'a iman konusundaki referanslarına hiç değinmeden doğrudan Voltairyen bir yaklaşımla deist anlayışın gerektirdiği akli rehber edinir.

Kimi sâbit kimi seyyar be-takdîr-i Kadîr
Tanrı'nın varlığına her biri *burhân-ı Münir*

Varlığın bilmek ne hâcet küre-i âlem ile
Yeter *isbâtına* halk ettiği bir zerre bile

Varlığın Halikımın varlığına *şahittir*
Gayri *burhân-ı kavî* var ise de zaittir

Kudret-i tekvîn için olmuş dü dîde *şâhideyn*

mısralarında Şinasi, kitaba ve peygambere gerek duymayan bir inanç sistemini yerleştirmeye çalışır. Bu mısralarda yukarıda da dikkat çekilmek istenen dolaylı bir önermenin izlerini görmek mümkündür ki Tanrı'nın varlığını bu şekilde aklî delillere dayandıran Şinasi'nin temelde bir inanç problemiyle karşı karşıya olduğu muhakkaktır. Çünkü geleneksel dinî şiirde Allah'ın varlığı bu şekilde hiçbir zaman tartışmaya açılmamıştır.

1.1.2 Yeni Bir Din: Deizm

Şinasi'nin akıl-iman meselesi karşısındaki tavrı ve akli rehber edişi, Allah'a iman konusunda İslâmî anlayıştan uzak duruşu onu kitapsız bir din algısına götürmüştür.

Kitapsız görünür sun'-i Sâni'-i ezeli
Tutar hayatını şâhid vücûd-i Hakk'a darîr

mısraında ifadesini bulan kitapsız Tanrı anlayışı 19. yüzyıldan sonra Batı düşüncesinde özellikle Voltaire'le birlikte gelişen deizm düşüncesinin yansımaları olarak görülmektedir. Genel an-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

lamıyla deizm, her türlü vahyi, ilhamı ve dolayısıyla vahyin bildirdiği Allah'ı, dini, takdiri inkâr ederek sadece akıl ile idrak edilen bir Allah'ın varlığını kabul eden ve Tesbih'i ve Teşhis'i reddeden felsefi bir meslektir. Bu anlayış peygamberlere ve dinlere ihtiyaç olmadığını öne sürerek "tabîî din" fikrini benimseyip müdafaa etmektedir.⁴¹ Şinasi'nin kitabı dışlaması beraberinde vahyi ve peygamberi yok saydığı düşüncesini doğurmuştur. O tıpkı Voltaire ve Renan gibi dinlerin kitap ve peygamber aracılığıyla getirmeye çalıştığı dogmalara karşı çıkar. Kitaba bağlılık aklın ve bilimin gelişmesine engel olacaktır ve bu yüzden de dogmalardan kurtulmak gerekmektedir bu da ancak kutsal kitaplardan kurtulmakla sağlanacaktır.⁴² Voltaire, sade bir din ve Tanrı anlayışını savunur ve Şinasi'ye rehber olacak şekilde kitapsız bir Tanrı inancının peşindedir. Ona göre bütün erdemlere uyarak evrensel bir Tanrı'ya tapmanın dışında din adına ortaya konan şeyler, safsatacların kurntusundan ve sahte peygamberlerin boş hayallerinden başka bir şey değildir.⁴³ Aynı şekilde Şinasi de kitabın dışında başka yol ve yöntemlerle Allah'ın varlığını ispat etme niyetinde gibidir.

Şinasi'nin din ve inanç meselesinde içinde bulunduğu durumun yukarıda verilmeye çalışıldığı gibi farklı kaynaklardan gelen etkilerinin iç içe olduğu ortadadır. Ondaki bu durumun yer yer inanç krizlerini de dönüştüğünü söyleyebiliriz. Özellikle Paris'ten döndükten sonra geçirdiği büyük zihnî değişim, onu geleneksel din görüşünün dışına itmiştir denilebilir.

Kader ve İhtiras Sarmalında Çağdaş Bir Sisyphe: Ziya Paşa

Tanzimat neslinin en önemli simalarından biri olan Ziya Paşa, ortaya koyduğu düşünceleri ve eserleriyle hem yaşadığı dö-

⁴¹ Süleyman Hayri Bolay, Felsefi Doktrinler Sözlüğü, Akçağ Yayınları, Ankara 1990, s. 49.

⁴² Ernest Renan, Bilimin Geleceği, C. I. 2. Baskı (Çeviren: Ziya İhsan), MEB Basımevi, İstanbul 1965, s. 43.

⁴³ Voltaire, Felsefe Sözlüğü, C II, (Çeviren: Lütü Ay), MEB Basımevi, İstanbul 1966, s. 32.

nemde hem de sonrasında üzerinde sürekli konuşulan ve tartışılan bir isim olmuştur. Ziya Paşa'nın yetişmesinde Doğu kaynaklı etkiler dönemin genel yapısına uygun olarak çocukluk yıllarında başlar. Özel hocalardan Arapça ve Farsça öğrendikten sonra, Sadâret MeKBubî Kalemî'ne girer. Saraya kâtip olarak girdikten sonra Batı dünyasıyla tanışan yazar, Fransızca'yı altı ayda çeviri yapabilecek derecede kendi başına öğrenmiştir.⁴⁴ Ziya Paşa, hayatının bundan sonraki döneminde bitmek bilmeyen tecessüsü sayesinde yeni tanıdığı bu dünyanın kültürünü, sanatını ve düşünce yapısını anlamaya çalışmıştır.

Ziya Paşa'nın hayatı hem bir düşünür ve sanatçı, hem de bir devlet adamı olarak sürekli gel-gitler ve tezatlarla doludur. Tanpınar'ın deyişiyle ikinci Tanzimat devri aydınının en tipik numunesini veren Ziya Paşa'nın bütün hayatı ve eseri tıpkı devri gibi acayip bir ikilik içindedir.⁴⁵ Onun ortaya koyduğu eserlerin niteliğine bakıldığında bu ikilik kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Eserleri arasındaki zihniyet ve düşünce zıtlığı, onda sürekli değişen ve her değişimde daha da huzursuzlaşan bir ruh yapısına sahip olduğunun kuvvetli delilleridir. Tanzimat'tan sonra yaşanan hızlı değişimin Türk aydını üzerindeki çarpıcı tesirlerinin tümünü birden Ziya Paşa'da bulmamız mümkündür. O, yaşadığı dönemin şartlarından kaynaklanan sebeplerin yanında mizacından da gelen etkiler nedeniyle sürekli bir iç huzursuzluğunun adamı olmuştur. Devlet kademelerinde yükselme ve makam arzusu, sürekli değişen siyasi olaylar nedeniyle bir türlü istediği ikbal basamaklarına tırmanamayan talihi Ziya Paşa'yı olaylar, kişiler ve düşünceler karşısında kararsız ve tedirgin bir insan yapmıştır. Tanpınar'ın deyişiyle manzumeden manzumeye artan bir huzursuzluğun şairi⁴⁶ olan Ziya Paşa'nın felsefi bunalımlarını en net biçimde 1859 yılında kaleme aldığı ünlü Terci-i Bend'inde bulmamız mümkündür. Bu uzun şiirin yazıldığı tarihe bakıldığında Ziya Paşa'daki iç huzursuzluğun daha çok mizacından gelen tesirlere bağlı olduğunu söylemek gerekir. Çünkü şair bu şiirini sarayın genç ve gözde ma-beyinci sıfatıyla her türlü ikbale namzet olduğu bir devrede yaz-

⁴⁴ Kaya Bilgegil, Ziya Paşa Üzerinde Bir Araştırma, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1970, s. 27.

⁴⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *age*, s. 310.

⁴⁶ *age*, s. 314.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

mıştır.⁴⁷ Şiirin geneline bakıldığında kuvvetli bir akıl-kalp, akıl-iman çatışmasının yer yer eski şiirin hayal ve duygularıyla yer yer de modern bilimin akli temel alan prensipleriyle ortaya konulduğunu görmekteyiz.

Ziya Paşa, Terci-i Bend'ini ele alacağı fikirleri belli bir plan çerçevesinde ortaya koymak için düzenler. Birinci bentte şair, daha sonra üzerinde duracağı düşüncelerin özetini vermeye çalışır. İkinci bentte, Kâinat ve Kâinatın büyüklüğü üzerinde durur. Üçüncü bentle birlikte dünyaya yönelir. Dördüncü bentte hayvanlar âlemini anlattıktan sonra, şiirin asıl fikrî zeminini belirleyen konulara geçiş yapar. Şiirin geri kalan sekiz bendinde insanı merkez alarak, çeşitli konuları irdelemeye çalışır ki şiire felsefi huzursuzlukların albümü havasını veren düşünceler birbiri arkasına geçit yaparlar. İnsanlar arasındaki farklılık ve tezatlar, din ve insan arasındaki ilişkiler, iyilik ve kötülüğün süregelen mücadelesi, din büyüklerinin ve peygamberlerin din adına çektikleri sıkıntılar dile getirilir ve on ikinci bentte Ziya Paşa kendine göre bütün bu karışanın ve sıkıntılarının nedenini bulmuş olur. Bu sonuç kaderci felsefenin özeti gibidir. Tanrı'nın yaptıklarına asla akıl ermez ve insan, onun ve yaptıklarının karşısında boynunu büküp rıza göstermekten başka bir şey yapamaz.

Terci-i Bend'de ortaya konulan bu fikirler aslında eski şiirimizin tasavvufî ve hikemî geleneğinde ele alınan konulardır. Eski şiirimizde bu konularda yazılan şiirlerde dünyanın kötü yaratıldığından, feleğin insanlara hiçbir zaman mutluluk getirmeyeceğinden bahsedilir; ancak hiçbir zaman bütün bu kötülük ve karışanın kaynağının Allah olduğu düşüncesine varılmamıştır.

Bir fâilin meâsiridir cümle hâdisât
Ne iktizâ-yı çerh ü ne hükm-i zamânedir⁴⁸

⁴⁷ age, s. 314.

⁴⁸ Önder Göçgün, Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Bütün Şiirleri ve Eserlerinden Açıklamalı Seçimler, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001. (Ziya Paşa'nın şiirlerinden aldığımız örnek mısralar bu kaynaktan alınmıştır.)

mısraıyla Ziya Paşa, yeryüzünde insanın başına gelen bütün kötülüklerden Allah'ı mesul tutar. Böyle bir yaklaşım İslâm akidesine tamamen zıt bir yaklaşımdır. İslâmî düşünceye göre Allah'ın yapıp ettiklerinde her zaman bir hikmet vardır ve bu hikmet bütünüyle iyiliğe yöneliktir. Ziya Paşa ise, insanı yeryüzünde mutsuz eden bütün hadiselerin kaynağında yaratıcıyı sorumlu tutar. Kâinata hâkim olan iyilik-kötülük mücadelesinde de bu anlamda her zaman kötülük galip gelecektir. Bu durum ise Ziya Paşa'da Allah'a karşı "gizli bir isyan"⁴⁹ duygusunun doğmasına neden olur.

Yârâb nedir bu dehrde her merd-i zû-fünûn
Olmuş belâ-yı aklı ile ârâmdan masûn

mısraıyla başlayan yedinci bentte şair, gizli isyanın sevgiyle bilgili ve faziletli insanların çektikleri sıkıntıları sorgulamaya başlar. Burada hareket noktası aklıdır ve bu uyumsuzluğu, adaletsizliği aklıyla algılamaya çalışır; ancak akıl da yetersiz kalır. Allah'ın kötülükleri neden her zaman emellerine ulaştırırken iyileri aşağıladığını anlayamaz. Sorduğu bu gibi suallere aklî bir cevap bulamaması Ziya Paşa'yı inkârın eşiğine getirir. Mehmet Kaplan, bu durumunun insanı dinden çıkaracak kadar çarpıcı bir nokta olduğunu ve Tevfik Fikret'i dinsizliğe götüren şeyin Kâinattaki bu abes nizam olduğunu söyleyerek Ziya Paşa'nın muhitinin baskısından korkarak inkâra gitmediğini ifade ettikten sonra, ondaki sapmanın samimî bir hayret duygusundan ve tezatlar üstünden bir Tanrı fikrine erişerek durulduğu görüşünü vurgular.⁵⁰ Ziya Paşa, aklıyla cevap bulamadığı sorularına insana saadet vermesi gereken dinde de cevap bulamaz. Sekizinci bentte din büyüklerinin çektikleri sıkıntılara yer veren şair, Âdem peygamberden başlamak üzere İslâm tarihinin çeşitli şahıslarının hayatlarından örnekler vererek insanlara huzur vermesi gereken dinin onun için mücadele edenlere bir türlü saadet getirmediği gibi doğrudan Allah-kul ilişkisini sorgulamaya kalkışır. Allah için mücadele eden insanlara asıl ödülünün başka bir âlemde verileceği ilkesini göz ardı ederek, bu ilişkide doğrudan insan aleyhinde adaletsizliğin hâkim olduğu gibi uç bir düşünceye ulaşır. Şairin hissettiği bu adaletsizlik berabe-

⁴⁹ Mehmet Kaplan, Şiir Tahlilleri I, s. 65.

⁵⁰ age, s. 65.

rinde yeni şüphe ve kırılmaları getirir ve Allah'a sorular sormaya ve onun yaptıklarını sorgulamaya başlar. "Edebiyatımızda Tanrı'ya soru soran ilk şair galiba Ziya Paşa olmaktadır. Enbiyâ suresinin 23. ayeti "Lâ-yüs'elü ammâ yef'al" (Allah'a yaptıklarından soru sorulmaz.) hükmünce, gelenekte Allah'la soru sorulmamıştır."⁵¹ Şair tespit ettiği adaletsizliğe bir sorumlu arayacak kadar işi ileri götürür. Tevekkülü kabul etmeyen Ziya Paşa, içindeki isyanın sevkiyle peş peşe sorular sormaya başlar.

Kimdir bu aczi hâs kılan nev'i âdeme
Kimdir bu nev'i eşref eden cümle âleme

Şeytân u nefsi kimdir eden âlet-i şürûr
Kimdir koyan zebûn-ı hevâyı cehenneme

Kimdir bu kârgâha çeken perde-i hafâ
Kimdir veren tasavvur-ı teftîş âdeme

mısralarıyla isyanın sınırlarında gezinen şair, her bendin sonunda olduğu gibi aczini ve bütün bu meselelerde aklın yetersizliğini kabul ederek dinin onun için huzur veren sınırları içine dönmeyi tercih eder.

Subhâne men tahayyere fî sun'ihî'l-ukûl
Sebhâne men bikudretihi ya'cüzül'-fuhûl
(yarattıklarıyla akıllara hayret veren, kudretiyle en güçlüleri aciz bırakan Allah'ı tenzih ederim.)

Her bendin sonunda tekrarlanan bu vasıta beytiyle Ziya Paşa, düşüncesinin gezindiği tehlikeli alanlardan teslimiyet bölgesine yol alır. Aslında bu dönüş onun ruhundaki fırtınaların gerçek manada durulduğuna işaret değildir. Kâinatta ve insanlık âleminde gördüğü kargaşanın çözümünde döneminde sürekli yüceltilen aklın ve rasyonel düşüncenin yetersizliğine işaretidir. Problemlere aklî çözümlere bulamayan şair, geleneğin sınırları içine dönmekten başka çare bulamamıştır. Bu noktada Şinasi'yle olan farklılığı kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Her şeyi aklın terazisinde tartan Şinasi'ye karşılık, Ziya Paşa'da akıl acizlik içindedir.

⁵¹ Orhan Okay, Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı, s. 29.

1.3. Bir Aristokratın Hezeyanları: Abdülhak Hamid

Batılılaşma dönemi Türk şiirinin en önemli simalarından biri olan Hamid, ortaya koyduğu eserleriyle Türk şiirinin değişiminde çok önemli bir yere sahiptir. Onun şiirinde hem şekil hem de ele aldığı konular bakımından birçok yeniliği bir arada bulmamız mümkündür. Hamid'in Türk şiirinde yaptığı yeniliklerin başında şüphesiz metafizik endişelerin farklı bir tarzda ele alınıp dile getirilmesi gelmektedir. Hâmid'in şiirlerindeki metafizik endişenin kaynaklarına bakıldığında yetişme şartlarıyla yaşadığı bazı olayların tesirlerini açıkça görmemiz mümkündür. Tanpınar, üç ayrı Hâmid'deki ölüm fikr-i sâbitinin üç ayrı kaynaktan geldiği görüşündedir.⁵² Bunlardan ilki daha on beş yaşındayken babasının Tahran'daki ani ölümüdür. Bu olayın onun ruhunda kopardığı fırtınalar hatıralarında oldukça önemli bir yer tutar. İkinci kaynak, Hoca Tahsin Efendi'dir. Materyalizme yaklaşan görüşleriyle önemli bir düşünür olan bu şahıs, Hâmid'in ders aldığı özel hocalardan biridir. Hâmid'in etkilendiği üçüncü kaynak ise, Ziya Paşa'dır. Onun Terci-i Bend'inde dile getirdiği düşünceleri, yaşadığı huzursuzluğu Hâmid'de daha da derinleşmiş buluruz.⁵³

Hâmid'in şiirlerindeki metafizik endişe ve geleneksel din düşüncesiyle çelişen ve yer yer bir inanç krizine dönüşen konular arasında ölüm, Allah, ruh, kader ön plânda gelmektedir. Hamid, bu konuları felsefî birer mesele olarak ele alırken, ait olduğu kültürün dışına çıkar. İslâm inancının cevap verdiği bu problemler karşısında serbest düşünüşe yönelir.

1.3.1. Ölüm Karşısında Hâmid

Türk şiirinin en önemli temalarından biri olan ölüm konusunda Hâmid'in verdiği örnekler geleneksel anlayışın tamamen dışındadır. Onun birbirini takip eden *Makber*, *Ölü* ve *Hacle* manzumeleri ölüm karşısındaki metafizik isyanlarının ve buhranlarının tabloları gibidir. Hâmid, bu şiirleriyle edebiyatımızda ilk defa ölümü metafizik bir mesele hâline getirir. *Makber*'le birlikte gele-

⁵² Ahmet Hamdi Tanpınar, age, s. 510-511.

⁵³ Age, s. 527.

neksel düşüncenin ölüm karşısındaki teslimiyetçi tavrı yerini sorgulayıcı tavra bırakır. İslâm inancı ölüme ilgili bütün meselelere cevap vermiş ve bu manadaki bütün tartışmaları bitirmiştir. Hayat ve ölüm arasındaki ilişki, ölümün mahiyeti ve sonrasıyla ilgili konularda inanmış bir insanın hiçbir problemi yoktur. Ancak Hâmid, bu noktadan gelenekten ve kendisinden önceki şairlerden ayrılır ve ölümü şüphe ile iman çelişkisi içinde ele alır. Tanpınar bu manada *Makber*'i şöyle özetler: "İman ile şüphe arasında bir boşlukta asılmış olmanın ürpermesi. İşte Hâmid'in bütün şairliği kazandığı nokta. *Makber*, bu ürpermenin çok gelişi güzel, fakat tabiatı itibarıyla zengin doğmuş çocuğudur."⁵⁴

Makber, temelde Hâmid'in eşinin ölümü üzerinde duyduğu üzüntünün belgesi olarak görülse de şiirin asıl nesnesi şairin kendisidir. "Fatma Hanım sadece bu manzumenin tesâdüfî nesnesidir. Hâmid'in bu manzumeye eşinin hastalığından çok önce başladığı bilinmektedir. Elverir ki Hâmid bir ölüm/ölü/makber/mezar şiiri yazmak istiyordu. Karısının ortaya çıkan hastalığı kendiliğinden şiirin yönünü değiştirmiş ve ona hız vermiştir."⁵⁵ Bu şiirdeki ölüm fikri, doğrudan metafizik bir endişenin ve bunun getirdiği kimi zaman isyana kimi zaman da tevekküle açılan geniş bir çerçevede tezahür etmiştir. Hâmid'de geleneksel düşüncenin ölüm telâkkisi yok gibidir. En başta ölümü bir nevi değişim olarak görür; ancak bu değişim sadece madde plânında kalır. Maddeci düşünceye göre ölüm sadece maddenin bir hâlden başka bir hâle geçişidir. Böyle bir düşünceyle hareket eden Hâmid'in bu olay karşısındaki duyguları da dramatiktir.

Ölmek, yaşamak, ya can çekişmek,
Râzıyız, aman fakat değişmek...
Makber mi, nedir şu gördüğüm yer?
Yâ böyle revâ mı câ-yı dilber?
Bir tecrübedir bu, hîledri bu...
Yok, mahvıma bir vesîledir bu.

⁵⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler, s. 261.

⁵⁵ Ali İhsan Kolcu, "Yenileşmenin İkinci Kuşağı: Ekrem-Hâmid-Sezaî Mektebi", (Ed. Ramazan Korkmaz)Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, Grafiker Yayınları, Ankara 2004, s. 71-98.

Bak bak, ne değişmiş ol semenber!..
 Gül çehresi, bak, ne yolda muğber...
 Nefrîn, bu siyah bahta nefrîn,
 Feryâd bu hâle tâ-be-mahşer

Ya nedir ölmek fenâ bulmak mıdır?
 Yoksa cismen münkalib olmak mıdır?⁵⁶

mısralarıyla ölümü materyalist bir anlayışla algılayan Hâmid'in bir inanç krizine düştüğünü söyleyebiliriz. Çünkü İslâmî anlayışta ölüm bedenın değişimi olayı değildir. İnsanın hesaplarını vereceği başka bir dünyaya götüren bir aşamadır. Ölümü bedenın fizikî değişimi şeklinde ele alan bu yaklaşımda, İslâm dininin temel ilkelelerinden biri olan ahiret inancına karşı gizli bir reddedişin izleri görülmektedir. Çünkü ölümü sırf maddî bir değeri olan bedenın üzerinden düşünmek ve ölümden sonra her şeyin biteceğini düşünmek maddeci görüşe yakındır.

Ölümü ruhun bedenden ayrılışı ve ruhun daha farklı bir âlemde kıyamet gününü bekleyeceği yönündeki dinî inanışın aksine Hâmid, beden ile ruhu beraber düşünmek ister.

Tecrîd ile rûhum olmuyor şâd
 Bir cisme var ihtiyâcı müzdâd

mısraıyla şairin ölümün soyut tarafını kabullenemediğini ve görünür olmanın peşinde olduğunu anlamamız mümkündür. Böyle bir düşünce tarzı yine maddeci görüşe yakındır. Görünürlülük yanı zamanda rasyonel düşüncenin de önemli ilkelerinden biridir. Hâmid, ölüm ve sonrasının soyutluğunu, ruhun gizemini akıyla anlamaya çalışır; ancak akı bu sırları çözmeye muktedir değildir.

Ölüm, ruh ve ölüm sonrası gibi konularda istediği cevapları bulmayan Hâmid, içine düştüğü huzursuzluğun sebebini sorgulamaya kalkışır ki onu tam manasıyla isyana götüren de bu nokta olur. O da tıpkı Ziya Paşa gibi Allah'a sorular sormaya ve onu yaptıklarından dolayı sorgulamaya çalışır.

⁵⁶Abdülhak Hâmid Tarhan, Bütün Şiirleri 1-2-3 (Haz. İnci Enginün) Dergâh Yayınları, İstanbul 1997. (A. Hâmid'in şiirlerinden alınan örnekler bu çalışmaya aittir.)

Lâkin o zaman dönüp derim ben
Dünyayı ben istedim mi senden?
Bildim mi ki hep sitem var onda?
En sonra da bir adem var onda...

Verdin bana böyle bir musibet
Ettin beni düşmen-i muhabbet
Ya bir kulu sevmiyor musun sen?
Ya böyle ölüm değil mi erken?

Bu mısralardan Hâmid'in düşüncesinin hangi tehlikeli bölgelerde dolaştığını açıkça görmemiz mümkündür. Ancak bu hezeyan ve isyanların arasında şair yer yer her şeyi kabul eder ve yine Ziya Paşa'da olduğu gibi geleneksel düşüncenin sınırları içine döner. Bu dönüş aynı zamanda Tanzimat dönemindeki düalizmin kuvvetli bir yansıması gibidir.

Sen Hâlıkımızsın ettik iman
Bir sende bulur bu ye's pâyan
Sen varken olur mu âhiret yok?
Yok şüphe ki sende mağfiret çok.

1.3.2. Hâmid'de Allah Fikri

Hâmid'in şiirlerinde Allah fikri bir problem olarak ele alınır.⁵⁷ Ölümle ilgili şiirlerinin birçoğunda ölüm gerçeğini anlamak üzere yola çıkarken bir noktada Allah fikriyle karşılaşır. İlk önce ölüm fikriyle adil bir Allah fikrini bir arada düşünemez. İnanmak istediği Allah'ın ölüm gibi bir faciayı yarattıklarına reva görmesini kabullenemez.

Halk edip insanları, hayvanları
Sonra mahvetmek nedendir anları?

İnsanlığın ölüm karşısındaki aczi Allah'ın acımasız olduğu gibi dinî telakkinin dışına çıkar; çünkü İslâm inancında Allah'ın rahmetinin her şeyin üzerinde olduğu düşüncesi hâkimdir. Kaya Bilgegil, *Hediye-i Sâl* şiirinde Hâmid'in "beşerin aczi karşısında ür-

⁵⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, s. 527.

perirken, Allah'ın kahra delâlet eden isimlerini, zaman zaman isyan derecesine varan bir tonla kabul"⁵⁸ ettiğini söyler.

Edeğiyyü'l- hubûb o sarsar ki
Verzişinden güneş rükû' ederek
Cümle seyyâreler kılar secde;
Ki savâik o sâ'iyân-ı kazâ
İnerek velveleye bâlâdan
Yerde mebhût olan o dâhiyeler
Ki yanardağ, o kal'a-i ateş,
Merkez-i arzdan çıkan âfet;
Müteâric harîk- zulmânî
Ki çıkarken zemîn olup ra'sân,
Hep cemâdât haykırır gûyâ

Allah'ın şiddet ve gazabını vurgulayan bu mısraların ötesinde Hâmid'deki Allah fikri, *Makber* ve *Devrân-ı Muhabbet* şiirlerindeki "tıfl-ı ekber" tabiriyle daha farklı bir boyut kazanmıştır. Hâmid, bu tabirle İslâm inancına çok ters bir şekilde Allah'ı insanla ve diğer yaratıklarıyla oyun oynayan bir çocuğa benzetir.

Çıktın mı huzûr-ı Kibriyâ'ya
Bildin mi nedir o tıflı-ekber?
Mâsûm ki râzdır bükâsı
Mâsûm ki handedir likası
Gehvâresi şâdımân-ı mâtem
Bâziçesi inkılâb-ı âlem
Etmişti seni o hâlik-i râz
Fikrimde vücûdunun ziyâsı

Tanpınar, bu tabirin çağdaşlarının Victor Hugo'ya vermiş oldukları bir isim olduğunu ve Hâmid'in tabiri buradan aldığını ifade eder.⁵⁹ Bu tabir onun çok daha sonralar kaleme aldığı *Devrân-ı Muhabbet* adlı şiirinde yeniden ve daha net bir şekilde kendini gösterir. Burada da Allah, yarattığı âlemle alaycı bir şekilde oynayan bir çocuğa benzetilir.

⁵⁸Kaya Bilgegil, Abdülhak Hâmid'in Şiirlerinde Ledünnî Mes'elelerden Allah I, Allah ve O'nun Vücûdunu İfade Eden İsimler, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1959, s. 11.

⁵⁹Ahmet Hamdi Tanpınar, age, s. 541.

Evet bir tıfl-ı ekber,
Ki olmuştur elinde bu âlem bir oyuncak,
Kırar oldukça muğber,
Güler memnunsa amma, o istihzâdır ancak,

Hâmid'deki Allah fikri Ziya Paşa'nın anlayışına yakın olmakla birlikte ondan çok daha farklı ve uç noktadadır. Birbirinden çok değişik ve birbirine zıt ruh hâlleri içinde şekillenen düşüncelerinde yaşadığı inanç krizinin boyutu onu çağdaşlarından çok farklı noktalara götürmüştür.

Sonuç

Tanzimat'la birlikte yeni bir medeniyet ve kültür dairesinin etkisiyle değişmeye ve dönüşmeye başlayan Türk düşüncesinin tarih boyunca sahip olduğu değerler sistemi bu yeni değişim sürecinde sorgulanmaya başlanır. Batı'dan gelen yeni felsefî ve dinî düşünceler, Türk aydınını ve sanatçısını derin bir düalizm içinde bırakır. Pozitivizm, rasyonalizm ve materyalizm gibi düşünce akımları Osmanlı-Türk aydınının ve gençlerinin dinî inançlarını derinden sarsar. Batılı eğitim veren okullardan okuyan veya çeşitli vesilelerle Avrupa'da bulunan aydınların yaşamış oldukları inanç krizleri sanat ve edebiyat hayatında da yankısını bulur. Tanzimat dönemi şairlerinden Şinasi, Ziya Paşa ve Abdülhak Hâmid'in çeşitli eserlerinde yaşanan inanç krizlerinin izlerini bulmamız mümkündür. Zihniyet, mizaç ve yetiştirme şartları bakımından birbirlerinden çok farklı olan bu sanatçıların eserlerinde dönemin getirdiği şartlar sebebiyle inanç krizleri bakımından yakın benzerlikler bulunmaktadır. Bu benzerliklerin başında Allah, ruh, ölüm ve kader gibi konuların algılanmasındaki şüphelerin akıl yoluyla irdelenmesi gelir ki, bu sanatçıları birbirlerinden ayıran husus da bu noktada ortaya çıkar. Şinasi, bütün problemlerin aklın yardımıyla çözüleceği fikrine ulaşır. Bu yönüyle rasyonellik Şinasi'nin yaşadığı inanç krizlerinden çıkışının yolu olarak gözüktür. Ziya Paşa ve Hâmid'de ise akıl bu konuları anlayıp çözümlemede yetersizdir fikri ön plâna çıkar ki bu onları agnostik düşünceye götürür.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

KAYNAKLAR

- AKGÜN Mehmet, **Materyalizmin Türkiye'ye Girişi**, Elis Yayınları, Ankara 2005.
- AKTAŞ Şerif, **Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi 1860-1920**, Akçağ Yayınları, Ankara 2005.
- AKÜN Ömer Faruk, **"Şinasi"**, İslâm Ansiklopedisi, MEB Yay. İstanbul 1993.
- AKYÜZ Kenan, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İnkılâp Kitapevi, 1995.
- AYHAN Halis, **"Cem'iyet-i İlmiyye-i Osmâniye"** Diyanet İslâm Ansiklopedisi, Diyanet Vakfı Yay. İstanbul 1993.
- BERKES Niyazi, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1973.
- BİLGEGİL Kaya, **Abdülhak Hâmid'in Şiirlerinde Ledünnî Mes'elelerden Allah I, Allah ve O'nun Vücûdunu İfade Eden İsimler**, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1959.
- BİLGEGİL Kaya, **"Şinasi'nin Şiiri"**, Yakın Çağ Türk Kültür ve Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1980.
- BİLGEGİL Kaya, **Ziya Paşa Üzerinde Bir Araştırma**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1970.
- BOLAY Süleyman Hayri, **Felsefi Doktrinler Sözlüğü**, Akçağ Yayınları, Ankara 1990.
- DİLMEN İbrahim Necmi, **"Şinasi ve Âsârı"**, *Yarın* , No: 21, 9 Mart 1922.
- EBÜZZİYA Tevfik, **Numune-i Edebiyat-ı Osmaniye**, 6. baskı. Matbaa-i Ebüzziya, İstanbul 1308 (1892).
- GÖÇGÜN Önder, **Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Bütün Şiirleri ve Eserlerinden Açıklamalı Seçmeler**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

-
- KAPLAN Mehmet, “Şinasi’nin Türk Şiirinde Yaptığı Yenilik”, Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I, Dergâh Yayınları, İstanbul 1995.
- KAPLAN Mehmet, **Şiiri Tahlilleri I, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.
- KOÇER Hasan Ali, **Türkiye’de Modern Eğitimin Doğuşu ve Gelişimi (1773-1923)**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1991.
- KOLCU Ali İhsan, “**Yenileşmenin İkinci Kuşağı: Ekrem-Hâmid-Sezaî Mektebi**”, (Ed. Ramazan Korkmaz)Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, Grafiker Yayınları, Ankara 2004.
- KORLAELÇİ Murtaza, **Pozitivizmin Türkiye’ye Girişi**, Hece Yayınları, Ankara 2002.
- MARDİN Şerif, **Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu**, İletişim Yayınları, İstanbul 2006.
- MERMUTLU Bedri, **Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi**, Kaknüs Yayınları İstanbul 2003.
- OKAY Orhan, “**Modernleşme ve Türk Modernleşmesinin İlk Dönemlerinde İnanç Krizlerinin Edebiyata Yansıması**”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Sayı: 22, Şubat-Mart-Nisan 2003.
- OKAY Orhan, **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, Dergah Yayınları, İstanbul 2005.
- PARLATIR İsmail-ÇETİN Nurullah, **Şinasî Bütün Eserleri**, Ekin Kitabevi, Ankara 2005.
- RENAN Ernest, **Bilimin Geleceği**, C. I, 2. Baskı (Çeviren: Ziya İhsan), MEB Basımevi, İstanbul 1965.
- TANPINAR Ahmet Hamdi, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1997.
- TANPINAR Ahmet Hamdi, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2000.
-

- TARHAN Abdülhak Hâmid, **Bütün Şiirleri 1-2-3** (Haz. İnci Enginün) Dergâh Yayınları, İstanbul 1997.
- ÜLKEN Hilmi Ziya, “İslâm Felsefesinde Aklı ve İman Meselesi”, **Felsefe Semineri Dergisi I**, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1939.
- ÜLKEN Hilmi Ziya, “İbn Rüşd”, İslâm Ansiklopedisi, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1968 İstanbul.
- ÜLKEN Hilmi Ziya, **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**, Ülken Yayınları, İstanbul 2001.
- ÜLKEN Hilmi Ziya, **Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü**, Ülken Yayınları, İstanbul 1997.
- VOLTAİRE, **Felsefe Sözlüğü**, C II, (Çeviren: Lütfi Ay), MEB Basımevi, İstanbul 1966.

YENİ TÜRK ŞİİRİ VE GELENEK İLİŞKİSİNDE KAYNAKLAR

*Ertan ÖRGEN**

ÖZET

Yeni Türk şiiri, Tanzimat dönemiyle birlikte kaynağını kutsal bilgidен alan geleneksel şiiri, Batı'dan gelen gerçekçi anlayışla değiştirmeye çalışmıştır. Cumhuriyet döneminde özellikle 1940'lı yıllara kadar yazılan şiirlerde, kutsal ve dünyevî bilgi arasındaki çatışma devam etmiştir. Garip tarzı, İkinci Yeni Şiiri ile daha baskın duruma gelen yeni şiir, geleneksel anlayış üzerinde ciddi bir değişim meydana getirmiştir. Ancak Türk şiiri, süreç içinde, hem önceki birikimleri reddetmek alışkanlığından vazgeçmemiş, hem Divan ve Halk şiiri kaynaklarını ihmal edememiş, hem de Batı şiirinin etki alanında kalmıştır. Sonuç olarak Türk şiiri modernliği bir durak olarak belirlemiş, yanı başında geleneği de aşılmaz kabul etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk Şiiri, Gelenek, Kaynaklar

RESOURCES IN NEW TURKISH POETRY AND TRADITION RELATION

ABSTRACT

New Turkish Poetry has been trying to change the traditional poetry which resources from Sacred knowledge since Tanzimat Period, for a more realistic mentality which comes from the West. In Republic Period, especially in the poetry until 1940's, the conflict of sacred

* Dr., Balıkesir Üniversitesi Necatibey Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü, eorgen@hotmail.com

knowledge and worldly knowledge had been going on. Garip style, New poetry which has become more dominant with Second New Poetry, has brought a serious evolution on traditional mentality. However, Turkish Poetry also hasn't abandoned refusing the previous accumulations habit, also hasn't neglected Divan and Folk literature Poetry resources and also has been under Western Poetry effect. Eventually, Turkish Poetry has determined modernity as a stand, further more has conceded tradition insuperable.

Key Words: New Turkish Poetry, Traditions, Resources.

Gelenek Kavramı ve Şiir

Yeni Türk şiiri ve gelenek ilişkisinde kategorik iki yaklaşım olagelmıştır. İlkinde geleneğin ayak bağı olarak görülmesi ve yeniliklerin önünü tıkaması şeklinde bir algı vardır. Sürekli değişen ve geçmiş birikimi göz önünde tutmayan bu anlayış, kendine bir konum belirleme problemi ile karşı karşıyadır. Çünkü daima kendini anlatma ve yaşatma gücü bulmak için uğraşmak zorundadır. İkinci yaklaşımda ise geçmişin meşru ve büyük kuvveti olarak kabul edilen gelenek anlayışı söz konusudur. Bu kategoride onun dışına çıkmanın değerleri kaybettireceği endişesi hâkimdir. Oysa tamamıyla geleneğe sarılmak; yaşayan, değişen ve gelişen bu kavram için anlamlı değildir. O zaten belirler ve değişir. Gelenek geçmişteki alışkanlıkların, kurulu düzenin yaşaması anlamında koruyucu bir vazife üstlenmişse zamanla yeni ilgileri bünyesine alması ve devam etmesi yadırganacak bir durum olmamalıdır. Burada herhangi bir çatışma da söz konusu değildir. Çünkü büyük ve etkili olan gelenektir. Tepkiye dayalı psikolojik bir ihtiyacın ötesinde zaten var olan yol gösterici bir yapıdır. Beğendiğini alır ve özümser. Diğer durumda, gelenek katı ve değişmez bir hâl aldığında dışarıdan gelen ilgileri daima tehdit olarak görür ve bu zamanla kendi içinde dönen çıkışsız bir yapı kurar. Elbette bu yaklaşımlardaki keskin çizgileri aşan daha anlamlı ve yol gösterici bakışlar da olmuştur. (Örgen 2004: 65-77)

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Gelenek yaşayan, yaşama gücü olan ve geleceğe devreden bir alışkanlık doğallığı, bizzat kendini ifade gücü bulunan hayat ve varlık anlayışıdır. Değişmez yasalara sahip olup olmadığına gelince insan denildiğinde her toplum ve kültürde benzer yapıların bulunduğu rahatlıkla görülecektir. Doğum, hayatı kabul ve ret tarafları, ölüm gibi son derece insanı olguları yansıtan gelenek, insanlığın bilgi ve hakikatle ilişkisi, metafizikle mesafesi gibi belirleyenler aracılığıyla ortaya çıkar. Onu, zamanlar ve bilim ilgisi etrafında kültürlerin kendine göre şekillendirdiği açıktır. Kısaca bilgiyi kabul, epistemoloji geleneğin belirleyicisidir. Gelenek metafiziktir, gelenek bir inanç ve fikir kalıbıdır. (Nasr 1995: 50) Akıl etrafındaki tecrübeler ortaya çıktıkça yeni birikimler oluşmuş ve doğal olarak yeni bir anlayış da belirmiştir. Ancak burada geleneği ilâhî veya aklî pencereden kabul, bir belirleyen olarak problemdir. Kutsalın dışında düşünülen bilgi ve kabule gelenek demek onu yeniden bütün içeriği ile tanımlama zorunluluğunu getirecektir. Mesele sanat, edebiyat olunca bilginin aklî yansıması başka bir durum arz etmektedir. Bu da bilginin inançla ve düşünüşle ilgisi anlamına gelir. Modernlik aşaması, Batı dediğimiz Avrupa tecrübeleri yeni bir durum belirlemiş ve yeni zamanlar, eskiyi gelenekle eşanlı hâle getirmiştir. (Adorno 1982: 90-93) Türk kültürü, sanatı, bu yeni kabulü içeri alırken kendi geleneği ile karşılaşmış, telif çabalarından kopya etmeye kadar pek çok değiştirme teklifi ile bir süreç yaşamaya başlamıştır. Kısaca, genel hatlarıyla Türk şiirinde gelenek diye tanımlayabileceğimiz yapıda gördüğümüz “hikemi söz”, “büyük veya yüce konu”, “lirizm” gibi temel unsurlar değişmeye; insanın ve doğanın sıradanlıktan uzak tutulduğu “ilâhî” olana götüren bilgi yerini gerçekliğe ve dünyaya bırakmaya başlamıştır. Çatışma buradadır. Her dönem ve her şair için bu kaynak veya gelenek, Türk şiirinin aşılmasıdır. Batı edebiyatı etkisindeki şiire bakarken Halk veya Divan şiiri motifi, kahramanı, hatta mazmunu aranması bahsettiğimiz boyutla ilişkilidir. Elbette bu kaynaklardan gelen bilgiler ve anlatma biçimleri vardır. Ancak baskın olan yapı, o zihniyet ve kültürel birikimin dışına çıkmıştır. Çünkü artık ortak kitaplardan, anlatmalardan beslenilmiyor ve üstelik şair de kendi başına kalmış bir kişi olarak seyrine devam ediyor. İktidarla her zamanki gibi yan yana ve hatta karşı karşıya da değil. Bu sebeple modernlik, bireyi yaratırken alışıldık şair ve şiir geleneğini de ortadan kaldırıyor. Şair, ait olduğu toplumsal yapının aşk, ölüm,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

mekân, zaman gibi birçok algısını artık geçmişteki bilgiyle aktaramıyor. Hem de her iki anlamda aktaramıyor. Burada şunu da kuvvetle söylemek gerekir. Yeni şiir, inanç dünyası olarak dünyevîdir. Tanzimat şairleri için varlık bir azap hâline gelirken, Servet-i Fünûn şairlerinin varlığın yerine başka inanç alanları bulmaya çalışmalarını hatırlatmak buna iyi bir örnek olacaktır. Meselâ, Tevfik Fikret'teki insanlık fikri, Cenap Şahabettin'deki kâinat fikri bu bilgilenmenin ilgi çekici yansımalarıdır.

Sözü buradan itibaren Yeni Türk şiiri ve geleneğin kaynakları konusunda genişletebiliriz. Çünkü gelenek, yazılan şiirlerin ortak taraflarıdır. Günün şiirine bakmak ortada olan veya olmayanı belirlememizi sağlar. Ayrıca değerli eleştiri yazıları da bu belirlemede muhakkak ki önemlidir. Yazımızda edebî Tanzimat'tan 1940'lara kadar olan dönem kısaca değerlendirilecek ve ardından 1970'lere doğru gelişen anlayışlar ele alınacaktır.

Yeni Türk Şiir ve Gelenek İlişkisinde Kaynaklar

Klâsik Türk şiirinden gelenek diye söz ediliyorsa (Akün 1994: 389-427), oturmuş, belli kaynaklara bağlı ve süreklilik arz eden yapıyla bu tanıma kazandığı içindir.¹ Tanzimat sonrası Türk şiirinde ise, beslenme kaynakları Batı'ya daha çok Fransa'ya doğru açılmış ve o dönem Fransız şairleri takip edilmiştir. Doğallıkla bir değişme ve hatta dağılma meydana gelmiştir.

Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemlerinin yeni insan, yeni fikir, yeni üslûp ve şekil boyutlarında Batılı tercihler ile geleneğin kaynakları arasında sıkışıp kalmaları, Batı'nın üstünlüğüne doğru ilerlemiştir. Çizgi, Servet-i Fünûn kanalıyla Fransız sembolizmine ve oradan Ahmet Haşim'e uzanmış ve o, modern şiirin ilk önemli isimlerinden biri olmuştur. Birçok kaynağın zikrettiği Ahmet Haşim'deki Remy de Gourmont bağlantısı (Tanpınar 1992: 111) ve kendi dünyasının empresyonizmi, geleneğin gizli gücünü, yani hikemî dili, sözü değiştirir ve Batı şiirine yönelişin önemli bir aşamasını kaydeder. Zaten Ahmet Haşim, ünlü "Şiir Hakkında Bazı

¹ Klâsik tanımı ve şairin kendinden önceki birikimle ilgisi için bkz. T. S. Eliot (1990), *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 2.

Mülâhazalar” yazısında, şiir anlayışını açıklarken “şiirde mana”yı önceki algıdan farklı kabul ettiğini söyler. Dolayısıyla onun şiirin-deki tabiat ve insan, tasavvuf anlayışının dışında bir soyutluk taşır ve Servet-i Fünun’la daha da doğrudan Cenap Şahabettin’le ilişki-lidir². Daha eskilere uzanmamız neredeyse çok zordur. Ona nis-petle geleneğe yakın bulacağımız isim Yahya Kemal Beyatlı ola-caktır. Çünkü Yahya Kemal, gelenekselin daha dünyevî anlayışla yeniden sade bir dil, aşırı süse boğulmamış bir üslûp içinde ifade-sini gerçekleştirmiştir. Benzetmeleri, doğa ve metafizik kabulleri, insanı yüceltişi ile klâsik şiire eklemelenmek ister gibidir. Dolayı-sıyla onda modernin dünyaya yaklaşan dili ile yeni zamanların gerçeğe dönüşen insan anlayışı, bir çeşit geleneğin bağlamı olarak yorumlanabilir. Kendisi, “Sade Bir Görüş” yazısında Klâsik şiiri bir ölüye ve yeni şiiri ondan türeyen kurtçuklara benzetir. Dağılan bünyeden sadece bir iskelet kaldığını söyleyerek de bu geçişi vur-gular gibidir. Geleneğin yaşayan yapısını ise “*Bu gövdenin bir ruhu olsaydı hiç böyle çürür müydü?*” (Beyatlı 1984: 51-52) sözleriyle aktarırken kendi yazdığı şiirin yeni taraflar taşıdığını da söylemiş olur. Tanzimat sonrası şiirdeki dağılış ve değişimin tekrar güçlü bir merkez olarak toplandığı iki isim, Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Haşim’dir. Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde şiire başlayanlar bu iki isimden beslenir, yola çıkar.

Tanzimat’tan Milli Edebiyat dönemine kadar eski algı ve zevki değiştirme adına hem eskiden tam olarak vazgeçememe, hem yeniyi yüceltme eğilimlerinin karışıklığı çokça bilinen bir sü-reçtir. Ziya Gökalp’ın teklifleriyle şekillenen millî kaynaklara ve halka doğru gidiş hareketi 1923’te İnkılâp edebiyatı ile daha geniş bir alana ulaşmaya çalışacaktır. Burada Türk adı ve ideali yaratıl-maya çalışılır. Ziya Gökalp’ın etkisiyle Batı’nın yerine daha farklı bir temelle yeni bir kaynağa yöneliş öne çıkar. Bu, Tanzimat edip-lerinin tartıştığı fakat sonuca bağlayamadıkları Halk şiiridir. Halk kaynakları ve Anadolu, şiirin önemli temaları arasına girmeye başlar. Buradan saz şairlerine ve folklor öğelerine doğru gidilir.

² Özellikle Fikret’in “Ömr-i Muhayyel”, Cenap’ın “Yakazat-ı Leyliyye” gibi şiirlerinde kuvvetle öne çıkan varlık âlemini hayali bir mekâna çevirmek arzusu Haşim’i oldukça etkilemiştir. Cenap’a olan ilgisini de bir yazısında görürüz zaten. Ahmet Haşim (1969), “Şairleri Okurken”, **Bize Göre**, (Haz. Mehmet Kaplan) Millî Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları, İstanbul, s. 36-38.

Beş Hececiler ve memleket edebiyatı ivmesi şiirimizde kendi neslinden sonra da devam eder. Kendi içinde ayrı yönler taşısa da bu kategoriye dâhil edip adından söz edebileceğimiz şairler “Atatürk, yeni Türkiye, Anadolu, milliyet duyguları, Türkçülük, Turancılık” gibi açılımlara sahiptirler. Milliyetçilik kavramının farklı yönelişlerle aktarımı, dönemin genel havasından, yeni inşa edilmeye çalışılan “ulus” fikrinden kaynaklanır. Böylece eski kültür adıyla uzak geçmişe göndermeler yapılarak Osmanlı’nın üzerinde durulmayışı gibi farklı kategoriler göze çarpar. Ancak zamanla kendi içindeki seyrinde Osmanlı ile birleşen milliyetçi şiir, uzak ve yakın tarihle bütünleşir. Bu yaklaşımın içine ilk hececilerden devralınan romantik memleket edebiyatının Anadolu temalı şiirlerini de kattığımızda alan genişler. Tabî burada halk şairleri gibi olmak tercihinden değil Halk şiiri edası ve konularından bahsedilebilir.

Bu doğrultuda, Yaşar Nabi’nin İnkılâp edebiyatına bağlı sözleri ortak bir eğilimi ifade eder: “Edebiyatımız, eski edebiyat ana-nemizle rabitasını kökünden kesmiş bulunuyor. Yeni edebiyatımıza bir kök ararsak, bunun için garba teveccüh etmek mecburiyetindeyiz.” (Kahraman 1994: 78)

“Garba yönelme”nin dolayısıyla yeniye kültürel bir maya tutturma çabalarının Tercüme Bürosu çalışmalarıyla önemli bir safhaya geldiğini görmekteyiz. Hasan Ali Yücel’in başkanlığı sırasında 1940 yılından itibaren “hümanist kültür”ü yayma gayesiyle girişilen tercüme faaliyeti, özellikle Batı klâsikleri çevirileriyle devasa bir boyuttadır. Doğu edebiyatından çevrilen klâsikler ise çok az sayıda kalmıştır. (Akbayar 1998: 319-321) Kültürel atmosferi belirleyecek bu faaliyet, Batılı düşüncenin yayılmasına zemin hazırlar ve özenilen hedefi de gösterir.

Şimdi genel çizgileriyle dönem ve isimleri, baskın özellikleri doğrultusunda kaynaklarla bağları açısından değerlendirmeye geçebiliriz. Cumhuriyet döneminin önemli şairleri, hececiler ikinci kuşak diye bir araya getirebileceğimiz Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Muhip Dırnas ve Cahit Sıtkı Tarancı gibi isimlerdir. Fransız şiirinin etkisini sürdüren bu kuşak, Baudelaire, Nerval, Valéry isimleri ile birlikte anılır. Özellikle Tanpınar’da şiirin kendi içine dönük zengin kelime kullanımı ile sembolizasyon çabası, Fransız şiiri ile ilişkilidir. Bu ilgiyi şu tespitlerin ardından doğrulayabiliriz. Tanpınar, 1939 tarihli “Bitme-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yen Çıraklık" yazısında edebî eserlerimizdeki havayı tahlil ederken "Kim olursak olalım, nasıl yetişirsek yetişelim, hayat tecrübemizin mahiyeti ve genişliği ne olursa olsun, bizim ağzımızdan hâlâ okuduğumuz frenk kitapları konuşmaktadır. Tıpkı bizden evvelkiler gibi..." (Tanpınar 1996: 63) yargısıyla ortaya koyar. "Frenk kitaplarının ağzı" ifadesi, büyük çatışmayı, Batı'yı verir. Valéry onun birinci şairidir, ardından Nerval gelir. (Tanpınar 1996: 351)

Buradan Necip Fazıl Kısakürek ve Batı şiiri ilişkisine geçebiliriz. Kendisi, Batı edebiyatından 'sezgi'yi yakalamış şairleri tanıdığını söyler: "Garip akımında, kendilerince, yaşayabilenler, yâni duyup yazabilenler arasında, en mahrem ve azaplı seziş sınırlarını zorlayabilmiş birkaç isim tanıyorum: Büyük müstariblerden (Paskal), (Bodler), (Cote), (Tolstoy) ve (Rembo)..." (Kısakürek 1994: 73) Poetikasında yine Baudelaire, Rimbaud ve Valéry anılır.³ Ancak onun şiiri, Batının bu huzursuz şairlerine uzandığı kadar hatta daha fazlasıyla önceki kültürel birikime yaslanır. Onun idealize ettiği kişiler ve hayat tasavvuru, huzursuzluk bulaşmış biçimde geleneksel şiirle yan yanadır.

Ahmet Muhip Dıranas ve Cahit Sıtkı Tarancı'da Batı şiirinin etkisi hissedilir derecededir. Dıranas'ta mahalli hayatın dışına çıktığı büyük konularda Tanpınar'la birleşen yabancı söyleyişler vardır. Tarancı'nın şiiri ise, huzursuz hayat algısının dışında yerli duygusallığı bütün genişliğiyle kucaklar.

İdeolojik anlayışın şiirdeki önemli ismi Nâzım Hikmet Ran'ın Halk ve Divan şiirinden birtakım unsurları yenilemesi ve dönüştürmesi ele alınmaya değer nitelikler taşır. Buradaki tavrı ise fütürist ve materyalist anlayışı, yerli havanın içinde eritme ve doğrallıkla iletme çabasıdır. Çokça söylenmiş Mayakovski etkisi, yıkıcı sanat anlayışına dayanan ilk dönem içinde anlamlıdır. **Simavne Kadısıoğlu Şeyh Bedrettin** kitabıyla fütürizmi ve materyalizmi metafizikle uygun adım haline getirir. Aşağıdaki alıntıyla bu tespiti şöyle genişletebiliriz:

³ Bu konuda fazlasıyla subjektif değerlendirmeler için bkz. Erdoğan Alkan (1995), "Necip Fazıl Kısakürek ve Batının Pırtıkları", **Şiir Sanatı**, Yön Yayınları, İstanbul, s. 443-455. Ayrıca bkz. Hasan Çebi (1987), **Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 328.

“Halk şiirinden yararlanma, N. Hikmet için, yeni bir şiir kurarken kullanılacak dayanak noktalarından birisidir ama, o da ancak belli bir dönüştürme işleminden sonra ele alınabilir. Nitekim gerek Bedreddin’de, gerekse daha sonra yayınladığı “Kıyamet Sureleri”nde halk şiirinden yararlanıyormuş izlenimi vermesine karşın asıl yararlandığı ve kullandığı söylem Divan şiiridir; onun tınısı ve vurgularıdır.” (Gürsel 1992: 62; Hilav 1993,72)

Bu görüşlerden hareketle Divan şiiri ve Nâzım Hikmet ilişkisinin, Halk şiirinden fazla olduğunu düşünmek anlamlı olmayacaktır.⁴ Özellikle kendine tarihsel bir zemin bulma anlayışıyla şiirler kaleme aldığı 1936 sonrası, Halk edebiyatı onun için öncelikli gibidir. Divan edebiyatı açısından serbest müstezadı, serbest nazım hâline getirmesi, bazı şiirlerinde aruzu kullanması dışında şekle ait, yer yer istiâreler dışında içeriğe ait bir özellik bulmak zordur. Divanın tasavvuf boyutunu “Şeyh Bedrettin Destanı”, “Rubailer” ve “Kıyamet Sureleri”nde materyalist olmaya çalışarak kullanır. Divan şiirinden dönüştürmeleri söylemle sınırlı iken Halk şiirine ait yapı şiirlerinde daha yoğundur. **Memleketimden İnsan Manzaraları**, “Tahir ile Zühre Meselesi”, “Kerem Gibi”, “Türk Köylüsü” gibi kitap ve şiirlerinde Halk şiirinin hem söyleyiş özelliklerini, hem inanış biçimlerini yeni denemelerle güncelleme çabası içindedir. Geleneği güncelleyen bu girişimler şairini nereye oturtur, sorusunun cevabı ise farklıdır: Memet Fuat; onu, Nedim, Yahya Kemal, Nâzım Hikmet, Orhan Veli birbirlerine yol açmış şairler çizgisiyle konumlandırır. (Bengü 1999: 13) Oysa Cemal Süreya, Nâzım Hikmet’in çıkışını kendinden önceki bir Türk şairine bağlamak oldukça güçtür, kanaatindedir. (Süreya 1991: 37) Tarafsız biçimde bakıldığında onun şiiri, mistik unsurlar dışında günün ve ideolojinin kuşatması içinde kalmıştır.

⁴ Kendisi bu durumu şöyle ifade etmiştir: “Burada şekil bakımından halk vezni unsurları ile, Divan edebiyatı unsurları bence azamı hattında kullanılmıştır. Diğer taraftan bu kitap, şekil bakımından, o zamana kadar elde edebildiğim bütün şekil imkânlarının bir muhasebesiydi.” Nedim Gürsel (1992), **Nâzım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını**, Adam Yayınları, İstanbul, s. 199. Ancak şair, ilk şiirlerinde yoğun olarak kullandığı metafiziğin bu kitabıyla kesiştiğini ifade etmez.

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde sezgiden akılcı tutuma yol alan bir şair olarak Fazıl Hüsni Dağlarca'nın geniş sınırlara uzanan şiirini belirli bir yerde tutarak tanımlamak zordur. Onun şiiri, bazen Halk şiirinin bütün söyleyiş, ağız, şekil unsurlarıyla, bazen destan boyutlarıyla; bazen Divan şiirinin tasavvuf içlerinde dolaşan yapısıyla çeşitlilik içindedir. Fazıl Hüsni'nün saati, toplumun gelişme seyrine ayarlıdır. İlginç olan tarafı, Batı şiirine birkaç örnek dışında uzak duruşudur. Onun, Cumhuriyet dönemi şiir sürecinde ayrı duruşunu da burada arayabiliriz. Garip'in sürrealiste yaklaşan, İkinci Yeni'nin soyutlamaya ve dünya şiirine uzanan, muhafazakâr şiirin Yahya Kemal'de kalan söyleyişi onu bağlamamıştır.

Gelenekle ismi birlikte anılan Behçet Necatigil'in, şiir geleneğinin Divan ve Halk boyutunu şahsî bir tasarrufla kullanması **Dar Çağ** (1960) isimli kitabından sonra daha fazla göze çarpar. Bazı mısra ve beyitleri iktibas etmesi gelenekten faydalanma olarak değerlendirilmiştir. (Çetin 1997: 230-235) Yunus Emre'yi tekrarlamak veya iktibas, şiirin geçmişle ilişkisi anlamında bir başvuru olabilir, fakat kelimelerin, kalıp söyleyişlerin yeni bir içerik taşımadan aktarılması bugün için anlamlı olamaz. Ancak şairin tarihi şahsiyetlerin adlarıyla, edebî sanatlarla geleneği geliştirmesi elbette önemlidir. O, Klâsik şiiri yeni zamanlarda yeni dille kurduğu istiâre tutkusuyla gündeme getirmeye çalışmıştır.

Bağımsız ve kendi şiirini kurma çabasındaki Attilâ İlhan, Halk şiirinin protest yanını fazlasıyla benimsemiş ve Divan şiirinin geniş anlatım ve ses gücünü daima vurgulamış bir şairdir. Attilâ İlhan'ın sözlüğünde hiçbir ayrıma tâbi tutulmaksızın Osmanlıca kelimeler, halk ağzından kelimeler, söyleyişler karşımıza çıkar. Dolayısıyla Yahya Kemal ve Nâzım Hikmet sonrası şiir sözlüğü geniş şairlerin başında gelir. Kelimeyi 'temellük' onun taşıdığı arka plânı da getirir ve tarihseli dille kucaklar. "*nedim'in, bâkî'nin, şeyh galib'in, naili'nin şiirlerini teype okur, sonra saatlerce dinlerdim. aruzun içine, aruza rağmen yerleştirdikleri o görkemli sesi yakalamaya çalışıyordum böylece.*" (İlhan 1997: 123; Çelik 1998: 273)

Batı şiiri ile Attilâ İlhan'ın adı daima Apollinaire'le anılmıştır. Ondaki geniş coğrafya cinsellik ve büyük şehir temaları arasındaki benzerlikler kabul edilmelidir. (Alkan 1995: 506-507) Belâ Çiçeği ile Baudelaire'in **Kötülük Çiçekleri** arasındaki isim

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

benzerliği de dikkatten kaçmaz ama içeriklerinde ayrılırlar. Bunun yanı sıra şiirimize yabancı imgeler getirmesini Batılı şairlerden etkilenme olarak görebiliriz. Yerleşik kültürü, halk ve aydın diye ayırmaksızın imgelerle yepyeni bir anlam zenginliği ve görüntü içine sokarak canlandırmıştır. Şiirinde Batı'dan gelen modern şiire ait bireyin yalnızlık duygusu, farklı yaşantılar göze çarpmanın ötesinde çokluk gösterir. Ancak şair, ses ve duyarlılık alanı ile canlı kültürü bu çeşitlilikle birleştirerek başarıya ulaşır.

Cumhuriyet döneminde kendine bir yol bulmaya ve Divan, Halk, Batı kaynaklarını yan yana koymaya çalışan şiir geleneğini çıkırından çıkaran hareket Garip olmuştur. Üç şair, Garip hareketini başlattıkları sırada Batılı çağdaş şairleri izlediklerini Orhan Veli Kanık'ın ağzından 1947 yılında şöyle ifade etmiştir: *"O sıralarda gâvur şâirlerini okuyorduk, (...) Baudelaire'den sonraki nesillerin daha çok modern şairlerin kitaplarını, bir de sürrealistleri."* (Sazyek 1998: 209) Orhan Veli'nin şiir kitaplığındaki isimler de fikir vericidir: *"Apollinaire, Eluard, Soupault, Max Jacob, Radignet."* (age. : 209) Böylelikle Garip şairlerinin Batı'da gelişen savaş sonrası dadaizm ve nihilizm gibi yıkıcı ve değer tanımaz akımlara yakın durmaları da anlaşılabilir.

Garip ön sözü; vezin, kafiye, lâfız ve mana sanatlarını gereksiz bulduğunu söylerken her şeyden önce şâirâneliğin, mısra zihniyetin karşısında durulması gerektiğini vurgular ve *"an'aneyi yıkıp yeni bir anane kurmak"* önemlidir yargısına kadar ilerler. Ancak bu girişim sadece, Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve hececiler aracılığıyla belli bir alana ulaşmış şiirin yerine gündelik, sıradan yaşantıyı getirir. Fakat bu bile bir *"ihtilâl"*dir. Bir espri, şaşırtma, ironi içinde şiirin alanını daraltmış ve basitleştirmiştir.

Garip hareketinin ılımlaştığı ikinci devrede, Divan şiiriyle ilgili anılması gereken *"Edebiyatımızın büyük bir mazisi var."* ifadesi ve peşinden gelen yeniliğe ait *"Kaideye uyana şiir demişler, uymayan tu kaka olmuş. Meselâ Nedim; asıl büyük tarafı bu kaidelerin dışında olduğu için, sadece hoş, hafif, eğlenceli bir şair olarak kabul edilmiş."* (Kanık 1951: 6) vurgusu sadece getirdikleri anlayışın yeni bir gelenek oluşturamayacağını anlamaları ile yorumlanabilir. Onların Halk şiirini, Divan şiirinden daima üstün tuttıkları şiirlerinde zaten görülür. Halk şiiri ise söyleyiş ve sadelik kapsamında onların peşinde oldukları çerçeveyi taşımaktadır. Biçim olarak birtakım

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

kalıpların genel bir benzeşmesinden söz edilebilir. Ancak Garip'i şiirimizde konumlandıran onun ilk baştaki yıkıcı sanat anlayışıdır. Garip hareketini gelenekselle ilgili görmek getirdiklerini dikkate almamak demektir. Herhangi bir kökle, kaynakla doğrudan bir ilişkileri söz konusu değildir.

Şiir tarihimizde 1940 Kuşağı diye anılan sosyal gerçekçiler, güçlü iz bırakan bir topluluk olmamışlardır. Ancak Türk şiirinin yönelişlerini görmek bakımından anılması gereken bu kuşak, kendilerini Tefik Fikret ve Nâzım Hikmet'le sürüp gelen bir çizgiye oturtur. Aynı zamanda Garip'in sivrilişi ile 1940 Kuşağı 'yenilik' adına onunla aynı paralelde dururken içerik ve söylem itibariyle farklı bir cepheedir. Bu sebeptendir ki Garip hareketini eleştirirler. Bu şairler kuşağının arka plânındaki birikimin siyasallığı, 1919'larda Kerim Sadi'nin sosyalist içerikli hikâye ve şiirleriyle (Altınkaynak 1977: 62), 1930'larda, Haydar Rıfat Yorulmaz'ın Engels, Lenin, Stalin, Kautsky, Buharin ve Babel'den yaptığı çevirilerle (Canberk 2001: 104) ve ilerleyen yıllardaki siyasal hareketliliklerle bir zemin kazanır. Hasan İzzettin Dinamo, Rıfat Ilgaz, M. Niyazi Akıncioğlu, Cahit Irgat, A. Kadir, Suat Taşer, Mehmet Kemal, Enver Gökçe, Ömer Faruk Toprak gibi isimlerden oluşan bu kuşak, siyasal bakış açısıyla Türk şiirine köy ve kentin ezilmiş insanlarını, onların yaşama biçimlerini sokmaya çalışmışlardır.

Türk şiirinde milliyetçi anlayış ve üslûbun yukarıda kısaca temas ettiğimiz üzere İnkılâp edebiyatı doğrultusunda Anadolu duygusallığını zamanla aşarak uzak geçmiş tarihe yönelmesi ve kahramanlık, idealizm ekseninde ilerlemesi dışında yeni bir açılım getiremeyişi kendini tekrara neden olmuştur. Bu anlayıştan biraz farklı ama "Memleket edebiyatı" içinde kalan 1950 sonrası bir başka kümelenme **Hisar** dergisi etrafındadır. Bu dergide imzası bulunan şairler, hem kendilerine yöneltilen eleştirilere cevap mahiyetinde, hem de sanat anlayışlarını açıklamak gayesiyle bildiri tarzında bir yazı kaleme almışlardır. Bu yazıdaki şu bölüm konumlarını bildirmektedir:

"Hisar ne aruz, ne alaturkacı, ne de inhisarcıdır. Bizi muhafazakârlıkla suçlandıranlar, bu tabirden eskiye körü körüne bağlanıp yeniliği reddetmeyi kastediyorlarsa, çıkardığımız 18 sayı bizim böyle bir düşünceden ne kadar uzak olduğumuzu isbata kâfi gelir. Yok eğer

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

bazı yabancı ideolojilere alet olmadığımız gibi, bu ideolojilere hizmet edenlere de dergimizde yer vermediğimiz, şiirimizin tabii gelişme seyrine uyarak yeniliği ararken köksüzleşmemeye bilhassa gayret ettiğimiz için bize muhafazakâr deniliyorsa, bu ithama rağmen de yolumuzu değiştirecek değiliz.” (Hisar 1951: 6)

Alıntının iki ifadesi önemlidir: Şiirimizin tabii gelişme seyrine uygun yenilikçilik ve köksüzlükten uzak durmak. Türk şiirinin 1950’lerdeki manzarasının Garip ve toplumcularla, bağımsız şairlerden oluştuğu kabul edilirse Hisarcılar; aruza, heceye yakınlık, nazım şeklinde serbestliğe uzak duruşlarıyla onlardan zıt konumdadırlar. Ayrıca sanatlarının içeriği alışılmış konulara yakındır. Tablodaki karşıtlar Garip ve toplumcu gerçekçilerdir. Hisarcıların polemiklerinde çokça Garip anlayışına çattıkları görülür. Hisar şairleri, Milli Edebiyat, Beş Hececiler ve Cumhuriyet çizgisinde, bir yönüyle Yahya Kemal, bir yönüyle Ziya Gökalp anlayışına yakın, onları taklide düşmeden Divan ve Halk edebiyatı zevkini ‘şehirli-bürokrat şairler’ olarak bileşime ulaştırmaya çalışmışlardır. (Emiroğlu 2000: 509)

Burada değişen kültür ve beslenme kaynaklarını sorgulayan bir başka yazıya kısaca değinerek 1950 sonrası başka bir yönelişin geleneğe ve kaynaklara nasıl yaklaştığına yer verelim. Andığımız yazı, Cemal Süreya’nın “Folklor Şiire Düşman” başlığıyla çıkan ve “Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı.” ifadesiyle dönemin canlı anlam tartışmalarına kaynaklık eden yazısıdır. Cemal Süreya, folklorun şairlere iki noktada zarar getirdiği fikrindedir: İlki, şiirde ‘hikaye etmek’ değil, kelimeler arasında kurulacak ‘şiirsel yük amaçtır, der ve şöyle devam eder:

“folklorun şiir için kaçınılması gereken bir tehlike olduğu sonucuna varabiliriz. Halk deyimlerinde yerleşmiş, birbirine bağlanmış kelimeler arasında yeni bir yük, yeni bir bağıntı kurmak söz konusu olamaz. Nasıl olsun ki bu kelimeler zaten kıpırdamaz bir şekilde birbirlerine bağlanmışlar, alacakları yükleri zaten önceden almışlardır.” (Süreya 1956: 1)

Bu yolda ürün veren Oktay Rifat ve Bedri Rahmi’nin halk deyimlerine, folklor temalarına yöneldiklerini ve başarısızlığa uğradıklarını iddia eder. Folklorun ikinci zararı ‘kişilik’i ortadan kal-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

dırışıdır. “*Diyeceğim, kişilik bugün şiirde bunca önemli bir yer tutuyor. Folklordaysa daha çok anonim kalıplar var. Bu kalıplar kişilik kazanmaya hiç uygun değil.*” (Süreya 1956: 1) Bu ekseninde, şimdiki şiiri de şöyle değerlendirir:

“*Şiirimizde şimdi yeni bir eğilim başladı. Bir iki yıldır dilin daha iç, daha derin imkânlarıyla başbaşa. Genç şairler yalnız folklor gibi kesin klişelere değil, daha hafif kalıplara bile sırtlarını çevirdiler. (...) Kelimeler bizde de yerlerinden yarı yarıya koparılıyor, anlamlarından ufak tefek saptırılıyor, yeni yükler yükleniyor kelimelere. Böylece bir kavramın değişik görüntü ya da izlenimleri elde edilerek yeni imajlara, yeni mısralara varılmak isteniyor.*” (Süreya 1956: 2)

Bu yazı, İkinci Yeni şiirinin “folklor” başlığı ile klişe anlatıma sırt çevirdiğini söylerken şairin artık birey çizgisinde kendi şiirini kurmasını da öne çıkartır. Bireyi ve bir birey olarak şairi merkeze koyan anlayış, moderniteden beslendiğini, artık ortak ve geniş bir alanın gerekli olmadığını da söylemiş olur.

İlhan Berk’in geniş kapsamlı “Türk Şiirine Bakmak” yazısı da dönemin karakteristiğine dair kayda değer saptamalar içerir. Berk, Türk şiirinin Tanzimat’la başlayan Batı şiiri çizgisine bağlı gelişiminin İkinci Yeni’ye kadar devam ettiği fikrini temel alır:

“*Şuraca geldik: Tanzimattan önceki şiirimizi bir yana bırakırsak, Tanzimatla başlayan, bugüne değin de süren şiirimizin bütünüyle özgün bir şiir olmayışı, Batı şiirinin çok etkisinde kalmasının sonucudur. Kendi gerçeklerinin bir sonucu olan Batı şiirinin yapısını alarak yapılan uygulamalar, Türk şiirinin kendi gerçekleriyle uzlaşmadığı için bir yapı konamamıştır. Yine, Batı şiirinin yapı ilkeleri kendi şiir çizgisinin, (geleneğinin) bir sonucu olduğu unutulmuştur. Bu da bizi kendi şiirimizin ilkelerini aramaktan alıkoymuştur. Böylece de, Türk şiirini kendi çizgileri, kendi geleneği için kurmak ortadan kalkmıştır.*” (Berk 1964: 23)

Bu görüşler ise İkinci Yeni tecrübesinin Tanzimat’tan beri süregelen çizgiye gelenek adına bir katkı sağlamadığının ifadesidir. Doğallıkla kendi kaynaklarını güncellemek yerine Batılı siyasî ve edebî gelişmeleri takip etmek böyle bir manzara çıkartmıştır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Temelde fütürizmi, sürrealizmi denemiş ancak henüz olgunluk içinde bu akımları içselleştirememiş Türk şairleri bir anlamda, andığımız iki yazının da ana fikri kabul edilebilecek geç kalmış bir modernizmi taşımaya çalışır. Şiirin şablonlara, verili bilgilere kafa tutması Dadaist ve sürrealist bir tavır olarak 20. yüzyılın başında Avrupa'da çokça konuşulmuş bir anlayıştır.

İkinci Yeni şiirinin kaynaklarına bakıldığında Batılı şair ve düşünce akımlarının çokluğu göze çarpar. Bu konuda Asım Bezirci gerçek üstücülük, dadacılık, simgecilik üzerinde durur. (Bezirci 1974: 41) Hasan Bülent Kahraman ise Batı şiirinin önceki aşamalarının etkisini belirtir.

“İkinci Yeni şiiri, Duchamp’a ve orada köklenen kavramsalci sanata onun öncesinde yer alan dadacılığa hemen hiç dokunmamış bir Modernist atılımdır. Türk şiirinin gelişmesi içinde bakıldığında bu hareketin özellikle üstgerçekçiliği ve dadacılığı yoklayan 1. Yeni’den sonra çıkmasına karşın şiirsel düzlemine dayandığı bu iki akımın öncesinde yer alan bir tarihsel zamana ve orada köklenmiş anlayışlara dönerek kurduğu söylenebilir. İkinci Yeni, erken Modernizmin, Nietzsche’yle başlayan, Rimbaud – Mallarme hattında düğümlenen, ardından 1905-1915 arasında gelişen akımlarından etkilenen bir anlayışın ürünüdür.” (Kahraman 2000: 120)

İkinci Yeni şairlerinin en çok söz ettikleri Batılı şairler: Mallarmé, Rimbaud, Valery, Lautreamont, Artaud, Breton, Tzara, Michaux, Pound, Eluard, Dylan Thomas, René Char, Max Jacob, Cummings’tir. (Bezirci 1974: 40) Bu listeye T. S. Eliot, Cendrars, Apollinaire (Behramoğlu 1993: 16); Neruda, Aragon, François Villon (Alkan 1995: 483-500) eklenebilir. İsimler, artık sadece Fransız edebiyatıyla sınırlı değildir. İngiliz, Rus, Latin Amerika’ya kadar uzamıştır. Bu da İkinci Yeni şairlerinin dünyaya açılmış olduklarını ve çağdaş şiiri önceki kuşaklardan daha yakın takip ettiklerini gösterir. Yerli kaynak olarak ise soyut şiirinden dolayı Dağlarca ve anlam üzerine İkinci Yeni’yle örtüştüğü için Ahmet Haşim gösterilir. (Bezirci 1974: 34) Tabii burada Attila İlhan ismi atlanmamalıdır. Toplumcu ama bireyi ihmal etmeyen ve şaire

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

özgü görüntüyü şiire yerleştiren, yani bir imge sağanağı getiren İlhan da İkinci Yeni'nin yol açıclarındandır.

Şimdi İkinci Yeni dolayısıyla çok tartışılan anlam sorununa kısaca değinmemiz kaynaklar konusunda fikir verici olacaktır. Bu tartışmaların belirgin kitabı **Perçemli Sokak**'tır. Garip'ten sonra Oktay Rıfat epeyce farklı bir yere gelmiştir. Onun bu kitabındaki iddiası, şiirdeki anlamın gerçek, doğaya ait görüntü ve sonuçlarla bir olamayacağıdır. Çünkü şiir, imaj sanatıdır. Aynı doğrultuda İlhan Berk'in şiirlerinde de anlama ilişkin alışılmamış ve zaman zaman gerçekten anlamsız mısralar göze çarpar. Burada yabancı adları sıralamayı seven İlhan Berk'in 'anlam'a ilişkin görüşlerini vererek imaj sorununa biraz daha yaklaşalım. Berk, şiirde öyküye karşı olduğunu, bunun nesre ait bir özellik taşıdığını söyler. Bu tarzı, E. A. Poe'nun başlattığını, Baudlaire, Rimbaud, Lautreamont'un sürdürdüğünü Mallarmé ile de bugüne bağlandığını ifade eder. Anlam ve anlaşılma üzerine, *"Bir düşünüyü yazı ile anlatırız, bir düşünün anlaşılması zorunludur. Düz yazı buna yarar, şiir ise düşünle yazılmaz. Bunun için de anlaşılması istenmez."* (Berk 1957: 3) der. Kendi yazdığı "A harfinden bir çarşı güneşi yüzünüzde" dizesini anladım diyemem şeklinde, anlamın ille de açık, bilinir olmayabileceğini vurgular. Sözleri "kübist" yaklaşımın özelliklerine yakındır ve İkinci Yeni şairlerinin yeni bir gerçeklik kurma girişimleri kübizmle paraleldir. Bunu Muzaffer Erdost, terimi anmadan dile getirir:

"Doğasal gerçeği yer yer yıkan bu şiir, yeni bir evreni, ancak düşüncede varolabilecek bir evreni kuruyor. 'Bu denizi Ayla ayaklarını soksun diye getirdim – Bu dünyaları onun için açtım, bu balıkları tuttum' (İlhan Berk) sözlerinde doğabilimin (biyolojinin) gerçekleri yok. Ancak düşüncede tamamlayabileceğimiz düzenler var." (Erdost 1959: 9)

Garip'in büyük söz etme karşıtlığından sonra ondan farklı bir yöntemle İkinci Yeni, dizeye, alışılmış anlam ve güzellik duygusuna karşı çıkarak geleneğin dışına doğru yol alır.

Genel olarak İkinci Yeni şairleri ve geleneksellik konusunda topluca bir değerlendirme yaparsak modernist fakat açimleri değişen bir yenilik anlayışı ile karşılaşırız. Cemal Süreya, öz itibarıyla fazla uzaklarda değildir. Karşı olduğu folklor söyleyişle-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rini şahsi bir üslûba çevirerek ironik bir anlatım kurar. Turgut Uyar, eskiden gelenleri asıllarına bağlı kalmadan **Divan**'da yeni bir söze aktarır. Ancak asıl şiiri "Varoluşçuluk" düşüncesi etrafında gelişir. Edip Cansever için de Uyar'da olduğu gibi bireyin çıkmazlarına bağlı yabancılaşmış ve içine kapanmış bir dünyadan söz etmek mümkündür. Daha tanıdık bir arka plândan konuşan Sezai Karakoç, modern mistik açılımlar getirir. Divan ve Halk şiirinin kaynaklarına bugünün içinden yaklaşır. İlhan Berk, Tevrat, İncil göndermeleriyle farklı bir kaynağa da uzanmış olur. Melih Cevdet ve Oktay Rifat'ın şiiri ilk dönemlerinden hayli uzaklara gider. Anlamsızlıktan, sürrealizme, Yunan mitolojisine kadar farklı yönelişler içinde büyük bir değişim yaşarlar. Bütün şairlerde görülen ortak eğilim, modern hayatın insana getirdiği bunalım ve yer yer çıkışsızlıktır. Ancak İkinci Yeni, şiir tarihimizde önemli bir aşamayı gerçekleştirir: Onun geniş açılımı ve getirdiği imgeye dayalı dil, bir görenek olmayı başarmıştır. Onun, Türk şiirinin Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Haşım ve hece şiiri yazaran ikinci kuşaktan sonra kalıcı bir durağı hatta gövdesi olmayı başardığını da ekleyelim.

İkinci Yeni şiirinin 1960 sonrası değişen siyasal şartlar içinde ve ilk dönemlerin aykırılıklarının dışında kendini alan ve tanım olarak netleştirdiği görülür. 1961 Anayasası'nın siyasî hak ve özgürlükler açısından getirdiği genişlik, edebiyatta yansımaları ideolojik boyutta kuvvetle hissettirir. Sosyalist ideoloji, sloganlaşarak şiirlerde boy gösterir.

Bu dönemde kendilerini halkçı, devrimci olarak tanımlayan şairler; Metin Demirtaş, Erdal Alover, Özkan Mert, Barış Pirhasan, Haluk Aker, Egemen Berköz, İsmet Özel, Ataoğlan Behramoğlu, Refik Durbaş, Süreyya Berfe, Güven Turan, Tekin Sönmez, Aydın Hatipoğlu ve sonradan bu kalıplarda şiirini değiştiren Kemal Özer'dir. Bu şairlerin İkinci Yeni eleştirileri 1967 sonrası yoğunlaşır. Yine bu döneme Hilmi Yavuz, şiirini kendi doğruladığı biçimde yazan bir şair olarak eklenir. Ayrıca Nuri Pakdil, Erdem Beyazıt, Cahit Zarifoğlu, Akif İnan; Necip Fazıl ve Sezai Karakoç eksenli şiir dünyalarıyla belirirler.

Şiir anlayışı bakımından eskisi gibi topluca bir kümelenme veya manifesto ilân etme dikkate alındığında **Halkın Dostları** ve **Militan** dergilerinde belli ideolojideki şairlerin bir araya geldiği

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

söylenabilir. İkinci Yeni'ye karşı olduklarını söyleyen bu şairler, 1969 yılında yayımlanan "Devrimci Genç Şairler Savaş Açıyor" başlıklı konuşmalarında hem kendilerinin, hem de ülkenin şiirine dair radikal fikirler öne sürerler. Bu fikirleri kısaca özetlemek önceki şiirden gelen birikimin ne olduğu ve nasıl anlaşıldığı konusunda faydalı olacaktır: İkinci Yeni, iflas etmiş şiir anlayışıyla bir kent yalnızlığı ve bunalımı şairlerinden oluşmaktadır. Kendileri, Marksist felsefeyi iyi öğrenme şansını yakalamışlardır. Devrimci mücadelenin şiirini yazmaktadırlar. Ayrıca toplumcu 1940 kuşağının şiirinden farklıdırlar. Çünkü onların şiirlerinde yaşadıkları dönemden kaynaklanan bir darlık, cansızlık bulunmaktaydı. Şiire başladıklarında İkinci Yeni'nin tesirinde olduklarını kabul ederler ve şu açıklamayı getirirler: *"Eğer Türkiye'de koşullar değişmeseydi, Marksist koşullar değişmeseydi, Marksist literatürü okuma olanağı bulmasaydık, Nâzım Hikmet'in ve sonra da Ahmet Arif'in şiirleri gün ışığına çıkmasaydı, belki de bizler 1950-1960 şiirinin bir uzantısı olurduk."* (Ant 1969, 16)

Şiir siyasallaşırken şiirin temel sorunları da daraltılmış olur. Şiir ve iktidar ilişkisinin bu dönemden sonra yavaş yavaş ortadan kalkacağı da gözlemlenebilir. Bu perspektifte şiir sadece kendi akışını sürdürür, ancak asırlardır dayandığı ve Tanzimat sonrası karşısında muhatap bulduğu iktidarla yani rejim ve insan ilişkisinde tek ses kalır.

Önceki şairlerin Divan şiiriyle ve zaman zaman Yahya Kemal'le hesaplaşmasına benzer bir tutum hissettiren bu İkinci Yeni karşıtlığı, bize İkinci Yeni'nin Türk şiirinin yeni bir durağı olduğunu düşündürmektedir. Meselâ, "Tanrı Mezarının Isıtsın" başlıklı İsmet Özel'in yazısı onun getirdiklerini, getiremediklerini tartışır. Özel, bu hareketin" eleştirisini yaparken Türk şiirinin durduğu noktayı da gösterir:

"Lautréamont'dan, Apollinaire'den, Pound'dan, T. S. Eliot'tan yararlanarak bir şiir dünyası kurmaya girişen Türk şairi, ne bu toplumların gelişimi ve diyalektiği, ne de kendi toplumunun varlığından haberdar olduğu içindir ki sonuçta şiirin yeni tadından duyduğu heyecan dönemi geçince ya Turgut Uyar gibi toplumun tutucu-gerici safında yer alıyor, ya Cemal Süreya gibi

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

niteliksiz bir anlama bel bağlıyor, ya da Edip Cansever gibi bir şiir fetişisti olup çıkıyor.” (Özel 1971: 1)

İkinci Yeni’nin zengin bir çağrışım tekniği getirdiği, kelimelerin gücünün anlaşılması gibi hizmetleri olduğu kabulünün yanı sıra baş eserleri yoktur, bir yöneliş olarak kalmışlardır yargısını da verir. Kendi getirdikleri şiiri, kavga şiiri, doğmakta olan Türk şiiri ve edebiyatı, halkın ve halk değerlerinin ilerlemesine ve yücelmesine paralel şiir şeklinde tanımlar.

İkinci Yeni sonrası eğilimler veya 1960 sonrası eğilimler diye tanımlayabileceğimiz şiir manzarasında, sosyalist şairlerin İkinci Yeni’nin getirdiği imkânlardan geniş ölçüde beslendiği açıktır.⁵

Hilmi Yavuz, 1960 sonrası Türk şiirinde angajeye yönelen şiiri dikkate almadan Behçet Necatigil tarzında kelime tasarrufu ile Divan ve Halk şiirine modernin içindeki göndermeleri ile ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

İsmet Özel, İkinci Yeni’nin şaire özgü anlatım dilini genişleten bir şiir getirerek sınırları zorlar. Daha güne ilişkin konulara yer vererek sert tonlu bir şiir yazar.

Garip, İkinci Yeni ve 1960 sonrası şiirin ortak olmaya başlayan tarafı, artık Türk şiirinin, insanı aşkın bir varlık olmaktan çıkardığı, onu çıplak gerçeği içinde vermeye çalıştığıdır. Geleneksel algıyı sürdürenler, Hisar şairleri veya bireysel anlamda diğer şairler (Asaf Halet Çelebi, Behçet Necatigil gibi), antoloji bağlamında üstünlüğe ulaşamazlar. Bu önemsenmesi gereken bir unsurdur. Çünkü gelenek tıpkı sosyal hayatta olduğu gibi herkesçe kabul edilen, yaygın olan öz ve biçimlerdir. Bu aşamada kaynaklar da-ima dışarıdan gelmekte ve de şairler olgunluk dönemlerine kadar gelenekselle bağlarını pek düşünmemektedirler. Şairlerin geçmiş birikimle ilgileri sonraki dönemlerinde ortaya çıkmıştır. Oktay Rifat’ın **Yeni Şiirler**’i, Behçet Necatigil’in **Dar Çağ** sonrası; Turgut

⁵ Hatta bu bağlantı olarak Abdullah Özkan tarafından şöyle sıralanmıştır: Egemen Berköz (Behçet Necatigil), Refik Durbaş (Ülkü Tamer, Kemal Özer), İsmet Özel (Edip Cansever, Turgut Uyar). (1973), “Genç Kuşak Diye” **Soyut**, S. 60, s. 11.

Uyar'ın biçimsel olsa da **Divan'ı**, Cemal Süreya'nın **Göçebe'si** bu anlamda sayılabilecek örneklerdir.

Sonuç

Ortadaki tabloda artık karşı çıkan yeni ve baskın bir şiir kültürü söz konusudur. Her ne kadar birbirini izlemese de şiir anlayışlarına bakıldığında öykü ve romanda daha çabuk kaynak değiştiren edebiyatımız şiir türünde çok büyük tartışmaların ardından ve çok farklı yörüngeler izleyerek bir yol tutturmuştur. Buna göre şu temel sonuçları sıralayabiliriz:

Türk şiiri, İkinci Yeni'ye kadar önceki birikimi reddetme alışkanlığı içinde olsa da Halk ve Divan bağlantılarını göz ardı edememiştir.

Klâsik şiir bir aşılmaz olarak benimsenmiş ve şairler bazen alay ederek bazen görmezden gelerek bazen de onun büyüklüğünü kabul ederek şiir serüvenlerini sürdürmüşlerdir. Tasavvuf, efsaneler, tarihî şahsiyetler vb. her dönem şairlerin az veya çok başvurdukları kaynaklardır.

Halk şiiri, folklorik ve siyasal unsur olarak ele alınmış, ancak tarihsel ve toplumsal taban bulmak adına önemsenmiştir. Divan ve Halk kaynağını güncellemek, ondan yeni öz ve biçimler bulmak üzerinde az durulmuştur. Daha çok Batı'nın yaşadığı dönüşümlerin edebiyata yansıyan akımları izlenmiştir. Buna bağlı olarak Batılı akımlar şairlerin hem bastıkları zemin, hem şiirin gelişim aşamaları olarak belirlemiştir. Batı şiiri, hedef şiir olarak görülmüş ve ona ulaşılmaya çalışılmıştır. Sembolizm, varoluşçuluk, sürrealizm, letrizm, kübizm gibi edebî; materyalizm, sezgicilik, Marksizm gibi siyasal akımlar belirgin olarak iz bırakmıştır.

Tanzimat sonrası oluşan yeni şiir de artık bütün dağılma ve değişmeler eşliğinde bir antoloji meydana getirmiştir. Baskın olan şiir kültürü ve anlayışında daha dünyevî bir zemin vardır. Hikemî söz ve "ledünni" konular sürdürülmüş olsa da antoloji üstünlüğü modernin üzerinde durmaktadır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

KAYNAKÇA

- ADORNO, Theodor W. (1982). "Gelenek Üstüne", (Çev. Nasuh Barın), **Tan**, s. 90-99.
- Ahmet Haşım (1969). **Bize Göre**, Haz. Mehmet Kaplan, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları.
- AKBAYAR, Nuri (1998). "Tercüme", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C. 8, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- AKÜN, Ömer Faruk (1994). "Divan edebiyatı", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 9, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- ALKAN, Erdoğan (1995). **Şiir Sanatı**, İstanbul: Yön Yayınları.
- ALTINKAYNAK, Hikmet (1977). **Edebiyatımızda 1940 Kuşağı**, İstanbul: Türkiye Yazarlar Sendikası Yayını.
- AROLAT, Osman S. (1969). "Sanat Soruşturması I-II-III", "Devrimci Genç Şairler Savaş Açıyor", **Ant**, S. 153,154,155, s. 15/14/14.
- BEHRAMOĞLU, Ataol (1993). **Yaşayan Bir Şiir**, İstanbul: Adam Yayınları.
- BENGÜ, Memet Fuat (1999). **Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi**, İstanbul: Adam Yayınları.
- BERK, İlhan (1964). "Türk Şiirine Bakmak", **Yeni Ufuklar**, S. 151, s. 20-23.
- BERK, İlhan (1957). "Yeni Şiir", **Yeditepe**, S. 38, s. 1-2.
- BERKÖZ, Egemen (1973). "Genç Kuşak Diye" **Soyut**, S. 60, s. 10-11.
- BEYATLI, Yahya Kemal (1984). **Edebiyata Dair**, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- BEZİRCİ, Asım (1974). **İkinci Yeni Olayı**, İstanbul: Tel Yayınları.
- CANBERK, Eray (2001). "'1940 Kuşağı' Şiiri ve Günümüz Şiirine Etkileri" **Hece**, S. 53,54,55, s. 102-108.
- ÇEBİ, Hasan (1987). **Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- ÇELİK, Yakup (1998). **Şubat Yolcusu Attilâ İlhan'ın Şiiri**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÇETİN, Nurullah (1997). **Behçet Necatigil**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ELİOT, T. S. (1990). **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- EMİROĞLU, Öztürk (2000). **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Hisar Topluluğu**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ERDOST, Muzaffer (1959). "Artı Bir", **Pazar Postası**, s. 9.
- GÜRSEL, Nedim (1992). **Nazım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını**, İstanbul: Adam Yayınları.
- HİLAV, Selahattin (1993). **Edebiyat Yazıları**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hisar, (1951). "Açıklamak Gerekirse", **Hisar**, S. 18, s. 6.
- İLHAN, Attilâ (1997). **Belâ Çiçeği**, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent (2000). **Modernizm, Şiir, Türk Şiiri**, İstanbul: Büke Yayınları.
- KAHRAMAN, Mehmet (1996). **Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar**, İstanbul: Beyan Yayınları.
- KANIK, Orhan Veli (1951). "Konferans", **Varlık**, S. 369, s. 6.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1995). **O ve Ben**, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- NASR, S. Hüseyin (1995). "Gelenek Nedir?", **Bilgi ve Hikmet**, S. 9, s. 48-64.
- ÖRGEN, Ertan (2004). "1940-1973 Arası Türk Şiirinde Gelenek Kavramı Etrafındaki Yaklaşımlar", **Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, S. 15, s. 65-77.
- ÖZEL, İsmet (1970). "Tanrı Mezarını Isıtsın", **Halkın Dostları**, S. 1, s. 1/7.
- SAZYEK, Hakan (1998). **Garip Hareketi**, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

SEBER, Cemal Süreya (1956). "Folklor Şiire Düşman", **a**, S. 6, s. 1-2.

SEBER, Cemal Süreya (1991). **Şapkam Dolu Çiçekle**, İstanbul: Yön Yayınları.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1992). **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Haz. Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları,.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1996). **Yaşadığım Gibi**, Haz. Birol Emil, İstanbul: Dergâh Yayınları.

- IV -

**TÜRK TİYATROSUNUN
KAYNAKLARI**

EDİTÖR

Doç. Dr. Enver TÖRE

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

TÜRK TİYATROSUNUN KAYNAKLARI

Enver TÖRE *

ÖZET

Bu incelemede, Türk tiyatrosunu, tarihî süreçte kaynakları bakımından ele aldık. O zaman gördük ki farklı tarzda icra edilen iki tür tiyatromuz var. Bunlardan ilki, usta-çırak ilişkisine dayalı, millî tiyatromuz olarak kabul ettiğimiz geleneksel tarzımız; diğeri ise Avrupa kaynaklı, metne dayalı illizyonist tiyatro. Bu iki tür, eğlendirme amacı dışında; halkı ve halkın meselelerini kendine kaynak edinerek gündeme taşımakta, fikir beyan etmekte, bazan çözüm yolları sunabilmekte, rehber olabilmekte; çoğu zaman da sigorta görevi icra eder gibi tenkide yönelebilmektedir. Biz her iki türün, ortaya çıkış noktasından itibaren beslendikleri ana kaynakları tek tek tesbit ettik. Böylece Türk toplumunun değişim ve gelişim çizgisine de kısa bir bakış yaptık.

Anahtar kelimeler: Türk Tiyatrosu, Gelenekli Türk Tiyatrosu, Köy Oyunları, Meddah, Kukla, Karagöz, Ortaoyunu, Avrupai Türk Tiyatrosu, Tanzimat Dönemi Tiyatrosu, Meşrutiyet Dönemi Tiyatrosu, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, Kaynaklar, Tematik Kaynaklar.

SOURCES OF TURKISH DRAMA/THEATRE

ABSTRACT

This articles deals with the Turkish Drama according to the sources during the official literary history. It proves that the Turks have two kinds of drama/theatre: the first kind is more traditional one that

* Doç. Dr., Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, entor@marmara.edu.tr, envertore@yahoo.com

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

is thought as national and depends on the relation between the master and assistant; the second is more illusionist play depending on the text deriving from Europe. These two besides entertaining purpose seek ways to bring ordinary people and their problems out, and even sometimes offer solutions and the ways out; and also tend to criticism.

This is an exhausted source research on the topic. Therefore it offers a brief look at the changes and developments in the Turkish society.

Key Words: Turkish drama/theatre, traditional Turkish theatre, Village plays, Meddah, Kukla/Puppet, Karagoz, Ortaoyunu/folk plays, European Turkish theatre, Tanzimat Period Turkish theatre, Mesrutiyet period Turkish theatre, Republican period Turkish theatre, Sources, thematic sources.

Giriş

Batılılar, tiyatronun kaynağını, bolluk ve bereketi kutlamak için yapılan Diyonizos şenliklerine bağlarlar. Bugün tiyatro dendiğinde de ilk ağızda akla, Avrupa kaynaklı bu seyirlik sanatın adı gelir. Batı tiyatrosu; sunuş şekli ve kurgusu dolayısıyla dramatiktir. Yani kaynağını yaşanan hayattan alır ve gerilim sağlayan çatışma unsurlarını kurgusunda beraberinde taşır. Batı'da, Eski Yunan Medeniyeti'nden itibaren yazılı belgelere dayanarak gelişmesini sürdüren bu dramatik kurgulu sanatın, Türk toplumuyla tam olarak tanışması ancak, Tanzimat yıllarında gerçekleşir. Bu ifadeden, "Tanzimat'a kadar Türk toplumunda tiyatro yoktur" anlamı çıkartılmamalıdır. Hayat tarzı ve felsefesi, Batı'dan farklı olan Türkler'in, elbette tiyatrosu da farklı olacaktır.

Tiyatro sanatının tarzı, muhtevası ve kaynakları toplumların tercih ettiği hayat biçimiyle doğrudan ilintilidir. Batı, yaşayış biçimi, inancı ve mitolojisi doğrultusunda kendine özgü; ihtiyaçlarına cevap veren tiyatrosunu zamanla oluşturmuştur. Bu tarz, içeriği ve teknik yapısı itibarıyla, çatışmaya (tez ve antitez) dönüktür. Bilinmelidir ki Yunan mitolojisinde yer alan çatışma unsurları ve

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

çatışma konuları, Avrupaî hayat tarzının kaynağını ve felsefesini oluşturur. Halbuki Türk toplumu bu tür bir çatışmanın içinde (Tanrı-İnsan) Batı ile yakınlaşana kadar hiç olmamıştır.

Bizde Batı tarzı tiyatro ile ilgili ilk yazılar *Ceride-i Havadis*'te yer alır. Bilgilendirme, öğretme ve haber verme özelliği taşıyan bu yazılar, henüz daha Batılı anlamda tiyatrosu tekâmül etmemiş olan Türk yazarlarına ufuk açıcı, yeni bir rehberlik rolünü üstlenir. Nitekim çok geçmeden, Batılı tarzda oyunlar yazan bir kadronun ortaya çıkması ve piyeslerin, Türk oyuncularla olmasa da, Güllü Yakup Efendi'nin idaresindeki Osmanlı Tiyatrosu'nca uygulama alanı bulması; Batı tarzı tiyatro ile resmi olarak buluşmamızı 19. asrın ikinci yarısına götürür.

Geleneksel tiyatromuzun ileri gelen Tanzimat yazarlarınca tiyatrodan sayılmaması; Teodor Kasap ve Namık Kemal'in müdahil olduğu *Hadika* ve *Diyojen* gazeteleri arasındaki tartışma sonucunda belirginleşir. Batı tarzı tiyatro, Tanzimat yazarlarına, öncelikle fikirlerini rahat aktarabilecekleri bir kürsü vazifesi gördüğü için câzip gelmiştir. Her ne kadar Şinasi, Türk yazarlarına millî Türk tiyatrosunun nasıl olması gerektiğini *Şâir Evlenmesi* isimli oyunuyla göstermişse de; bu yol çok etkili olamamış, geleneksel tiyatromuz Batı tarzı tiyatronun kabulüyle uzun süre görmezlikten gelinmiştir.

Türkler'in kültürel geçmişi ancak Cumhuriyet'in ilânından sonra Atatürk'ün benimsediği tarih tezi doğrultusunda, ciddî şekilde araştırılmaya başlanır ve tarihin ilk devrelerine kadar gidilir. O zaman görülür ki Türkler'in hayatında tiyatronun yeri çok eskidir ve seyirlik sanatlarımızın kaynağı, Orta Asya hayatına kadar uzanır.¹

Yapılan araştırmalar sonucunda eski Türkler'in hayatında inançları doğrultusunda gerçekleştirdikleri teatral törenler olduğu görülür. Şölen (Kurban ziyafeti), Sığır (Topluca ava çıkma) ve Yuğ (Mâtem) adını alan bu törenler birlikte yapılmakta ve temsili bir

¹ Türk tiyatrosunun başlangıcının Sümerler'e dayandığı konusunda görüşler de mevcuttur. Bk. Refik Ahmet Sevengil, "Eski Türklerde Dram Sanatı", Maarif Yayınları, İstanbul, 1959.

karakter taşımaktadır.² Ebulgazi Bahadır Han'ın "*Şecere-i Terâkime*"sinde bahsi geçen ve İslâm'ın kabulünden sonra da devam eden; her yıl örs üzerinde demir dövülerek kutlanan, Ergenekon'dan çıkışın temsil edildiği "Ergenekon Bayramı" ile "Gökbörü" isimli savaş oyunları da ilk göze çarpanlardır. Bilhassa yabancı kaynaklar Türk tiyatrosunun izinin Çin sarayında başlayıp, Selçuklu sarayına kadar uzandığını belgelerle açıklarlar. 1934 yılında Yugoslav M. Nikoliç adında bir araştırmacı Belgrad radyosunda, Türkler'in, epik türdeki bir piyesinin M.Ö. 2000 yılında, Çin sarayında oynandığı haberini verir. *Cumhuriyet* gazetesi ile *Darülbeyti* dergisine de yansıyan bu haber, Türk toplumunda büyük heyecan yaratır. Daha pek çok araştırmacı, Cengiz Han'ın oğlu Ogeday (Oktay) zamanı ile Selçuklular döneminde tiyatro faaliyetlerinin bulunduğuna ve oyunlar oynatıldığına dair bilgiler vermektedir. Mesela, Bizans imparatoru Alexius Comnenos'un kızı Anna Comnenos'un "*Alexiade*" adlı hatıraları kaynak gösterilerek aktarılan bilgide; I. Kılıçarslan zamanında Selçuklu-Bizans savaşı, imparator Alexius'un damla hastalığı ileri sürülerek devamlı ertelenmektedir. Selçuklular, bu hastalığın bahane olduğunu ve imparatorun savaştan korktuğunu anlatan bir oyunu Bizans elçilerine sarayda oynamışlardır.³

Türk kültürü ve sanatı, Anadolu'ya gelindikten sonra da; genişleyen coğrafyayla birlikte, gelişerek ve zenginleşerek üç kıtaya yayılır. İslâm inancıyla yeni bir anlayışa kavuşan Türkler'in hayat felsefesi, ihtiyacı olan sanat şekillerini kendiliğinden sistemleştirerek uygulamaya sokar.

Osmanlı Devleti'nin siyasal ve sosyal yapısı da; tarihteki diğer Türk devletleri gibi kaynağını eski Türk geleneğinden ve İslâm inancından alır. Osmanlı tiyatrosunun kaynağı, bu iki zengin kültürün devamında ortaya çıkar. Bu yüzden hayatın her safhasında bu iki değer hoşgörüsüyle çizilmiş belli sınırlar mevcuttur. Dünya hayatına önem vermeyen bir hayat felsefesi, İslâm'ın kader anlayışı ve insana verilen değer; özel hayatı ve kişinin meselelerini genelde gizli kılar. Allah'ın varlığının sırrını

² Geniş bilgi: M. Fuad köprülü, Türk Edebiyatının Menşei, *Millî Tetebbular Mecmuası*, C. II, 1331, s. 4.

³ Refik Ahmet Sevengil, "Eski Türklerde Dram Sanatı", *Maarif Yayınları*, İstanbul, 1959.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

taşıyan insanın çıkıp, birilerini eğlendirmesi hem İslâm inancına göre; hem de eski Türk geleneklerine göre uzun yıllar hoş görülmemiştir. Bunun yerine topluca eğlenmek yahut ağıt yakmak, hayatın trajedisi ve komedisi olarak değerlendirilmiştir. Batı'da ve Osmanlı'da görülen seyirlik oyunların birbirinden farklı olması işte bu yüzden gayet doğaldır. Kültürün ve tiyatro sanatının kaynağını bazı araştırmacıların benimsediği gibi sadece eski Yunan'a bağlamak; "asıl tiyatro, Yunan tiyatrosudur." demek de haksız ve maksatlı bir yaklaşım olur.⁴

İslâm'ın kabulünden sonra zenginleşerek devam eden doğum şenlikleri, sünnet düğünleri, evlilik törenleri, bayramlar, meslek şenlikleri, Mevlevî ve Bektaşî törenleri, savaş oyunları ve zafer şenlikleri ile toplumda kabul görmüş kahramanlar ve diğer sevilen insanların ölümünün arkasından yapılan dînî törenler, taziyeler Türkler'de teatral bir hayatın varlığını doğrular. Topluca yapılan bu törenler, kendi içinde bir aksiyon taşıdığı gibi seyirlik olması bakımından da doğmaca tiyatronun yerini alır. Biz bu törenlerin aynı zamanda Türk tiyatrosu adına çıkışlar ve öz kaynaklar olduğunu söyleyebiliriz. Hoca Sadettin, Peçevi ve Evliya Çelebi gibi tarih ve seyahat yazarları ile yabancı seyyahların eserlerinden de bu konuda geniş bilgiler ediniyoruz. Bunun dışında Fuad Köprülü'nün ve İsmail Hami Danişmend'in eserlerinde eski oyunlarımız hakkında bilgiler vardır ve onlara göre; bizim bu törenlerimiz yazıya geçmemiş doğaçlama temsillerdir.

Bugün Türk tiyatrosunun ilk kaynakları olarak bu bilgileri esas kabul ederek; henüz tam olarak ortaya çıkarılmamış ve incelenmemiş güçlü bir Türk tiyatrosunun varlığını ileri sürebilmekteyiz.

Türkler'in İslâm din ve kültürünü benimsedikten sonra kurdukları en güçlü devlet Osmanlı Devleti'dir. Bu devlet yaklaşık altı yüz yıl kaynağını İslam'dan ve eski Türk geleneğinden alarak varlığını sürdürür. Batı karşısında Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) ile ard arda gelen yenilgiler devletin Batı'ya gözlerini ciddî bir şekilde çevirmesine sebep olur. Bu tarihlerden sonra Batı

⁴ Enver Töre, "Osmanlı Devleti'nde Tiyatro", *Osmanlı / Kültür ve Sanat*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999.

teknolojisi, düşüncesi ve sanatı Osmanlı'da yerleşmeye başlar. III. Selim, II. Mahmut ve Abdülmecit isimli padişahlar bu işin başını çekerler. Batılılaşma adını verdiğimiz bu değişim; 1839 Tanzimat Fermanı'yla resmî bir program haline girer. 29 Ekim 1923 Osmanlı Devleti'nin resmen bittiği bir tarihtir.

Yüzünü Tanzimat'la Batı'ya çeviren Türkler; kültür hayatlarına Batılı kaynakları bu tarihten itibaren sokmaya başlarlar. Batılı kaynaklar, Türk toplumunda sancılı bir değişimin de sürecini oluştururlar.

Orta Asya'dan itibaren Türkler'de tiyatro hayatı iki kolda yürümüştür. Birincisi gelenekten, dinî ve millî kültürden beslenen Geleneksel Türk Tiyatrosu, diğeri ise 1839'dan sonra Batılılaşma arzusunun tesiriyle bünyemize kabul edilen Avrupa kaynaklı tiyatro.

A) Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun Kaynakları

Türk halkının tiyatro ihtiyacını ilk ağızda karşılayan özgün oyunlardan saydığımız; Canbazlık, Hokkabazlık, Taşbazlık, Şişbazlık, Ateşbazlık, Kâsebazlık, Sihirbazlık, Curcunabazlık, v.d. gibi marifete dayalı ve dramatik özellik göstermeyen bu oyunların kaynakları çok eskilere gider. Bu oyunların amacı bir taraftan seyredenlerde eğlence, heyecan, coşku yaratırken; diğer taraftan topluma yiğitlik, kıvraklık, akıl, marifet, cesaret, korkusuzluk değerleri aşılamaktır. Gündelik hayatı sürekli savaş tehdidi altında olan Türklerin, her an savaşa hazır olabilmeleri için; tıpkı güreş, ok atma, ata binme, Cirit ve Sinsin oyunlarında olduğu gibi; bu oyunlar yoluyla da bireylere ve topluma, mücadele gücü âdeta empoze edilir.

Enderunlu Fazıl'ın *Defter-i Aşk*⁵ isimli eserinde detaylı bilgilerine ulaştığımız Çengi ve Köçekler ise; Türk toplum hayatına İslâm dışı değerlerden yansıtılan ve Türk toplumunda yaygın olarak kabul görmeyen; sadece belli bir kesimin eğlence ve zevk arzularını gideren oyunlar olarak kabul edilmelidir.

⁵ Hüseyin Fazıl Enderûni, *Defter-i Aşk* (Aynı kitap içinde şairin *Hubannâme*, *Zenannâme* ve *Çenginâme* adlı mesnevileri vardır.), İstanbul, 1253 (1837).

Türklerin, tıpkı Avrupa tiyatrosu gibi dramatik özellik gösteren fakat sunuş biçimi farklı olan oyunları da vardır. Kaynağını köy oyunlarından ve gölge oyunundan alan bu oyunlar; dikkatli incelendiğinde, Batı tiyatrosunun bugün gelişmiş kolları olarak “Modern Tiyatro” adıyla takdim edilen bir kısım oyunlarının teknik ve sosyal argümanlarına sahip çok zengin içerikli oyunlar olduğu görülür.

Türk köylüleri, uzun kış gecelerinde düğün ve bayramlarda; hoşça vakit geçirmek, birlikte eğlenmek; gelenek ve göreneklerini dayanışma içinde sürekli yaşanır kılmak, diğer taraftan da bir kısım sosyal hadiselerle dikkatleri çekebilmek adına çeşitli oyunlar oynarlar. Köy Orta Oyunları adını verdiğimiz bu oyunlar, kırsal alandaki tiyatro ihtiyacını tam olarak karşılayan metinsiz oyunlardır. Köylümüzün saklayıcı ve koruyucu özelliği sayesinde nesiller boyu değişmeden; Köse-Gelin, Saya Gezme, Ölü Oyunu, Arap Oyunu v.d. adlarla bugünlere kadar gelir.⁶

Bu oyunların kaynağında Türk toplum hayatının yansımaları buluruz. Hasımlar arasındaki savaş (Kan davası), ölüp dirilme (İnançlar ve ibretler), kız kaçırma (Sosyal dengesizlikler), doktor, tüccar, berber, gibi hassas meslekler (Ekonomi ve sağlık) gibi konular çokça yer alır. Bu arada çevreci bir zihniyeti yansıması bakımından insanların, doğanın diğer canlı unsurları ile olan ilişkileri de oyunların ana kaynaklarını oluşturur. Hayvan kılığına girmek, hayvan taklitleri yapmak, hayvan-insan münasebetlerine gerekli önemin verilerek dengelerin korunması, cesaret ve direncin önemi, bu oyunların sosyal faydaya dönük yüzünü açıklaması bakımından da ayrıca büyük önem taşır.

Sonu hep mutlu ve coşkulu biten köy oyunlarının bir diğer özelliği de oyun sırasında evlerden toplanan yiyeceklerle köy meydanında toplanan köylülerin; birlikte çalışıp, birlikte paylaşmanın, dayanışmanın sıcaklığını hep beraber yaşamalarıdır. Gelecek günler için bolluk bereket dualarının ortaklaşa yapılması, amaç ve dayanışma birliğinin kurulmasına vesile olur. Günümüze

⁶ Bk. Enver Töre, “Türklerde Yeni Yıl Oyunları”, *Türk Dünyası’nda Nevruz*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1999, s. 105-115.

kadar yaşatılan Köy Oyunları, Türk toplumundaki sosyal dayanışmanın en güzel örnekleridir.

Diğer bir seyirlik sanat «**Meddah**»lıktır. Övgü yapan, metheden anlamında Arapça kaynaklı bir kelimedden adını alan, taklit ve tahkiyeye dayalı bu gösteri biçimi, bütün İslâm coğrafyasında tanınır ve bilinir. Araplar'da Kussas, İranlılar'da Kıssahan, Kıssa-gû adlarıyla bilinen Meddahlık; asıl kaynağını Türkler'in eski hayatındaki Ozan geleneğinden ve sonrasında İslâm'ın zengin kültüründen alır. Bilhassa Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan itibaren varlığını zenginleştirerek devam ettiren Meddahlar; Osmanlı coğrafyasında âdeta gezici kütüphane görevi görerek; ortak kültürün oluşmasında ve yayılmasında büyük hizmetler sağlarlar. Halk hikâyeleri, destanlar, dinî hikâyeler hep bunlar vasıtasıyla ülkenin en ücra köşelerine kadar ulaştırılır. Meddahlar'ın taklide dayalı hikâye anlatmaları, okuma yazma bilmeyen halkın yoğun ilgisini çeker ve halkın genel kültürü böylece ortak bir zemine oturur.

Meddahlık, Osmanlı'da seyir sanatının esası sayılır. Özellikle 16. asrın sonlarına doğru İstanbul'da kahvehanelerin çoğalması üzerine buralarda bol bol meddahlara rastlandığı görülür. Meddahlara ilgi gösteren padişahlar da vardır. Mesela III. Murat, meddahlara, komiklere çok meraklıdır. Onun, yeni hikâyeler uydurmakla görevlendirdiği meddah Cenânî'nin *Bedâiyü'l Asar* adlı hikâye mecmuası vardır. III. Murat'ın sarayındaki meddahlardan biri de Bursalı Mustafa Baba'dır. III. Selim ve II. Mahmut zamanında Enderun'da bir çok meddah yetişmiş, hükümdarların huzurunda hikâyeler söylemişlerdir. Abdülmecit ile Abdülaziz'in çevresinde de meddahların bulunduğunu görüyoruz. Fuat Köprülü'nün "Meddahlar" isimli makalesinde derinliğine ele alınan meddahlığın, bilhassa İstanbul'da Ramazan aylarında, kahvelerde seyredilmesinin gelenek haline geldiği ileri sürülür.⁷

Taklit, mimik, jest, diyalog, ses ve şive benzetmeleri ile hikâyelerini; kahvehanelerde, köy odalarında ve saraylarda yüksekçe bir yerde anlatan meddahlar, seyircinin yoğun ilgisi ve

⁷ Fuat Köprülü, *Türkiyât Mecmuası*, C. 1, 1925.

ısrarı karşısında çoğu zaman hikâyelerini seyredenlerin istediği biçimde sonlandırır.

Meddahlar, aksesuar olarak bir mendil (Makreme), bir sopa ve bir iskemle kullanırlar. Mendil, yerine göre baş örtüsü, peçe, perde, bayrak olur veya meddahın terini silmeye yarar. Meddah sopası ile oyunu başlatır ve bitirir. Kapı çalınması, tüfek, at, süpürge yerine de sopa kullanılır. Meddahlar ayrıca her türlü hayvan taklidi yaparlar. Hikâyelerine başlarken klişeleşmiş sözler (Tekerleme) kullanırlar ve bitirirken de aynı şeyi yaparlar. Anlattıkları konuların kaynakları üçe ayrılır: 1- Eski Türk geleneğinden gelen konular: Oğuznâme, Manas Destanı, Dede Korkut, Köroğlu ; 2- İslâm kültüründen gelen dini konular: Battal Gazi, Kerbela, Hz. Ali, Hz. Ömer ve Hz. Hamza; 3- İslâm coğrafyasından gelen din dışı konular: Kelile ve Dimne, Şehname, Binbir Gece Masalları, Anonim Halk hikâyeleri, Atasözleri ile güncel bazı konular.

Bugün müzelik olduğu iddia edilen ve sadece Ramazan aylarında hatırlanan meddah tarzı, Batı tiyatrosunun tek kişilik oyunlarından daha etkilidir ve içeriği daha zengindir. Günümüzde "Talk Show" adıyla sunulan oyunların ve modern tiyatro türlerinin kaynağında da meddah hikâyeciliğinin derin izleri vardır.

Orta Asya kaynaklı diğer bir gösteri sanatı olan **Kuklacılık**, eski Türk hayatında Kolkorçak ve Çadır-Hayal adlarıyla bilinirmiş. Kukla sanatı, Anadolu'ya Selçuklular'la birlikte gelmiştir. 14.yüzyılda Sultan Veled divanında kukla oyununa dair bilgiler vardır. 16. yüzyılda Edirneli Nizami "Kukla" kelimesini açıkça kullanır. Evliya Çelebi'de de "Kuklabaz" kelimesi geçer. Osmanlı toplumunda esnaf eğlenceleri sırasında sokaklardan geçen dev kuklalar olduğu görülür. Karagöz ve Ortaoyunu'yla benzer konuların anlatıldığı kukla, zamanla Batı'nın tesirinde kalmaya başlar. Batı kuklası, iskemle kuklası, el kuklası, ip kuklası gibi isimlerle 18.yüzyılda Osmanlı'da gelişir ve çeşitlenir. Kukla oyunlarında da klişeleşmiş tipler vardır. Oyunun baş kişisi asıl adı Sadık olan; kurnaz, hazır cevap İbiş'tir. Biçimsiz, püsküllü bir fesi vardır, sağa sola oynar. Açık-saçık çifte anlamlı ve zaman zaman da kaba bir dil kullanır. İbiş'in efendisi ise Bey, Beyefendi adıyla da çağırılan İhtiyar'dır. "Tirit, Parçacı, Moruk" adları da verilen bu kişi varlıklıdır. Kukla oyunlarının diğer

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

kişileri ise şunlardır: Âşık genç ve sevgilisi, Cadalo (Kızın annesi), Fatma (İbiş'in karısı, hizmetçi kız) Tiran (Kötü kişi) ve diğer tipler: Şeytan, Dalkavuk, Efe, Yahudi, Arap, Laz v.d. Kukla oyunları konu olarak, daha ziyade aşk üzerine kurgulanmış efsaneler ve halk hikâyelerini kaynak alırlar. Bilinen bazı kukla oyunları şunlardır; İki Garip Kardeşler, Sahte Esirci, Cinli Yazıcı, Gül ile Fidan, Üvey Anne, İncili Çavuş, Kahyanın Hilesi, Hain Kız, Anadolu Köyünde Düğün v.d.

“Hayal-i Zill” adı da verilen Türkler’in “**Karagöz**” oyunu, esasen bir gölge oyunudur. Gölge oyununun ilk kaynakları hakkında çok çeşitli görüşler vardır. Yabancı ve yerli bilim adamları yanında Karagöz oynatıcılarının ve halkın dağarcığında şekillenen bu görüşler ne yazık ki çok çeşitli ve çelişkilidir.

Sabri Esat Siyavuşgil’in aktardığı bilgilerden öğrendiğimize göre⁸; bu kaynaklardan ilki IV. ve V. asırlarda Hintliler tarafından Cava’da varlığı tesbit edilen Vayang oyunudur. Doğu düşüncesine has bir dünya görüşünün aksettirdiği ve Asya’ya Cava’dan yayıldığı ileri sürülen bu oyunun gölge mi yoksa kukla oyunu mu olduğu üzerinde tartışmalar vardır.

Diğer bir görüş gölge oyununun Çin orijinli olduğudur. Selim Nüzhet Gerçek’in, Alman tiyatro araştırmacısı Dr. George Jacob’un araştırmalarına dayanarak aktardığı bilgiler iki hikâyeye dayanır.⁹ Bunlardan birincisi, camın henüz icat edilmediği devirlerde, Çin’de pencereler kağıttandır. Geceleri yanan ışığın oluşturduğu gölgeler sanatçılara ilham kaynağı olmuş ve hayal oyunu böyle icat edilmiştir.¹⁰ İkincisi ise bir rivayettir. M.S. 107’de Çin imparatoru Wu, çok sevdiği karısı Wang’ı genç yaşta kaybeder. Acısını kimseyle paylaşmak istemez. Saray erkânı imparatorun bu perişan durumuna çok üzülür ve saraydaki sanatkarlardan Şav Wöng, bir duvara beyaz bir perde gerer, imparatoriçenin tasvirini perdeye aksettirerek hükümdarı avutur.

⁸ Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz, Psikososyal Bir Deneme*, Maarif Matbaası, 1941.

⁹ Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Temaşası*, Kanaat Kitabevi, İstanbul, 1942.

¹⁰ Adolpho Talasso, Gölge oyununun, Türklerin çadırlarından dışarıya akseden gölgelerden kaynaklandığını söyler.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Gölge oyununun Çin'den çıktığını ileri süren George Jacob; bu oyunun, önce Moğollar'a oradan da "Kolkorçak" adıyla Türklere mâl olduğuna işaret eder.¹¹

Gölge oyununun Çin kaynaklı olduğunu ileri süren bir başka kaynak da Cüveyni'nin (Ölüm: 1283) *Tarih-i Cihângûşa* isimli eseridir¹². Bu eserden aktarılan bilgiye göre; Cengiz Han'ın oğlu Oktay Han'ın (Salatanat devri: 1227-1242) huzurunda, Çin'den gelen hayal oyuncularını Müslümanları aşağılayan bir gölge oyunu oynamışlardır. Oktay Han'ın öfkesine mazhar olan bu oyun; Kavurcak ismiyle Asya Türkleri'nde çok daha önceden bilinmektedir. Nitekim Horasanlı Şeyh Feridüddin Attar'ın (1120-1230) *Üştürnâme* isimli eserinde de "Kâinatı yedi perdeden mürekkep muazzam bir hayal" sahnesine benzeten bir Türk hayalbazından bahsedilir.¹³

Asya Türkleri'nin gölge oyununu çok eskiden beri bildiklerini iddia eden diğer bir kaynak da İran tiyatrosu hakkında araştırmalar yapan Chodzko isimli kişiye aittir. Chodzko, göçebe Türk aşiretlerince İran'a getirilen Keçel Pehlivan (Kel Pehlivan) adında bir gölge oyununa dikkatleri çeker. Keçel Pehlivan'ın, kel, sofı, bilgiç hatta şâir özellikleri olduğu; değişik kılıklara girdiği, şive taklitleri yaptığı öne sürülür. Sabri Esat Siyavuşgil, bu vasıflarıyla Keçel Pehlivan'ın, henüz sınıflaşmamış göçebe Türk aşiretlerinde, Karagöz-Hacivat tiplerinin aslî şekli olarak kabul edilmesi gerektiğini ileri sürer.¹⁴

Selçuklu sultanı Selahaddin-Eyyubi'nin (Ölüm: 1193) sarayında gölge oyunu oynatıldığı bilgisi de kaynaklarda mevcuttur.¹⁵ Bir Kafkas Türk'ü olan Selahaddin Eyyubi, devrinin ünlü İslâm bilgini Selahaddin Kadı Fazıl'a bir gölge oyunu seyrettirir ve oyun hakkında fetva vermesini ister. Kadı Fazıl fetvasında; oyunun büyük ibretlerle dolu olduğunu ve hayallerin hakikatleri tamamıyla temsil ettiğini, aradan perde kalkınca bir

¹¹ Orhan Şaik Gökyay, *Türklerde Karagöz*, Bürhaneddin Basımevi, İstanbul, 1938.

¹² Cüveyni, *Tarih-i Cihângûşa*, Neşreden: Mirza Muhammed, Londra, 1912.

¹³ Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz, Psikososyal Bir Deneme*, Maarif Matbaası, 1941, s. 27.

¹⁴ a.g.e. s. 28-30.

¹⁵ Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Temaşaşı*, Kanaat Kitabevi, İstanbul, 1942.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

sanatkârdan başka kimsenin kalmadığını belirterek Müslümanlara gölge oyununu seyretmeyi serbest bırakır. Benzer yorumu 16. yy.da Ebu Suud Efendi de yapar. Ertuğrul Düздаğ'ın yayınladığı "*Ebussuud Efendi'nin Fetvaları*"ndan öğrendiğimize göre Karagöz'le ilgili fetva şöyledir: Eğer bu temsilleri seyretmeye gidenler ibret almak için değil de gülmek için gidiyorsa, günahtır. İbret alıyorsa dinen bir sakınca yoktur, denilmektedir.¹⁶

Bazı araştırmacılar ise gölge oyununun Mısır kaynaklı olduğunu ve Yavuz Sultan Selim'in Mısır seferinden sonra Osmanlı'ya geldiği görüşündedirler. Sabri Esat Siyavuşgil, "*Türk Temaşası*"nda bu konuda bilgiler vermektedir. Hicri 923'de (1517) Müverrih İbn İlyas tarafından yazılan "*Bedayü'z-zuhur fi vakayi id-dühur*" da Yavuz Sultan Selim'in, huzurunda bir Mısırlı'ya gölge oyunu oynattığını ve bu oyunu çok beğenerek İstanbul'a götürmek arzusunu dile getirdiğini ifade eder. Selim Nüzhet Gerçek de Karagöz oyunlarının, Arap ve Acem kaynaklı Meddahlığın tekâmül etmiş şekli olarak kabul edilebileceğini söyler.

Gölgeoyunun yayılmasına sebep olan ve cevaz veren en önemli İslâm kaynağı, Muhiddin-i Arabi'nin "*Fütuhâtü'l-Mekkiyye*"sidir. H. 600'de yayınlanan eserin 317. bölümünde, gölge oyununun kâinatı bilmek isteyenlere açık bir delil olduğu ve mutlaka ulemanın da bundan ibret alması gerektiği belirtilir.

Karagöz'ü bugünkü şekliyle tarif eden ve Mısır'dan geldiğini iddia eden bir başka kaynak "*Tayfü'l-Hayal*" isimli eserdir. Musullu Muhammed Şemseddin Ebu Abdullah bin Danyal tarafından yazılan bu eser; Mısır emirlerinden Taşboğa isimli bir Türk Beyi'ne armağan edilmiştir. Eserin mukaddimesinde yazar; genç bir hayal oyuncusuna seslenerek; artık gölge oyununun halkta bıkkınlık yarattığını; hayal oyununun yeni ve orijinal buluşlarla süslenmesi gerektiğini söyler. Selim Nüzhet Gerçek'e göre; oyunda girizgâh ve sonunda ibret bölümünün olması, oyunun Karagöz'e yakınlığını gösterir.¹⁷

Görüldüğü gibi gölge oyununun Türkler'in millî oyunu olup olmadığı meselesi pek çok kaynakta yer almakta ve

¹⁶ Ertuğrul Düздаğ, *Şeyhülislâm Ebussuud Efendi Fetvaları Işığında 16. Asır Türk Hayatı*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1972.

¹⁷ Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Temaşası*, Kanaat Kitabevi, İstanbul, 1942.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

tartışılmaktadır. Sabri Esat Siyavuşgil bu kaynakları "*Karagöz Üzerine Psiko-Sosyolojik Bir Deneme*" isimli eserinde uzun uzun anlatmaktadır. Yazar, bütün Uzak-Doğu'da oynanan gölge oyunlarındaki tip ve tasvirlerle Türk gölge oyunundaki tip ve tasvirlerin benzerliklerinden yola çıkarak, bu oyunun Asya'da ilk olarak Türklerden kaynaklanmış olabileceğini de öne sürmüştür.

Yeryüzünde oynatılan bazı gölge oyunu tasvirleri, yağlanmış kâğıt veya mukavvadan olmakla birlikte, büyük bir çoğunluğu deriden imal edilmiş tasvirlerle yapılmaktadır. Deri işlemeciliğiyle ilgili olarak Türklerin bu sanattaki ustalıkları ve eskilikleri bilinmektedir. Çinilerimize yer alan gül, karanfil ve insan motifleri figür olarak Karagöz'de de mevcuttur. Yine minyatürlerimizde şekillerin ve renklerin karikatürize edilmesi Karagöz'ün felsefesine uymaktadır. Milattan 400 yıl önce Altaylar'da yapılan kazılarda keçe üzerine yapılmış Türklere ait tasvirler bulunmuştur. Bu tasvirler Karagöz ve Hacivat'ın şekli özelliklerine çok benzemektedir. Bundan hareketle, Türkler'in Çiniler'den aldıkları gölge oyununa "Kolkorçak" adını verdikleri iddiası doğru olabilir. Pawet de Courteille'in, *Türk Dili* isimli sözlüğünde; 13. asra ait Houtsma'nın Türkçe-Arapça lügatinde ve diğer bazı Batılı eski sözlüklerde Kavurcak, Kabarcuk, Koğurcak kelimelerinin, Türkler'e ait gölge oyununu ifade ettiği belirtilmiştir. Dr. Jacob da Kavuracak'ın Çiniler'den Türkler'e geçerken Kolkorçak şeklini aldığını öne sürer. Ebulgazi Bahadır Han da, "*Şecere-i Terâkime*"sinde, Kolkorçak'ın keçeden yapılmış küçük heykelcikler olduğunu bildirir.¹⁸

Karagöz'ün Türk menşeli olduğunu Necat Diyarbakirli de iddia eder. Yazarın, "*Hun Sanatı*" isimli eserinden öğrendiğimize göre, deri üzerine kabartma yoluyla çizilen ejderha motifleri, teknik itibarıyla Karagöz'le aynıdır. İnsan ve bitki motiflerine baktığımızda çiziliş tekniği itibarıyla ister tahta üzerine, isterse deri üzerine olsun, ana hatlarıyla Karagöz'deki şekillerin ve çizim tekniğinin daha ilkel olduğunu görürüz. Bu eserde, M.Ö. 4. yüzyıla ait bir Hun halısının motifleri gösterilmektedir. Bu motiflerdeki çizim tekniğiyle Karagöz'deki tasvirlerin çizilişi

¹⁸ Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz, Psikososyal Bir Deneme*, Maarif Matbaası, 1941, s. 26.

arasındaki benzerlik dikkati çeker. Kavak, yılan ve ev tasvirleri hemen hemen aynı özellikleri taşırlar.¹⁹

Bu belgelere ve bilgilere göre; gölge oyunu Türkler tarafından çok eski devirlerde biliniyordu. Dinî bir mahiyeti olup olmadığını bilemememize rağmen; muhtemelen ruhların yaşadığına inanan Türkler, bu ruhları tasvir eden deriden yapılmış motifler, süsler ve renkler kullanıyorlardı. Yine muhtemelen, dini törenlerde Kam'lar ruhların gelişile ilgili olarak ışık ve gölgeye dayalı bazı ayinler yapıyorlardı.²⁰

Sanat tarihçilerine göre ise Karagöz'ün başındaki başlık (Işkırlak) Etiler'in giydikleri başlıklara benzemektedir. Celal Esat Arseven bu benzerlikten hareket ederek, gölge oyununun Etiler'den çıkmış olabileceğini, araştırmaların bu yolda geliştirilmesi gerektiğini belirtir. Halbuki bu başlığın Rus hegemonyası altında yaşayan Yakut Türkleri'nin giydiği başlıkla örtüştüğü bugün net olarak bilinmektedir.

Türk gölge oyunu Karagöz ile ilgili halkta ve Karagözcüler arasında kabul gören yaygın rivayetler de vardır. Macar bilimci Kunoş'un tesbit ettiği; Alman Ritter ile Jacob'un da kaynak olarak gösterdiği bu rivayetlerden ilkinde göre; Sultan Orhan zamanında (1326-1359) Bursa'da yaptırılmakta olan bir cami inşaatında Hacivat duvarcı ustası, Karagöz de demirci olarak çalışmaktadır. Nüktedan ve söz canbazı olan bu ikili yüzünden, bütün uyarılara rağmen cami inşaatı ilerlemeyince; Sultan Orhan, bu mukallid ikiliyi idam ettirir. Bir süre sonra yaptığından pişmanlık duyan padişahı, Şeyh Küşteri isimli zat, bu ikilinin deriden yapılmış tasvirlerini bir perdede canlandırarak teselli eder. Bu rivayetin benzer bir varyantı da Yıldırım Beyazıt zamanına (1392-1402) uzanır.

Hacivat'ın Selçuklular döneminde yaşamış olduğu yolundaki ikinci iddia ise Evliya Çelebi'ye aittir. Evliya Çelebi'nin, "*Seyahatname*"sinde verdiği bilgilere göre; Bursalı Hacı İvaz (Hacı Ayvad) Selçuklular zamanında Efelioğlu Yorkça Halil ismiyle meşhur, vekâleten hacca gidip gelen bir kişidir. Nitekim hac

¹⁹ Necat Diyarbakirli, *Hun Sanatı*, MEB Yayınları, Ankara, 1972.

²⁰ Abdülkadir İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizim*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1986.

yolunda eşkiyalar tarafından şehit edildiği iddia edilir. Karagöz ise; aslen Edirne'li (Kırkkilise) bir Çingene olan Soyfozlu Karagöz Bali Çelebi'dir. Bu zat, İstanbul tekfurı Konstanti'nin yakınıdır ve Tekfur tarafından yılda bir kere Selçuklu sarayına gönderilir. Sarayda Hacivat'la bir araya gelen Karagöz'ün saray efradına icra ettikleri mükâleme daha sonra saray pehlevanları tarafından hayâl-i zıll olarak perdedeki yerini almıştır. Sabri Esad'a göre; Çelebi'nin bu görüşü yanlış ve eksik bilgilerle doludur.²¹

Evliya Çelebi'nin verdiği bilgilerden yola çıkan Nurettin Sevin, Karagöz oyunlarını Türkiye'ye çingenelerin getirdiğini ileri sürer. Selim Nüzhet Gerçek ise bu görüşe katılmayarak, Karagöz'ün Orhan Gazi zamanında Bursa'da yaşadığına dair olan efsaneyi mezarının varlığını da ileri sürerek daha yerinde ve doğru bulur. Sabri Esat Siyavuşgil de Şeyh Küşteri'nin mezarının Bursa'da bulunmasından dolayı kabul gören yerli hikâyeyi esas alır. Ancak, mezar taşlarına bakarak kesin hüküm verilemez. Biliyoruz ki, "Karagöz" tâbiri Anadolu'nun birçok yerinde bir lakap olarak kullanılmaktadır. Karagöz'ün, Türkler'in Anadolu'ya gelmelerinden sonra belirli bir olgunlaşma devri geçirerek Şeyh Küşteri'yle şekillendiği ve Şeyh Küşteri'nin buna dini ve tasavvufi bir mânâ eklediği bilgisi; Karagözcüler'in ve Türk halkının hafızasında kabul edilen esas bilgidir.

Karagöz hakkında çok sayıda ilmî araştırma yapılmıştır. İlk metinleri yayımlayan İqnac Kunoş'tur. Ritter'in Almanca'ya tercümeleri de önemlidir. Halk kültürünün diğer kahramanları gibi Türk halkı onların gerçekten yaşamış olduklarına inanır ve anlatılan maceralarını gerçek gibi yorumlar. Bu konuda Selim Nüzhet Gerçek, Nurettin Sevim, Sabri Esat Siyavuşgil, Metin And ve Cevdet Kudret ilk akla gelen Türk araştırmacılarıdır. Bu şahısların yapmış oldukları incelemelerde Karagöz'ün menşei, oyunların oynanış şekli ve kaynaklardaki bilgilerin tasnifi üzerinde durulur. Karagöz metinleri yayımlayanlar arasında Hayali Küçük Ali, Hayali Memduh, Selim Nüzhet Gerçek, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Mustafa Nihat Özön ve Cevdet Kudret sayılabilir.

²¹ Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz, Psikososyal Bir Deneme*, Maarif Matbaası, 1941, s. 36-37.

Sabri Esat Siyavuşgil'in Karagöz metinlerini psiko-sosyolojik açıdan değerlendirdiği *Karagöz* adlı eseri, 1941'de yayımlanmıştır. Bugün hâlâ değerini korumaktadır. Bütün sanat dallarının doğuşunu bir psiko-sosyolojik davranışa bağlayan Sabri Esat, Karagöz'de de devam eden motiflerin, asırlar boyu süren yaşayış tarzından kaynaklandığını ileri sürer. Bütün halk eserleri gibi Karagöz'e de halkın ruhu sinmiştir. Sabri Esat, Karagöz oyunlarının, tarih boyunca meydana gelen gerçek hadiselerden mülhem olduğuna inanır ve Karagöz'ü Doğu mistisizmine bağlayarak, onu Türkler'in Orta Asya'dan getirerek İslâm âlemine yaydıklarını ileri sürer. Fuat Köprülü de bu görüşe iştirak etmektedir. Metin And ise Karagöz'ün kaynağını Bizans'a bağlar.

İslâm dünyasında görülen gölge oyunlarında ana hatlarıyla perdenin dünyayı sembolize ettiği belirtilmekle birlikte, bu perdede kesreti ifade eden varlıkların çeşitliliği de önemlidir. Türk gölge oyununun asıl önemli hususiyeti, varlıkları ve insanları birbirinden farklı sosyal tabakalara ayırarak, dünya motifine daha felsefi bir derinlik ve sosyal-psikolojik özellik kazandırmasıdır. Nitekim Sabri Esat, Karagöz oyunlarının destan ve tasavvuf merhalelerinden geçtikten sonra satirik bir mahiyet aldığını söyler.

Evliya Çelebi'nin kayıtlarına göre; 17. yüzyıl ortamında halkı tedirgin eden bazı anarşik olaylar Karagöz perdesine aksetmiştir. Saray, dolayısıyla hükümdar, medresedeki bir kısım âlimler ve din adamları ile Yeniçeri Ocağı açıkça tenkid edilemediğinden, Karagöz oyunları bu kurumları dolaylı olarak hicvetmiştir. Hacivat'ın Enderunlu tipini; Bekri Mustafa ile Tuzsuz Deli Bekir'in de bozulan Yeniçeri teşkilatını temsil ettiği ileri sürülür.

Karagöz oyunun kendine has perdesi, perdenin arkasında yanan mum veya fenerden oluşan ışığı, renklendirilmiş deriden yapılmış ve bir çubuğun ucunda ışığın önünde hareket eden figürleri, düdük (Nareke), def, zurna gibi aksesuarları ile klasikleşmiş nakarat ve tekerlemeleri vardır.

Karagöz oyunlarını titiz bir gözle inceleyen İslâm âlimleri, oyunlardaki felsefi derinliği farketmiş ve bu oyunların "ibret-i âlem" vasıtası olduğunu kabul etmişlerdir. Karagöz oynatıcısının tek kişi olması tasavvufculara göre varlığın tekliği gibi

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

düşünülmüştür. Oyun bitip perde kalkınca geride kalan tek gerçek, oyunu oynatandır. Dünya da bir oyun sahnesidir. İnsanlar kader çubuğunun ucunda birer oyuncudur. Oyun bittiğinde tıpkı Karagöz'ün oyuncularını gibi sadece yaratanın varlığı ve birliği kalacaktır. Böylece her şey can verenin o olduğu görülecektir.

Tasavvufi mahiyetinden dolayı, şeyhülislâm fetvalarıyla Müslümanlara seyretme izni verilen Karagöz oyunları; halk içinde büyük rağbet ve itibar görür. Sûret-i ibret-nümâ, Hayâl-i zıll, Tayf-ül hayâl, Luub-i sitâre, Şebbâzi ve Hayâlbâzi adlarıyla da bilinen bu oyunlar; Osmanlı toplumu tarafından öyle benimsenmiştir ki; Karagöz'ün Bursa'da Orhan Gazi döneminde yaşadığı hikâyesi, doğru olmasa da en yaygın bilineni ve en güzel olanıdır. Bu görüş akla yatkın bir kurgudur. "Perde gazeli"nde, "Şeyhimiz Şeyh Küşteri adıyla" denilerek İslâmi motife atıfta bulunmaktadır. Ancak, bazı kaynaklar, Şeyh Küşteri adının, oyununun meşrûlaştırılmasına bir kılıf olduğunu ileri sürerler. Yani İslâmiyet'e uygunluğunu göstermek için Şeyh Küşteri adının sonradan eklendiği; böylece din adamlarının Karagöz'e karşı tavır almalarının engellendiği iddia edilir.

Karagöz metinlerini iki ana unsur üzerine oturtabiliriz: a) Tasavvufi mahiyet, b) Sosyal muhteva.

Tasavvufi ilgisi aynı zamanda dünya felsefe literatürüne geçen düşünce tarzlarıyla münasebet kurduğu için daha da dikkat çekicidir. Hemen hemen her perde gazelinde yaratılış ve yaratılışın gerisinde olan, her insanın göremediği hakikatler konusu, M.Ö. 4. yüzyılda Platon'un, "*Devlet*" isimli eserinde anlattığı "mağara" istiaresi ile de örtüşür.

Uzun bir müddet bu oyunların basit bir komedi olduğu ve insanları eğlendirmek için yazıldığı öne sürülmüştür. Oyunları titiz bir gözle inceleyen İslâm uleması, oyunlardaki felsefî derinlikleri daha önce tesbit etmiştir ama yakın zamanlara kadar oyunların, sosyal bir muhteva taşıyıp taşımadığı üzerinde ciddi bir çalışma yapılmamıştır. İlk defa Sabri Esat Siyavuşgil'in "*Karagöz'de İstanbul, İstanbul'da Karagöz*"²² adlı eserinde, hemen hemen her oyunda ferdin davranışlarını veya sosyal bozuklukları anlatan bir

²² Sabri Esat Siyavuşgil, *İstanbul'da Karagöz ve Karagöz'de İstanbul*, Bürhaneddin Basımevi, İstanbul, 1938.

sosyal tenkit olduğu öne sürülmektedir. İftira, peşin hükümlülük gibi insanlarda çok eskiden var olan zaafı ele alan ve bu özellikleri abartarak seyirciye ibret verecek şekilde anlatan oyunlarda; İstanbul'un mahalle ve insan profili ile Osmanlı coğrafyasının değişik bölgelerinden gelmiş müslim ve gayrimüslimlerin ortak hususiyetlerini taşıyan tipler birlikte öne çıkarlar. Karagöz oyunu hem Osmanlı Devleti'nin çok uluslu toplum yapısı hakkında bize zengin bilgiler verir, hem de Osmanlı bayrağı altında yaşayanların nasıl geniş bir özgürlük havası teneffüs ettiklerini isbat eder. Yani bu oyunlar, Osmanlı Devleti'nin sosyal, siyasi ve ekonomik birer aynasıdır.

Eski Karagöz oyunlarına kâr-ı kadîm adı verilir. Yeni oyunlara da nev-icat denir. Basit örf, âdet zenaat parodileri, entrikalı komediler, kişisel bozukluklar, halk hikâyeleri, destanlar ve dolaylı hicve yönelik sosyal hayatı anlatan oyunların bugün elimizde bulunan sayıları otuza yakındır. Bu oyunlar, zaman içinde bazı değişmelere uğramışlarsa da, şemalarının esası sabit kalmıştır.

Karagöz'ün şahıs kadrosu kaynağını, Osmanlı Devleti'nin kültür yapısı; kılık kıyafeti, ağız, davranış ve müziğinden alır. Bu kişiler, halkın yüzyıllar boyunca gözlem ve tecrübesi sonucunda huyları iyice belirilmiş, mensup oldukları zümre veya etnik grubun tip haline gelmiş şekilleridir. Oyunun geçtiği mekân mahalledir. Bu yüzden şahıs kadrosunu mahalleliler ve mahalleye dışarıdan gelenler olarak ikiye ayırmak daha doğrudur. Karagöz ile Hacivat ise aslî şahıslardır.

Karagöz: Talim ve terbiyeden yoksun, sözde demircilik ile geçinen cahil, kaba, dazlak, sevimli, temiz kalpli bir zattır. En çetin vaziyetlerde bile neşesini korur. Osmanlıca anlamaz veya anlayamaz, benzetmeler yapar. Sözleri ters anlaması ona cinas ve nükte yapma fırsatı verir. Bu yönüyle de halk ile Osmanlı aydını arasındaki zümre farkını belirginleştirir. Aşırı meraklı bir tip oluşu yüzünden başı hiç beladan kurtulmaz. Fakat her seferinde ince zekasıyla kötü durumlardan sıyrılmayı becerir.

Hacivat: Yaşlı, nazik, eski kültüre sahip, görgü kurallarına önem veren medreseli aydın tipidir. Sanat ve edebiyattan anlar, nabza göre şerbet verir, her türlü hınzırca düşünceye açıktır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Herkesin derdine çare bulur ama çıkarıcı bir tiptir. Karagöz'ün tam zıttıdır. Enderunlu ağzıyla konuşur. Bu yüzden Karagöz onu anlamaz. Hacivat ve Karagöz'ün ilişkisi, Osmanlı'daki aydın-halk kopukluğunun tipik eleştirel göstergesidir.

Çelebi: Oyunların bazısında genç ve zengin bir mirasyedi, bazılarında sıradan bir züppe olarak görünen Çelebi, keyif düşkün, zamparadır.

Zenne: Hafifmeşrep olan bütün kadın ve kızlara verilen genel addır. Fattan ve yosmadırlar. Belirli bir tipi yoktur. Yaşlı veya genç, güzel veya çirkin, terbiyeli veya çaçaron olabilir. Bunlara "gaco" da denir. Karagöz oyunlarında aile kadınları ve kızları da çoğu zaman olumsuz çizilmişlerdir.

Tiryaki: Nokta Çelebi de denir. Yaşlı bir afyonkeştir. Tembel ve alkoliktir, daima uyuklar.

Beberuhi: Mahallenin aptalıdır. Beden olarak gelişmemiş ve kösedir. Ancak, kendisinin çok büyük ve kuvvetli olduğunu söyler. Korkak olmasına rağmen cesur görünür. Ayak işlerinde kullanılan, edepsiz, yaygaracı, ağzı kalabalık, tavra satan bir cücedir. Bazı oyunlarda adı, Altı Kulaç'tır.

Tuzsuz Deli Bekir: Efe, sarhoş, külhanbeyi olan bu tip, elinde kama ve şarap şişesini aynı anda bulundurur, nara atar. Annesini babasını kesmekle övünür. Yeniçerileri temsil ettiği söylenen zorbadır. Bir adı da Matis'dir. Mahalleliyi korkutup sindiren bu kişi, aslında davranış biçimiyle gülünç bir tiptir. Siyavuşgil, onun boşalan devlet otoritesini temsil ettiği görüşündedir.

Ayrıca, İstanbul ağzına ve âdâbına uymayışlarıyla alay konusu olan; Bolulu aşçı, Kayserili pastırmacı, Aydınlı zeybek, Trabzonlu kayıkçı Hayrettin, bekçi veya odun yarıcısı Kastamonulu Himmet Ağa; dışarıdan gelen dilleri kaba, iri yarı görünüşlü Türk köylü tiplerini temsil ederler. Bunların dışındaki diğer imparatorluk tipleri ise şunlardır: Acem: İran'dan gelmiş zengin halı tüccarı veya tefecidir. Son derece mübalağacıdır. Daima öfkeli, alıngan ve kendini beğenmiştir. Dalkavukluktan hoşlanır. Arap: Ak Arap, Hacı Kandil, Hacı Fitil veya Hacı Şamandra adları verilen bu tip başında kefiye ve sırtında uzun

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

entariyle perdeye çıkar. Genellikle dilenci veya tatlıcıdır. Türkçeyi Arap şivesiyle ayınları çatlatarak, gayınları patlatarak söyler. Beddualarını dua gibi söyler. Söz anlamaz bir budaladır. Arnavut: Adı Bayram'dır. Bozacı, bahçevan veya kır bekçisidir. Kaba şivesiyle nazik konuşmak ister bu yüzden gülünç olur. Hep yemin eder. Öfkelenince piştovuna sarılır ve Karagöz'e hücum eder. Ermeni: Sarkis veya Ayvaz adını taşır. Kolunda sepet veya zembille tasvir edilir. Uşak Ayvaz tipi daha sonra kuyumcu Ermeni'ye dönüşmüştür. Kibar ve bilgiç görünmek hevesindedir. Rum: Sahneye hora teperek ve polka oynayarak çıkar. Konuşmasının arasına sık sık Rumca ve Fransızca kelimeler karıştırır. Meyhaneci, doktor veya tüccardırlar. Türkçeleri bozuktur ama nükte yapmak, cinaslı konuşmak isterler. Son derece korkaktırlar. Yahudi: Usta Zaharya adıyla sahneye çıkan Yahudi tipini bütün Karagözcüler canlandırır. Sonradan eskici Yahudi olarak tipleşmiştir. O da cinaslı konuşmaya meraklıdır. Karagöz'ün adını kasıtlı yanlış söyler. Karayüz, Kargayüz deyince Karagöz çileden çıkar. Tam dayak yiyeceği sırada Yahudi şirretliğe başlar, bütün cemaatını yardıma çağırır. Her şeyde pazarlık yapar. Korkak olduğundan sık sık yalan söyler, iftira atar.

Görüldüğü gibi Osmanlı coğrafyasının en geniş şekliyle yaşanan hayatına uzanan bu oyunlarda tipler ve olaylar; toplum içindeki birtakım çarpıklıklarıyla verilerek alaya alınır. İnsanların zaafı, ibret için abartılarak seyirciye aktarılır. Karagöz oyunları, Osmanlı gündelik hayatında cereyan eden birtakım olaylar arasında yakın benzerlikler olduğu da görülür. Mesela "*Kanlı Nigar*" oyununda Nigar isimli bir kadın yerleştiği mahalledeki bütün erkekleri soymaktadır. Oyunda bu olay karikatürize edilerek, erkeklerin bu durumu ve bu tip kadınların ahlaksızlıkları alaya alınır. 1565'te İstanbul kadısına verilen bir arzuhalde Arap Fatma adında bir kadının ahlaksız davranışlarıyla bütün İstanbul halkına ve İstanbul erkeklerine "İllallah!" dedirttiği, kendisini evden çıkarmak isteyenlere hakaretler yağdırdığı anlatılır. Aynı olaya 17. yy.da Nef'i'nin "*Siham-ı Kaza*" adlı eserinde de rastlanır. Karagöz'deki Kanlı Nigar tipi Nef'i'de Kirli Nigar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yine 16. yüzyılda İstanbul'da, yabancı doktorlara muayene olmak moda haline gelmiştir. "*Tımarhane*" oyununda, bu özentiyle

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

alay edilir. Bu oyundaki deli tiplerinin, belirli psikolojik bozuklukları başarıyla yansıttığı da bir gerçektir. Tuzsuz Deli Bekir tipinin IV. Murat zamanında yaşamış olan Bekri Mustafa'yı çağrıştırdığı; dilenci Arap tipinin de İstanbul'da 16. asırda başlayan Arap dilenci salgınıyla ilgili olduğu iddialar arasındadır. Yine Deli İbrahim döneminde başı boş yeniçeriler güpegündüz hamam basıp kadınlara sarkıntılık etmişlerdir. Karagöz'ün "*Hamam Safası*" isimli oyununda bu yeniçeriler ile alay edilir. Genç kadınlara yalnız bindiklerinde musallat olan kayıkçılara da *Kayıkçı* oyununda göndermeler vardır. Hayata sosyal bir tenkit olarak uzanan oyunlardaki bu örnekleri daha da çoğaltmak mümkündür.²³

Karagöz oyunu, çağdaş Batı tiyatro türleriyle de benzer teknik hususiyetler gösterir. Bu benzerliklerden ilki Karagöz'deki perde gazeliyle verilen dinî ve tasavvufî öğüdün epik tiyatrodan da benzer şekilde kullanılmasıdır. Epik tiyatrodan ilk olarak bir anlatıcı çıkarak oyunların asıl felsefesini anlatır. Bir noktada, açıkça ideolojik mesaj verir. Seyircinin olayın tesirinde kalmaması gerektiğini belirtir ve oyunların temelinde yatan gerçekleri ortaya koyar. Karagöz'de okunan perde gazelinde de, bezm-i irfana gerçekleri anlatmak, mum yakarak insanların göremedikleri suret-i ibretnümayi seyredenlere göstermek amaçtır. Oyunun gayesi baştan belirtilerek, neyi amaçladığı da böylece aktarılmış olur. Perde gazelinin gayesi oyundan alınacak ibreti açıklamak ve dünyanın Allah tarafından yaratıldığını ihsas ettirmektir. Kalıplaşmış perde gazellerinin pek çoğunda, gölge oyununun kurucusu Şeyh Küşteri'ye de dua edilir ve sonra muhavereye geçilir. Bu bölümüyle oyunların, çocuk oyunları olmadığı anlaşılır.

İkinci benzerlik, epik ve absürt tiyatrodan görülen anti-illüzyonist tekniktir. Epik ve soyut tiyatrodan, seyircinin hadiselerin etkisinde kalarak kendilerini oyuna kaptırmalarına karşı çıkılır. Muhavere bölümünde Karagöz ile Hacivat karşı karşıyadır. Genellikle yanlış anlamalara, kelime bozukluklarına dayalı konuşmalar olur. Bu bölümdeki bir espri tekniği de palavra atmaktır. Genellikle Karagöz palavracıdır. Olması imkânsız bir rüyayı son derece ustaca anlatarak Hacivat'ı inandırır. Sonra,

²³ Ahmet Refik Altınay, *On Altıncı Asırda İstanbul Hayatı*, 2.b. İstanbul, 1935.

modern tiyatrodaki illüzyon kırma tekniğiyle gerçeğe dönülür. Bu mantıkla bakılınca, Gelenekli Türk Tiyatrosu'nun bütün unsurları anti-illüzyonisttir.

Üçüncüsü Amerika'daki müzikallerle, opera ve operetlerle bu oyunlar arasındaki benzerliklerdir. Karagöz'de duygunun en üst noktaya çıktığı anda oyun kesilerek araya müzik girer ve oyunun kahramanı olan her tip, içinden çıktığı sosyal çevrenin özelliklerini taşıyan şarkı veya türküyü perdeye gelir. Böylece seyirci, gelen tipe duygusu pekiştirilerek hazırlanır.

Dördüncü olarak, soyut tiyatrodaki diyalog tekniği ile Karagöz ve Hacivat'ın konuşmaları arasında bir münasebet vardır. Karagöz'ün konuşmalarında bazen sözler anlamsız ve çok saçmaymış gibi görülür. Fakat en saçma olduğu sanılan yerde sosyal veya felsefi bir derinlik vardır. Gerek Samuel Beckett'in "Godot'yu Beklerken" adlı oyununda ve gerekse Ionesco'nun eserlerinde konuşmaların birbiriyle ilgisi yokmuş gibi görülür; bunlar ilk bakışta saçmaymış düşüncesini uyandırır. Halbuki, bu konuşmalarla anlatılmak istenen bir felsefi gerçek vardır. "Godot'yu Beklerken"de, bunalan 20. yüzyıl insanı bir kurtarıcı beklemektedir. Bu, bir kısmına göre Hz. İsa, bazılarına göre ise insanların bulacakları yeni kurtuluş yollarıdır.²⁴ Ionesco'nun "Kel Şarkıcı" ve "Gergedan"ında da saçma görülen diyalogların gerisinde 20. yüzyıl insanının insanî vasıflarını yitirdiği ve gittikçe çok önemsiz meselelerden dolayı yeryüzünde gerçekten var olma maksadını unuttuğu vurgulanmaktadır. Gelenekli oyunlarımızda bütün bu özellikler çok daha eskilerden beri mevcuttur. Bu oyunların kıymetini bilmeyip, güncelleyemediğimiz için; bugün Yunanlılar Karagöz'ü sahiplenmekte ve dünyaya bir Yunan oyunu olarak takdim etmektedirler.

Karagöz'den çıktığı ileri sürülen Ortaoyunu'na, "Kol Oyunu, Palanga" adları da verilir. Büyücü isimli yazma eseri bulan İ. Kunoş ile Fransız Adolfo Talasso Ortaoyunu'nu, gölge oyununun sahneye indirilmiş şekli olarak tanımlarlar. Açık alanlarda, "Yeni Dünya" denilen paravanın önünde âdeta seyredenlerle birlikte oynanan Ortaoyunu'nun kahramanları, işlevsel olarak aşağı yukarı gölge oyunu Karagöz'le aynıdır. Buna

²⁴ Enver Töre, "Godot Beklenmeli mi?", *Ülke*, Y.2, nr.2, Aralık 1997.

rağmen Ortaoyunu'nu gölge oyununun sahneye indirilmiş şekli olarak kabul etmek pek doğru olmasa gerek. Zira, gölge oyunundaki semboller ile tasavvufî derinlik Ortaoyunu'nda yoktur.

Ortaoyunu'nun kaynakları ile ilgili çok yeni yahut çok eski olduğu hususunda birbiriyle çelişkili başka görüşler de vardır. Bu oyunların ilk defa Kanuni Sultan Süleyman zamanında Süleymaniye Bimarhânesi'ndeki akıl hastalarını oyalamak için oynandığı görüşü belgesiz olması bakımından sağlıklıdır. Metin And'a göre; ortaoyunu yapı itibariyle İtalyan halk tiyatrosu Comedi del'Arte'ye benzer. And, bu görüşten hareketle, halkın buna "arte oyunu" dediğini; sonradan bunun Ortaoyunu şeklini aldığını belirtir. Bu görüş de pek sağlıklı değildir. Zira, İtalyan toplulukları Türkiye'ye ilk olarak Lale Devri'nde gelirler ve Müslümanlar'ın gitmesi yasak olan Beyoğlu'nda oynarlar. Halbuki Ortaoyunu'nun tip ve karakterleri en az bir asırlık belli bir olgunlaşma devresi geçirmiştir.

Ortaoyunu'nun 1819'da II. Mahmut zamanında oynandığına dair ilk kesin bilgi, Hafız Hızır İlyas Efendi'nin "*Vekayi-i Letâif-i Enderun*" adlı eserinde yer alır. Hafız Hızır İlyas Efendi, bu oyunu kol oyunu olarak takdim eder. Fuat Köprülü, Evliya Çelebi'de de geçen kol oyununun Ortaoyunu olduğunu belirtir²⁵ ve Selim Nüzhet Gerçek'le birlikte Ortaoyunu'nun başlangıcını o yıllara götürür.²⁶

Bir başka iddia "*Raşit Tarihi*"ne dayandırılır. "*Raşit Tarihi*"nin girişinde yer alan II. Mustafa'nın tahttan indirilişi sırasında yaşanan kargaşa; "Yazıcı" oyununa benzetilerek; Ortaoyunu'nun 18. yüzyılda oynandığı ileri sürülür.

İsmail Hami Danişmend ise Baron de Tott'un verdiği bilgiyi esas alır ve İstanbul'da kafesli dekorlar önünde Yahudi oyuncular tarafından birtakım taklitler yapıldığını, halkın bunlara güldüğünü belirtir; bu oyunun Ortaoyunu olduğu ileri sürer. Bu görüşe göre; Ortaoyunu Osmanlı'ya İspanya'dan kovulan Yahudiler eliyle intikal etmiştir. Bu görüşe bizim itirazımız vardır.

²⁵ Fuat Köprülü, *Türkiyât Mecmuası*, C. 1, s. 38, 1925.

²⁶ Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Temyası*, Kanaat Kitabevi, İstanbul, 1942, s. 114-116.

Zira, Yahudi ve Rum kimliği gelenekli tiyatromuzda tip olmaktan başka hiçbir kaynaktan bugüne kadar oyuncu olarak zikredilmemiştir. Oyuncu olarak bir tek Ermenilerin adı geçer; onların da bir kısmının oyuncu oldukları şâibelidir.²⁷

Özdemir Nutku ise "IV. Mehmet Devrinde Edirne Şenlikleri" isimli eserinde Ortaoyunu'na benzer taklidî oyunlar oynandığı bilgisini verir.

Bir başka iddia da Anna Komnena'nın hatıratında anlattığı, Selçuklu sarayında oynanan oyundur. Bu oyun, Ortaoyunu'nun tarihini 12.asra kadar götürür.

Ortaoyunu'nun bugünkü bilgilerine ilk defa XIX. asrın ikinci yarısında rastlamaktayız. Ahmet Rasim, bu oyunların Sultan Abdülaziz zamanında çok önem kazandığını belirtir.

Vasfi Rıza Zobu, Selim Nüzhet Gerçek'in *Türk Temaşa* isimli eserini okurken derkenar olarak yazdığı bir notta; bu oyunların Osmanlı'da kol oyunu olarak çok eskiden beri süregeldiğini, Zuhuri ve Han kolu adında iki kol bulunduğunu söyler. İgnacz Kunoş da Komik Hamdi Efendi ile yaptığı konuşmada bu iki kolu doğrular.²⁸ Bu durumda 19. asrın ikinci yarısından sonra bu oyunların adı Ortaoyunu olarak kabul görmüştür.

Bize göre; Ortaoyunu'nun köy oyunlarından çıkmış olabileceği düşüncesi, doğruya en yakın olanıdır. Zira, düğün, bayram ve eğlencelerde tekrarlanan köy oyunları, genellikle jest ve mimikli, cinaslı ve mecazlı ince söz oyunlarına dayanır. Bu oyunlar, Osmanlı şehir hayatında gelişerek 19. asırda son şeklini almıştır. Orta kelimesinin uyandırdığı çağrışımlar onun asker ve esnaf arasında meydanda oynandığı, halkla oyuncunun iç içe olduğu intibahı uyandırmaktadır. Şehirlerde Ortaoyunu olarak gelişen halk tiyatrosunun; köylerde, köy tiyatrosu olarak devam ettiği düşünülebilir.²⁹

²⁷ Enver Töre, "Ermeniler ve Tiyatrosu", *Ermeni Araştırmaları 2. Türkiye Kongresi Bildirileri*, C. II, ASAM Ermeni Araştırmaları Enstitüsü, Ankara, 2007, s. 1299-1307.

²⁸ İgnacz Kunoş, *Türk Halk Edebiyatı*, İkbâl Kütüphanesi, İstanbul, 1925.

²⁹ Şükrü Elçin, *Anadolu Köy Ortaoyunları*, TKAE Yay. Ankara, 1977.

Ortaoyunlarının tekniği, söz sanatlarına dayanır. Ortaoyunu, Selim Nüzhet Gerçek tarafından bu yönüyle tenkit edilir ve ilkel bulunur.³⁰ Halbuki, tiyatronun esasında dil olduğu görmezlikten gelinmiştir. İspanya'nın ünlü yazarı Cervantes gibi Yahya Kemal de Darülbeyazıt'ın kurulduğu yıllarda ısrarla tiyatronun özünün dil olduğunu; bu kabul edilmediği sürece Türk tiyatrosuna gidilemeyeceğini anlatır.³¹

Bugün elimizde toplam olarak elliye yakın Ortaoyunu metni vardır. Bunların bazıları yabancılar tarafından, bazıları Ankara Üniversitesi tiyatro enstitüsünce, bazıları ise özel kitaplık ve arşivlerden derlenmiştir. Bu oyunların konularına göre tasnifini ilk defa Ahmet Kudsi Tecer *İstanbul* dergisinde yayımlanan "Ortaoyununda Program" başlıklı makalesinde "Temalılar" ve "Temasızlar" genel başlığı altında yapmıştır. Tecer, temalı olanları kendi içinde üç bölüme ayırmıştır: a) Konuları âdet ve inançlarla ilgili olanlar; *Ödüllü, Sünnet, Hamam, Büyücü Hoca* gibi. b) İhtimai bir tenkide dayananlar; *Mandıra, Çivi, Baskıcı* ve *Kütahya* gibi. c) Konuları halk hikâyelerinden alınanlar; *Ferhat ile Şirin, Tahir ile Zühre* gibi. Temasızlar da kendi arasında ikiye ayrılır: a) Basit tenkit esasına göre hazırlanmış olanlar; *Kâğıthane Safası, Bahçe Oyunu, Fotoğrafçı, Telgrafçı, Gözlemci, Eskici* gibi. b) Konuları günlük yaşamın herhangi bir bölümünden alınanlar; *Pazarcılar, Kızlar* gibi.

Ahmet Kudsi Tecer'in bu tasnifi çok sağlıklı görünmüyor. Zira oyunlar dikkatlice incelendiğinde "Temasızlar" da pek çok sosyal tenkit olduğu göze çarpar. Ortaoyunlarını sosyal bakımdan değerlendirirken ilk oynandığı devrin İstanbul hayatını ve Osmanlı'nın o günkü sosyal yapısını çok iyi bilmek gerekir. Ahmet Refik Altınay'ın "16. yy İstanbul Hayatı" isimli eserinden öğrendiğimize göre; gerek Karagöz'de gerekse Ortaoyunu'nda ele alınan konuların o dönemin bazı çarpıklıkları ile paralellik kurduğunu görüyoruz. Ortaoyunu'nda doğru bir tasnif yapılacaksa ele alınan sosyal konular ve zamanının örnek tipleri olan Ortaoyunu tiplerine göre yapılması daha doğru olur. Ortaoyunu esas itibarıyla devrin sosyal tenkididir. Prof. Dr.

³⁰ Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Teması, Kanaat Kitabevi, İstanbul, 1942.*

³¹ Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair, Baha Matbaası, İstanbul, 1971.*

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Nicolas Martinük, *"Teatr arts in Coperation"* isimli eserinde Ortaoyunu'ndan söz ederken, oyuncuların devrin sosyal yapısını, hatta siyasî gelişmesini ustalıkla yansıttıklarını ve tenkit ettiklerini söylemiştir. Nitekim, *Mahalle Baskını* isimli oyun 16. yüzyıl İstanbul'unda bir edebsiz kadının mahalleli tarafından mahalleden kovuluşunu anlatmaktadır. Bu konu Karagöz bahsinde detaylı anlatılmıştır.

Gölge oyunundaki Karagöz ile Hacıvat'ın yerini Ortaoyunu'nda Kavuklu ve Pişekâr alır. Ortaoyunu da tıpkı Karagöz oyunları gibi daima müzikle başlar ve müzikle biter. Kullanılan musiki aletleri zurna, çifte nara ve ince sazdır. Karagöz'de düdük, zil ve tef öne çıkar. Dramatik tarzda gelişen Ortaoyunu, konusuna göre ismini alır. Karagöz'deki tipler aynen burada da vardır. Bunların hepsi taklit gerektiren tiplerdir.

Ortaoyunu'nun aslî tiplerinden olan Pişekâr; tıpkı Hacıvat gibi oyunu başlatır ve bitirir. Başında dilimli bir kavuk, sırtında kürkle çevrilmiş cüppe, altında çakşır, ayaklarında mest, elinde şakşak vardır. Kavuklu ise Karagöz'ün karşıtıdır. Eski kaynaklarda Kavuklu'nun adı Nekre olarak geçer. Komiktir. Yanlış anlamaları sonucu komiklik ortaya çıkar. Uğraştıran bir tiptir. Dilimli kavuk, abani sarık, kırmızı çuhadan cüppe ve çakşır giyer. Ayağında da Çedik vardır. Diğer tipler: Zenne, Zenci Halayık (Kayarto), Hırbo, Tuzsuz, Matiz ve daima dokunulmazlığı olan Kambur'dur (Denyo, Cüce). Bunların dışında azınlıklar, Frenkler, Taşralılar kalıplaşmış tipler olarak tıpkı Karagöz'de olduğu gibi mevcuttur.

Ortaoyunu'ndaki şahıs kadroları Karagöz'de olduğu gibi sosyal-psikolojik birer kavramdırlar. Yani insanın kendisine has duyusu, düşünüş ve duygulanışlarını değil, bir sosyal durumun duyusu, düşünüş ve duygulanışlarını dile getirirler. Bu yüzden oyunlar kişiyi tenkitten ziyâde topluma dönük sosyal tenkide daha uygundur. Nitekim Ortaoyunu oyuncularının devrin sosyal yapısını, hatta siyasal gelişmesini oyunlarında ustalıkla takip ve tenkit etmişlerdir. Halkın karşısında bu tenkitleri yaparlarken iki unsuru avantaj olarak kullanırlar. Birincisi, Yahya Kemal'in *"Edebiyata Dair"*de belirttiği gibi Türk mizah ustalığının ve zekâ yapısının sembolü olan ve kimsenin kınamadığı Bekri Mustafa, Nasrettin Hoca, İncili Çavuş gibi tiplerin Kavuklu ve Pişekâr yoluyla hayat bulması; diğeri ise oyunun akışı içinde gerçeklerle ilişkisi olmayan

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

zekâ ve hayal unsurlarının arasına, söylenilmek istenen mesajın yerleştirilmesidir. Yahya Kemal'e göre; bu oyunlar Türkçenin birer dil şaheseridirler.

Kâr-ı kadim (eski, klasik) yahut Nev-zuhur (yeni) oyunlar yazılı bir metne bağlı olmadan doğmaca (Tuluat) tarzında İstanbul'un; mevsimine göre çeşitli iç ve dış mekânlarında gezilerek oynanır. Oyunların süresine dair kesin bir kural yoktur. Halk ne kadar isterse o kadar sürer.

Usta-çırak münasebetine göre devam eden Ortaoyunu geleneği, sanatçıların hep halk arasından yetiştirmiştir. Çoğu esnaf tabakasına mensuptur. Bazı taklitlere azınlıkların çıkmasına mukabil baş oyuncular Pişekar ve Kavuklu daima Türk'tür.

Bugün müzeliği olduğu, eskidiği, çağdaş olmadığı gibi iddialara muhatap olan Meddahlık, Ortaoyunu ve Karagöz'ün; muhteva ve teknik özelliklerinin 20. yy. modern tiyatro türleri olan Epik, Soyut ve Öncü tiyatrodaki izleri olduğunu daha önce belirtmiştik. Modern tiyatrolardaki antiillizyonist yapı, flashback (Geriye dönüş), müzik, Abstre tiyatrodaki mantığın alaya alınması, yabancılaştırma ve karikatürize etme unsurları bu oyunlarda hep mevcuttur. Diğer bir unsur, sahnede teferruat yerine özü anlatabilmek için dekor ve kostümün geri plana atılmasıdır.

Ortaoyunu en parlak devrini Tanzimat'la yaşamış yine Tanzimat devrinde Batı tiyatrosu tesiriyle gerilemiştir. Ortaoyunu'nun repertuarına Batılı eserler girmiş ve Ortaoyunu açık mekânlardan sahneler taşınmıştır. "Tuluat Tiyatrosu" adıyla kabul gören bu yeni sahneleme tarzına Perdeli Zuhuri Kolu, Perdeli Ortaoyunu adları da verilir.

Gerek Karagöz gerekse Ortaoyunu Osmanlı döneminde hayat bulmuş, öz-be-öz Türk tiyatrosudur. Oyunların kurgusunun ve şahıs kadrosunun birbirine yakın olması Ortaoyunu'nun Karagöz'den doğmadığını bilakis Ortaoyunu'nun zaman içinde gölge oyunu Karagöz'e şekil verdiği de düşünülebilir. Bugün kabul gören hikâyesiyle Bursa'da şekillenen gölgeoyunu, Bursa'dan belirgin bir iz taşımadan, asıl olgunluğunu, bir mahalle ortasında cereyan eden olayları, tipleri ve mekânıyla İstanbul'da kazanmıştır. Her iki oyunun da oynanış tekniğinden ziyade içeriğinin ibret-âmiz olması önemlidir. İslamiyet'ten önce de Türkler'de var

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

olduğunu düşündüğümüz Ortaoyunu'nun; İslâm'ın hoşgörüsüne uygun hâle getirilmesi için; tıpkı resim ve minyatür ilişkisinde olduğu gibi gölge oyunu şeklinde yeniden vücut bulduğunun düşünülmesi, algılanması gereken farklı ve değişik bir görüş olarak değerlendirilmelidir.

Malesef bu iki oyun tarzımız Tanzimat'tan sonra çeşitli sebeplerden dolayı -bilhassa Batı tarzı tiyatroya devrin aydınlarının ve basınının ilgi göstermesi sonucu- yavaş yavaş gözden düşmüş, çeşitli diriltme çabaları da başarılı olamamıştır. Cumhuriyet'le birlikte unutulmaya yüz tutmuş hatta günümüzde müzelik hale gelmiştir. Ramazan aylarında televizyonlarda gösterilen örnekleri ise aslından çok uzaktır.

B) Avrupâî Türk Tiyatrosunun Kaynakları

Osmanlı Devleti, kapılarını Tanzimat Fermanı'yla (1839) Avrupa'ya resmen açtıktan sonra hemen her sahada ikili bir hayat tarzı başlar. Bu tiyatro alanında da kendini gösterir.³² Bir yandan gelenekli tiyatromuz seyircisiyle Gedikpaşa ve Direklerarası'nda buluşmaya devam ederken; diğer taraftan azınlıkların ve daha sonra Osmanlı münevverlerinin desteğiyle Batı tarzı tiyatronun bünyemizde yer etmeye ve gelişmeye başladığını görürüz. Tanzimat aydınlarına göre; ülkenin Batı normlarına gelebilmesi için Osmanlı kültürel ve sosyal hayatının içinde gelişmeyi ve değişmeyi engelleyen köhneleşmiş yapının yıkılması lazımdır. Halka -bilhassa okuma yazma bilmeyenlere- bunu en iyi ve kestirmeden anlatmanın yolu Batı tarzındaki tiyatrodur. Bu yüzden Tanzimat yazarları, bu tiyatro türünü düşüncelerini, duygularını, görüşlerini ve hatta ideolojilerini açıklayabildikleri bir kürsü gibi görmüş ve desteklemişlerdir. Yazarlar her ne kadar Avrupa kaynağından ferdî, toplumsal ve idealler konusunda örnekler getirirler de medenîleşme tekliflerini tam olarak sunamadan, İstibdat yönetimi ile karşı karşıya kalırlar. Teklifler ancak II. Meşrutiyet yazarlarınca yapılabilecektir.

³² Nesrin T. Karaca, "Tanzimat Devri Batılılaşma Anlayışı ve Tiyatro", *Ayla Demiroğlu Kitabı*, Kutup Yıldızı Yay., İstanbul, s. 346-358, 2007.

Bilindiği gibi Batı tarzı tiyatronun üç ayağı vardır. Yazar, eser ve sahneleme. Bu üç unsur bir araya gelince tiyatro tamamlanır. Sahneleme; işin oyun ve oyunculuk safhasını, yazar ve eser kısmı ise edebiyatını oluşturur. Türk tiyatro edebiyatını besleyen batılı kaynakları araştırırken; sahneleme faaliyetlerinin de toplumumuzun sosyal ve kültürel değişiminden nasibini aldığını gördük. Konumuz dışında kaldığı için yazımızda Avrupaî tarzdaki tiyatromuzun sahneleme macerasına temas etmeyeceğiz. İnceleme konumuz Avrupa tarzlı tiyatromuzu; dolayısıyla tiyatro edebiyatımızı besleyen tematik kaynakları tesbit etmek olacaktır.

Avrupa tarzlı tiyatronun ülkemizde hayat bulduğu yıllardan itibaren günümüze kadar pek çok yazar yetişmiş ve bu yazarlar ülkemizin sosyal, siyâsî, ekonomik kaynaklarından beslenerek toplumumuzun meselelerini piyeslerine taşımışlardır. İlk basılan piyesimiz Şinasi'nin *Şâir Evlenmesi*, Türk yazarlarına teknik olarak gidilecek yolu işaret ederken; aynı zamanda içeriğiyle de toplumsal değişime öncü olabilecek tematik kaynağını bizzat halkın içinden alır. Yani Şinasi, piyesinin kurgusunda kaynak olarak gelenekli tiyatromuzun tipik ve teknik unsurlarını kullanır ve Avrupaî tiyatronun yazım tekniği içerisinde mesajlarını açıktan vererek sonuca gider. Şinasi'nin yolundan devam eden Direktör Ali Bey, *Kokona Yatıyor* ve *Geveze Berber*'de; Teodor Kasap, *İşkilli Memo* ve *Pinti Hamit*'de; Feraizcizâde Mehmet Şâkir, *İnatçı yahut Çöpçatan*'da hep Batılı bir teknikle basit karakter komedileri kaleme alırlarken; diğer taraftan toplumu rahatsız eden kişilik bozukluklarını belirler ve alaya alırlar. Namık Kemal ve Hâmid, romantik akımın tesirinde kalmalarına rağmen farklı bakış açılarıyla piyes konularına yaklaşırlar. Namık Kemal, piyesleri yoluyla yaşanan hayata ayna tutmayı yeğlerken; Hâmid, *Duhter-i Hindû*'nun hatimesinde belirttiği gibi tarihin bilinmeyen sayfalarına gider. Yerli çevreden uzak kalıp egzotik ortamların hayatına uzanan Hâmid için hayata ayna tutarak, bilineni tekrar etmenin bir anlamı yoktur. Şemseddin Sâmî de Hâmid gibi tarihi tercih eder. Aşk, evlilik gibi konuları küçümseyen Sâmî; tarihten ders alınacak ibret dolu olayları tercih ettiğini belirtir.³³ Aslında, Tanzimat döneminin ilk yazılan eserleri, Batılı bir kısım yazarların tesirinde de olsa yerli kaynakları

³³ Enver Töre, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, Asos Yayınları, İstanbul, 2008.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

kullanırlar. Devrin değişen siyaset ve toplumsal yapısı aksayan yönleriyle ve engelleriyle piyeslerin ana kaynağını oluşturur. Bu bakımdan bu dönemde yazılan piyeslerde öncelikle sosyal fayda ve bilgilendirme ön planda tutulmuştur. Yani tiyatro, bir kürsü yahut okul göreviyle toplumun hizmetine sunulmuştur, diyebiliriz.

Tanzimat dönemi piyesleri, tezli piyeslerdir. Piyeslerin içeriği mutlaka tenkit edilen veya savunulan meselelerle doludur. Bu meseleler, devrin sosyal ve siyasî havasının birer aksi olarak görünürler. Piyeslerde, gelenek ve göreneklerin toplum üzerindeki ağır baskısı, görücü usulüyle evlenme, ailelerin zorlamasıyla gerçekleşen bedbaht evlilikler, kızların varlıklı ve yaşlı erkeklerle evlendirilmek istenmeleri, çok kadınla evlenme, aile, kadın ve gençlerin eğitimi, terbiyesi, esaret, ebeveyne itaat, imkânsız hale getirilen aşklar, namus, örf ve âdetlere aykırı olarak gerçekleşen evlilik dışı ilişki, kan davasına karşı çıkma, ahde vefa, sınıfsal ayrışım, bozulan dini anlayış, fal, büyü ve büyücülük gibi bâtil itikatlarla alay, boşanma, moda düşkünlüğü, İslâm birliği ve bilinci, vatan sevgisi, hürriyetin önemi, Meşrutiyet özlemi, Batı hayranlığı gibi toplumu komik duruma düşüren, geren, geriletan pek çok sebepler ve aksaklıklar ele alınmış; meseleler derinliğine irdelenmeden, yeni teklifler sunulmadan, sadece sonuçları itibarıyla ibret kısmı öne çıkarılarak halkla paylaşılmıştır. Bu yolla toplumumuzun yaşadığı yanlışlıklar ve eksiklikler de açık yüreklilikle ortaya konulmuştur. Avrupaî hayat tarzının memlekette yarattığı sosyal ve kültürel bunalım, bu yazarların ortaya serdiği görüşler doğrultusunda toplumu yeni arayışlara sürükler.

Meşrutiyet dönemi, siyasî bakımdan çok sancılı bir dönemdir. Osmanlı Devleti yavaş yavaş ortadan kalkarken yeni bir yapının temelleri bu dönemde atılır. Türk toplumu açısından seri ve hızlı bir değişimin yaşandığı bu süreç, hiç de kolay geçmez. Devrin eli kalem tutanları ard arda gelen savaflara rağmen dönemin sancılarını anlatmaktan, topluma çeşitli kurtuluş reçeteleri sunmaktan geri durmazlar. Diğer edebî türlerle beraber tiyatro yoluyla da halk olanlardan haberdar edilir, piyesler yoluyla siyasî ve sosyal hayatın problemleri tarihe kaydedilir. Bu dönemde, idealist Tanzimat devrinin ilhamını besleyen klasik ve

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

romantik kaynaklardan uzaklaşılır.

II. Meşrutiyet'in hürriyet ortamı içinde başlangıçta hafiyeli, casuslu istibdat döneminin kötülüklerini, baskılarını, işkencelerini, Yıldız Sarayı'nda dönen dolapları, halkın soyuluşunu, halk ve idarenin olumsuz ilişkilerini, Hareket Ordusu'nu, II. Abdülhamid'in tahttan indirilişini, İstibdat Devri'nden kalma şahsiyetsiz paşalarla idealist Jöntürkler'in tartışmalarını, Avrupalı yaşayışa özenen yozlaşmış tipleri, devlet otoritesinin yetersizliğinden doğan eşkiyalığı anlatan piyesler yazılır. 1911'den sonra ise patlak veren savaşların tesiriyle, halkın millî hislerini harekete geçirebilmek adına tarihin parlak sayfalarını işleyen, orduyu öven, tarihî zaferlere işaret eden, vatan sevgisi ve hürriyet havasını teneffüs ettiren devrin heyecanını aksettiren piyesler çoğalır. Ordunun kahramanlıklarını ifadeye zemin hazırlayan, Osmanlı tarihinin gurur duyulan sayfaları, saray ortamında yaşanan aşklar ve çeşitli olaylar, sahnelenen bir kısım piyeslerin kaynağını oluştururlar. Bir kısım yazarlar da ya devleti yıkılmaktan kurtarmak, çağdaş medenî ülkeler seviyesine çıkarmak yahut da yeni fikir akımları doğrultusunda yeni bir devlet arayışının içine girerler. Tanzimat'tan beri tohumları atılmış olan Türk kimliğini arayış, bu dönemde ciddi bir harekete dönüşür.³⁴ Kadın hakları, halkçılık, yeni baştan yorumlanan din anlayışı, hürriyet, vatan, milliyetçilik, hars, batıcılık, savaş ve ekonomi hakkında yeni fikirler ileri sürülür.

Bu dönem piyeslerinde kadın erkek ilişkilerini ele alan piyesler çokça yazılır. Tanzimat dönemi'nde görülen; gençlerin yetişmesi, eş seçimi, ailenin oluşumu ve aile içi ilişkilerin aksayan yönlerine ek olarak bu dönemde yeni bakış açıları ve teklifler gündeme gelir. Aile kurumu üzerinde ciddi düşünen yazarlar, gittikçe değişen toplumsal yapının bir taraftan yoz ve yobaz çehresini diğer taraftan batılılaşma adına ahlâki değerlerin yok oluşunu örneklerle açıkça ortaya sererler. 1908'den sonra başlayan çeviri ve adaptasyonlarla kuzey Avrupa ülkelerinde yaşayan ve o güne kadar hiç tanımadığımız insanların iç dünyaları ile bilinçaltılarına uzanan spiritüalist ve idealist tiyatro anlayışları

³⁴ Bilge Ercilasun, "Edebiyatta Millilik ve Milliyetçilik", *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler*, Akçağ Yayınları, Ankara 997, s. 450-466.

tanıtılır. Mehmet Fuat, Henri Becque'in *La Parisienne*'ini, Mustafa Şekip, François Coppee'nin *Passant*'ını, Celal Sahir ve Mahmut Celâl, Eugene Brieux'nün *Simone*'unu dilimize çevirirler. Ayrıca, Eugene Delard'dan *La Rivale* (Rakibe), Henri Bernstein'dan *La Rafale* (Bora), Maeterliilck'ten *Interieur* (İçeride), İbsen'den *Halk Düşmanı* ile *Hortlaklar*, Paul Hervieu'den *Le Dedale* (İlk Gözağrısı) ve *Connais-Toi* (Kendini Bil) piyes dünyamızı zenginleştiren eserler olur. Özellikle aileye, kadına ve çocuğa bağlı toplum sorunlarının ele alma çıkışı tiyatromuza Alexandre Dumas (Fils) ve onu izleyenlerin eserleriyle girmiştir.

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde, siyasî gelişmelere paralel olarak piyes konularında çok daha fazla çeşitlilik görülür. Bir taraftan zenginleşen tiyatro hayatımızı besleyecek çeviri ve adapte eserlerle Batı'nın bir kısım yazarları ve piyesleri tiyatro hayatının kaynağını zenginleştirirken; diğer taraftan memleketin siyasî, sosyal, ekonomik gidişatı ülke coğrafyasını kucaklayacak şekilde piyeslere yansıtılan verimli kaynaklar olur.

Tiyatro yazarlarımız, Cumhuriyet döneminin gerçeklerine bağlı kalmışlardır. Biçimden çok öze yönelen bu dönem yazarları; töre, âdet, ahlâk, din, ekonomi, kültür, v.d. konulara yönelirken; insanımızın, köylerden başlayarak büyük şehirlere uzanan hayatındaki siyasî ve sosyal sıkıntılarını ve özellikle bu sıkıntıların yarattığı ruh hallerini derinlemesine ele alırlar.

Tanzimat dönemiyle başlayan ve günümüze uzanan Batı tarzı tiyatromuzun o günden bu güne değişen, zenginleşen ve çeşitlenen tematik kaynakları ana başlıklar altında yer yer de mukayeseler yapılarak incelenecektir. Kaynaklara dayalı bu inceleme aynı zamanda toplumumuzun geçirmekte olduğu tarihi sürecin de bir aynası olacaktır. Bir makalenin sınırları içinde incelediğimiz piyeslerin tamamına yer vermemiz elbette mümkün değildir. Bu bakımdan, kaynakları tararken örneklerimizi mümkün olduğunca dramatik edebiyatımızda yer etmiş önemli piyeslerden seçeceğiz. Tanzimat, II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerini tematik başlıklar altında ele alarak bir bütünlük içinde meseleye yaklaşacağız.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

1- Kadın-Erkek İlişkilerini Kaynak Alan Piyesler (Aşk-Aile-Kadın)

Tanzimat Dönemi'nde yazılan piyeslerin toplumsal kaynaklı temalarına baktığımızda ilk önce aşk, evlilik, boşanma sürecinde; kadın-erkek ilişkileri karşımıza çıkar. Klasik edebiyatın muhayyel sevgili anlayışı bu dönemde yerini gerçek aşklara bırakır. Türklerin, İslâmiyet öncesindeki hayatlarında kadınlarla erkekler arasında herhangi bir kaç-göç hadisesine rastlanmadığını *Oğuz Kağan Destanı*'nda ve *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde açıkça görürüz. Fakat İslâmiyet'in kabulünden sonra özellikle kent yaşamında kadının, dinin koruma anlayışı içinde yabancı erkeklerden uzak tutulması, Türk toplumunda kadın ve erkek hayatını "Haremlik" ve "Selamlık" olarak ikiye böler. Türk ailesinin bu kapalı hayat tarzı Tanzimat'ın sağladığı imkânlarla değişmeye başlar. Bilhassa şehirlerde kadının sosyal hayata yavaş yavaş dahil olması; kadını, erkeğin dünyasına daha yakın kılar. Şinasi, görücü usulüyle evlenmenin yanlışlığı üzerinde önemle dururken; bu tür evlilikleri, dine dayayarak hoş gören anlayışları da reddeder. Zira, yanlış insanların elinde din adına hazırlanan ortam, gelenekselleşmiş bir yara olarak topluma empoze edilmiştir. Görücü usulüyle yapılan evlenme şeklinin ve bozulan din adamlığının cahil toplum üzerindeki sorgusuz hakimiyetleri ironik tarzda, *Şâir Evlenmesi*'yle ortaya serilir.³⁵

Tanzimat yazarlarına göre; ailenin oluşumunda ayıp ve günah kavramları ile yoğun bir baskı altında tutulan gençler, baba veya annenin güdümünde silik birer şahsiyet olmaktan öteye gidemezler. Kendi problemlerini anlatmak ve tartışmak bir yana, bunları ima etmekten bile korkan çocuklar, aile içinde pasif bir rol üstlenmişlerdir. Dolayısıyla gençler arasında meydana gelen duygusal ilişkilerin büyük bir kısmı trajik şekilde son bulur. Halbuki ailenin dolayısıyla toplumun, sağlıklı oluşabilmesinin ilk şartı gençlerin ebeveynlerinin zoruyla ve baskısıyla değil sevdikleriyle evlenmeleridir. Birbirini seven ama bunu çeşitli nedenlerle ortaya koyamayan gençler, gerçekleştiremedikleri hayalleri yüzünden ya intihar etmekte veya üzüntüden verem

³⁵ İnci Enginün, "Şâir Evlenmesi", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, ilaveli 2. baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991, s. 11-18.

olup ölmekte yahut da mutsuzluğu ebedi yaşamaya mahkum edilmektedirler. Bu devirde aşk ile verem doğrudan ilintili hale getirilmiştir. Çâresiz aşka tutulanların kesin olarak verem olup sevgililerine kavuşamadan ölecekleri varsayımıyla aşk, saygı duyulması gereken bir duygu olarak algılanmıştır. Talât'ın *Feryâd* isimli piyesinde kızları Aliye'yi sevdiğine değil de bir paşa oğluna veren aile, kızlarının hastalanması üzerine bu evlilikten vazgeçer ama iş işten geçmiştir. Sevmediği bir adamla zorla evlendirildiği için kocasını zehirleyerek öldüren Nâfiâ Hanım'ın öfkesinin, öldürdüğü kocasından doğurduğu çocuklarına kadar uzanması ve onları da öldürme arzusu Mehmet Ziya'nın *Eden Bulur yahut Merhametsiz Bir Vâlîde* piyesinde karşımıza çıkar. Babasının engeli yüzünden zifaf gecesinde dul bırakılan Servet Hanım'ın trajik hikâyesi ise Sadık'ın *Âsi Behçet* isimli piyesinde yer alır. S. Vehbi'nin, *Hâşim Bey yahut Münasebetsiz İzdivaç* isimli piyesinde, ailesi tarafından çirkin ve huysuz Afife ile evlendirilen Haşim Bey'in huzursuz aile yapısı onu yeni arayışlara sürükler. Davut Esat'ın *Bîhaber Peder yahut Bir Günde Üç Kişinin Vefatı* isimli piyesinde de Eşref Bey, oğlu Rauf'u sevdiği kız Feride'den kopararak kardeşinin kızı Nâdire ile evlendirir. Rauf ve Feride kabul edemedikleri bu durum karşısında intihar ederler.

Kadınlar ve erkekler arasındaki gönül ilişkileri daha ziyade birbirleriyle görüşme ve konuşmalarına herhangi bir engel konulmayan, hısım veya akrabalık sonucunda ortaya çıkar. Zaten aileler de mutlak evliliğe gidebilecek bu tür bir aşkı, başka düşünceleri yoksa garip bulmazlar ama evlilik konusunda gençlere genelde çok fazla söz hakkı tanımazlar. İstemedikleri bir evliliğe zorla mahkum edilen gençler ister istemez sonu trajik boyutlara uzanan sürece itilirler. Piyeslere yansıyan evliliğe mani hallerin çeşitli sebepleri vardır. Bunlar, maddi menfaatlerin engel olduğu evlilikler, sevgililer arasında sosyal farklılıklardan ötürü gerçekleşmeyen evlilikler, anne, baba veya aile içindeki herhangi bir kimsenin muhalefeti yüzünden gerçekleşemeyen evlilikler, iki aile arasında meydana gelen geçimsizlik yüzünden yapılamayan evlilikler gibi konuları kapsar. Osmanlı toplumunda aileler, çocuklarının evlenme aşamasında maddî imkânları öncelikli ve belirleyici değer olarak görürler. Tanzimat yazarları bu bakış ve uygulamaya daha ziyade olumsuz sonuçlarıyla yaklaşıyor

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

gençlerin duygusal dünyalarının ön plana alınması gerektiği fikrini ileri sürerler. Gençlerin, ebeveynlerinin sırf şahsî beklentileri yüzünden arzu etmedikleri evliliklere sürüklenmeleri ibret alınacak şekilde trajik sonuçlarıyla piyeslerde ortaya konmuştur. Ailelerin, çocuklarını sevdikleri yerine varlıklı ve asil kimselere verme düşüncesi, oluşan aşkları hüsrana uğratan en büyük sebep olur. Namık Kemal'in "*Zavallı Çocuk*" isimli piyesinde Ata ile Şefika amca çocuklarıdır. Birbirlerine aşklarını açıkça ortaya koyamadıkları gibi ebeveynlerine de cesaret edip itirafta bulunamazlar. Ata ile Şefika, devrin ebeveynlerine mutlak itaat düşüncesiyle yetiştirilmiş pasif gençlerdir. Piyeste, Şefika annesi tarafından maddi menfaat uğruna zengin ve yaşlı bir paşayla evlendirilmek istenir. Anneye göre bu evlilikle hem kızı hem de kendileri rahat yaşayacaklardır. Şefika'nın Ata'ya olan aşkını söyleme şansı daha yetiştirilme aşamasında elinden alınmıştır. Nitekim üzülp verem olan Şefika'nın ölümü Ata'ya yaşama isteğini kaybettirir. Ebeveynlerin dikkatsizlik, yanlış eğitim verme ve çocuklarının saadetinde kendilerini mutlak söz sahibi görme düşüncesini bu piyesle eleştiren Namık Kemal, asıl çarpıcı mesajlarını -biraz da romantik edebiyatın tesirinde kalarak- gençleri, Shakespeare'in *Romeo-Juliette*'iyle benzer bir trajik sona sürükleyerek verir.

Kemal'in *Gülnehal* isimli piyesinde de amca çocukları İsmet ile Muhtar'ın aşklarının arasına, akrabaları zâlim Kaplan Paşa girmek ister. Gülnehal ile zindancı Zülfikâr'ın aşkına ise ölüm mani olur. Teyze kızı İclâl'e âşık olan Halil'in, İclâl'in ihaneti sonucu hüsrarla biten macerası Âsaf Şerafettin'in *Timsâl-i Aşk* isimli piyesinde ele alınırken; birlikte büyüyen akraba çocuklarının ister istemez birbirlerine yakınlık duyabilecekleri normal karşılanır. Şemsî'nin *Tedbirde Kusur* isimli piyesinde amcasının oğlu Nâil'i seven Hayriye, Nâil'i de felakete sürükleyen tutarsız davranışları yüzünden ona kavuşamadan üzüntüden ölür. İzzet Nuri'nin *Hasret* isimli piyesinde birbiriyle uzun süredir sevişen amca çocukları Münevver ile Aziz, ailelerinin ilgisizliği yüzünden kavuşamazlar. Arif'in *Kaza ve Kader*'inde, amcasının oğlu Şekib'le sevişen Nâdire'nin mutluluğunu engelleyen de maddî çıkarları kızının saadetinden önce düşünen ailedir. Âgâh'ın *Nâmurat* isimli piyesinde Tahassür ile Mahcure'nin; Hâmid'in *İçli Kız*'ında Sabiha

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ile İzzet'in; Nefi'nin *Felaket*'inde Rifat ile Pervin'in; Ahmet Muhtar'ın *Firkat yahut Gönül Ne Belâ*'sında Bedriye ile Ziya'nın; Tahir Münif'in *İbret yahut Hak Yerini Bulur*'unda Mazlum ile Gülnaz'ın; Hasan Bedrettin'in *İskât-ı Cenin*'inde Afife ile Hilmi'nin birbirine kavuşmaları ailelerin yanlış tutumları yüzünden imkânsız hâle gelir. Aşka ve evliliğe engel önemli bir mesele de Türk toplumunun ciddî problemlerinden sayılan kan davasıdır. Bu konuda kaleme alınmış en çarpıcı piyes kabul edilen Ebüzziya Tevfik'in *Ecel-i Kaza*'sında; kan davası yüzünden birbirine düşman olan iki ailenin, birbirlerini seven çocukları Nimet ve Pertev; canlarını ve sevgilerini iki ailenin anlamsız kinine kurban ederler.

Akrabalık ve komşuluk bağlarının hazırladığı rahat ortamların sonucunda gençler arasında aşkın oluşmasını alışkanlık ile izah eden yazarlar, gerçek aşkın bu olmadığını öne sürerler. Zira, bu ortamlarda oluşan pek çok aşk, ilerleyen zamanlarda yaşama şansını kolay kolay bulamaz. Aileler çocuklarının duygusal dünyasını hemen hemen hiç dikkate almazlar. Yapılacak evliliklerde varlıklı, itibarlı kişileri ve aileleri tercih ederler.

Aşkın değişik tezahürleri üzerine yazılan piyeslerde, devrin aşk atmosferi de belirlenmiş olur. Bilhassa aracı kadınların, aşkların yahut evliliklerin oluşmasındaki rolü çok büyüktür. Gençlerin birbirleriyle buluşmasını, mektuplaşmasını ve kavuşmalarını sağlayan bu kadınların büyük bir kısmı aile ve akraba çevresinden çıkmakla birlikte; bu işi çıkara dayalı meslek haline getirenler de vardır. Mehmet Şâkir'in *Mücazat* isimli piyesinde Nazlı ile Sezâ'nın arasında Nazlı'nın süt annesi, *Timsâl-i Aşk* piyesinde, Halil Bey ile İclâl Hanım arasındaki haberleşmeyi, Halil Bey'in dadısı, *Tedbirde Kusur* piyesinde Hayriye ile Nail arasındaki haberleşmeyi Hayriye'nin dadısı Ebrukeman gerçekleştirir. *Dahiye-i Aşk yahut Hicran* piyesinde kahya kadın, Seniye ile Baki'nin buluşmalarını sağlar. *Hasret* piyesinde ise Aziz ile Münevver arasındaki haberleşmeyi Münevver'in süt kardeşi Fıtnat Hanım yapar. *İskât-ı Cenin* piyesinde Afife ile Hilmi Bey'in birleşmesini Hilmi Beyin lalası Hasan Ağa sağlar. *İçli Kız* piyesinde İzzet Bey, Sabiha Hanım'a duygularını aracı kadın vasıtasıyla gönderdiği bir mektupla açıklar. Sevgililer arasındaki iletişimde cariyeler de önemli rol oynarlar *Kaza ve Kader* piyesinde birbirini seven Nadire ile Şekip'in arasında haber götürüp getiren, onlara

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yardımcı olan Nadire'nin cariyesi Nergister'dir. *Firkat yahut Gönül Ne Bela* isimli piyeste Bedriye'nin cariyesi Bezmigül, hem âşıklar arasında aracılık eder hem de hanımına dert ortağı olur. *Bahtiyar yahut Son Gürlüğü*'nde ise Münire ile Adil arasında Münire'nin cariyesi Âfitap aracılık eder.

Tanzimat döneminin bazı piyeslerinde annelerin de âşıklara aracılık ettiğini görürüz.. Nefi'nin *Felaket* adlı piyesinde Rıfat'ın annesi, aynı zamanda dikiş hocası olduğu komşu kızı Pervin'le oğlunun buluşmasına ve evlenmelerine vesile olur. *Vatan yahut Silistre*'de İslâm Bey'in Zekiye'ye yazdığı mektubu Zekiye'nin süt annesi taşır.

Mehmet Şakir'in *Teethül yahut ilk Göz Ağrısı* isimli piyesinde, aracılık işinin sosyal bir kurum halinde sunulduğunu görürüz. Piyeste Akile Dudu, evlilik ve boşanma konusunda usta bir aracıdır. Evlenilecek erkekleri, "Köroğlu", "Hacıoğlu", "Kılıbık", "Çekirdeği burnunda", "Sam urganında", "Salkım saçak", "Çekirdeksiz üzüm", "Tek at" ve "Tek mızrak" gibi sınıflara ayıran Akile Dudu, tipik bir çöpçatan olarak karşımıza çıkar.

Aracı kadınlar, bazen de âşıkların arasını açarak, menfaat temin ettikleri kişiler lehine işlerini yaparlar. *Tasvir-i Sebat*'ta Münim ile Nesibe'nin arasını Emine adlı bir aracı kadın bozar. Münim'in başka bir kadına yazdığı mektubu Nesibe'ye vererek aralarını açar. Emine'nin amacı, Nesibe'yi Münim'den soğutarak, menfaat sağladığı Talât Bey'e onu yakınlaştırmaktır.

Çeşitli tesadüflerle sokakta veya gezinti yerlerinde karşılaşan gençlerin birbirlerine âşk ve evlilik teklifinde bulunabildikleri görülür. Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* isimli piyesinde, bir gezinti esnasında tesadüfen başlayan Zekiye ile İslâm Bey'in aşkı, yeni tesadüflerle devrin bazı meselelerine açılım yapar. Sıtkı Bey'in macerası yanında bilhassa Zekiye'nin vasıfları, Tanzimat yazarlarının özlemini duydukları Türk kadın tipini öne çıkarır. Vatani için sevdiği erkeğin peşinden giden Zekiye, genç kızlara örnek prototip olarak takdim edilir. İslâm Bey'in, Zekiye'nin odasına girerek aşkını açıklaması her ne kadar devir için aykırı bulunmuşsa da benzer durum Fehmi'nin *Hüznâver* isimli piyesinde de vardır. Sevdiği kız İşvenaz'ın odasına

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

gizlice giren Nazif, aşkını ona kabul ettirmekte çok zorlanır. Bu aşka müdahale eden kötü kadın Kadem'in kurduğu tuzakla iki sevgili kavuşamadan ölürlür. Osman Tevfik'in *Bedbaht Âşıklar* isimli piyesinde de Kerime ile Aşkî Bey'in ilişkisi araya giren kötü niyetli kişilerin yüzünden hüsrarla biter. Şemseddin Sâmî'nin *Besa yahut Ahde Vefa* isimli piyesiyle benzer sahneler taşıyan piyeste; Kerime'ye zorla sahip olmak isteyen Tomak, kendisine direnen Kerime'yi öldürür.

Bu dönem piyeslerine kaynak olan diğer bir konu da âşıkların sosyal statü farklılığı yüzünden birbirlerine kavuşamamaları yahut kavuşmalarının aileleri tarafından çok zor hale getirilişidir. Osmanlı toplumunda son dönemde bu konuya çok fazla önem verilmiş, evliliklerde asalet ve bu asalete bağlı olarak sosyal seviye sürekli olarak göz önünde bulundurulmuştur. Aileler, evlendirecekleri oğul ya da kızları için adaylarda öncelikle kendi ailelerine maddî ve mânevî uygunluk ararlar. İşte piyeslerde bu konuya çokça temas edilmiş, birbirini seven gençlerin sosyal seviye uyumsuzlukları yüzünden evlenmelerine mâni olunması yazarlarca tenkit edilmiştir. Ruhsar'ın *Garip Çoban* isimli piyesinde Behram Paşa'nın tek kızı Bere'nin; geçmişte asil bir ailenin çocuğuyken sonradan sefil hale düşen ve çobanlık yapan Baha adında bir genci sevmesi ve evlenmek istemesi karşısında paşa baba, kızının mutsuzluğuna aldırmandan Baha'nın sosyal statüsünü öne sürerek bu evliliğe şiddetle karşı çıkar. Abdülhalim Memduh'un *Bedriye* isimli piyesinde Fazıl Bey'in damat adayı Münir'i fakirliğinden dolayı aşağılaması sonucunda Münir ile Bedriye kavuşamayacaklarını anlayınca kendilerini öldürürler. Mustafa Hilmi'nin *Bahtiyar yahut Son Gürlüğü*'nde ise Paşa kızı Münire, sevgilisi yoksul Âdil ile evlenebilmek için babasının ölümünü bekleyecektir. Şemsi'nin *Mücâzat*'ında Selanik valisi Reşit Paşa'nın kızına âşık olan Seza Bey, sosyal statüleri eşit olmadığı için paşanın engeline takılır. Cemil'in yazdığı *Talihsiz Delikanlı yahut Firaklı Köy Düğünü* isimli piyeste de köy ağası Süleyman'ın yeğeni Nadire'yi seven Hasan; sevgilisine kavuştuğu anda zengin rakibi tarafından zehirleterek öldürtülür. Cafer'in *Şefkatsiz Vâlîde*'sinde fakir bir genç olan Mustafa'ya âşık olan Nâciye'ye annesi engel olur. Nâciye'nin verem olup ölmesine dayanamayan Mustafa da tabancayla kendini vurur. Suphî'nin *Felâket-i Aşk*'inde

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

da ilim ve fen erbabı Edib Bey, âşık olduğu despot paşa kızı Cemile Hanım'a ulaşmakta çok zorlanır. Hasan Bedrettin'in *Iskat-ı Cenin*'inde; Hilmi ile Afife'nin mutlu evliliğini, babası Derviş Bey'den cesaret alan ve Afife'ye göz koyan kuzen Şevki Bey'in oyunları bitirir. Hâmid'in *İçli Kız*'ında Sabiha ve İzzet'in evliliğini yarıda bırakan, İzzet'in çıkarıcı babasıdır. Mustafa Hilmi'nin *Tesir-i Aşk yahut Zahmetsiz Ölüm*'ünde de aşka ve evliliğe engel çıkaran ailedir. Ahmed Midhat Efendi'nin *Gönül* isimli hikâyesinden bir uyarlama olan *Hükm-i Dil* isimli piyesinde insanların sınıflara ayrılması şiddetle eleştirilir. Yazar piyesinde, asaletin aileden değil şahsiyetten geldiğini öne sürer. Kont kızı Margerit, sıradan bir bahçıvana âşık olup, onunla evlenmekte bir sakınca görmez. Fakat aile ve çevre baskısı; fakir, alelade fakat mert, akıllı, dürüst, namuslu ve kahraman bir genç olan Pol ile evlenmesine icazet vermez. Kendi isteğiyle Pol'le kaçan Margerit'i ailesi yakalayınca; aşk ve asalet kavramları tartışmaya açılır. Aşkın daha önemli olduğu hususunda babasını ikna eden Margerit, ailesiyle beraber asaletin önemsenmediği bir ülkede yaşamaya karar verir. Yazara göre; asıl asalet aşka saygı duymaktır.

Tanzimat yazarları, cariyelere âşık oldukları için birleşmeleri uygun görülmeyip engellenen gençlerin hazin durumunu da piyeslerine taşımışlardır. Bilindiği gibi Osmanlılar'da cariyeler İslâm'ın ortaya koyduğu temel prensiplere uygun olarak muâmele görmüşler, çoğu zaman ev halkından pek ayırt edilmemişlerdir. Genellikle zengin evlerin konaklarında bulunan cariyeler temizlik, sofrası, çamaşır, dikiş gibi işlerle uğraşmışlar; evin kızı gibi muamele görüp iyi eğitim aldıkları hatta ev halkından yahut akraba çevresinden bir gençle evlendikleri de görülmüştür. Mesela, Osmanlı saray ve konaklarında bulunan cariyeler, kimi zaman önemli mevkilere kadar yükselerek; Hürrem Sultan, Kösem Sultan gibi padişah eşi bile olmuşlardır. Yine önemli yazarlarımızdan bir kısmının annesinin kökeni cariyeliktir. Durum böyle olmasına rağmen pek çok aile, cariyelerle yaşanan aşk ve evlilik ilişkilerine sosyal statü gereği olumlu gözle bakmamışlardır. Recâizâde Mahmut Ekrem'in *Vuslat yahut Süreksiz Sevinç* isimli piyesinde, birlikte büyüdüğü cariyeye Vuslat'la aşk yaşayan evin tek oğlu Muhsin Bey; annesinin bu ilişkiyi uygun görmemesi sonucunda, sevdiği cariyeye beraber

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ölümün kucağına âdeta bile bile itilir. Benzer konu Âtîf'ın *Sefâlet-i Aşk* isimli piyesinde de işlenir. Mahir ile cariyeye Şefkat'ın kavuşamamasının sebebi Mahir'in babası Nusret Bey'dir. Hâmid'in *Sabr u Sebat*'ında ise Rumeli paşasının kardeşi olan zengin ve itibarlı Münim Efendi, sosyal statüsünü koruma amacıyla cariyeye Raksever'i seven oğlu Mehmed'i evlatlıktan reddeder. Mehmet, yıllar sonra ölüm döşeğindeki babasının yanına döndüğünde sevdiği cariyeyi babasının haremde bulur. Oğluna hak görmediği evliliği, yaşlı ve hastalıklı haliyle babanın gerçekleştirmek istemesi, piyesin en çarpıcı yanlarından biridir. Nuri Bey'in *Biçâre* isimindeki piyesinde ise Behcet Bey tarafından aşk nağmeleriyle aldatılıp kandırılarak elde edilen cariyeye Biçâre, kullanıldıktan sonra terk edilir. Biçâre üzüntüden verem olup ölür.

Tek taraflı yahut birbirinden habersiz yaşanan aşklar da piyeslere kaynak olur. Mehmet Sâdi'nin *İntibah* romanını andıran piyesi *Âfet-i Cehl yahut İnhimak-ı Sefahât*'ında cariyeye Nigâr, gizliden gizliye âşık olduğu evin beyi Süheyl'in en çâresiz zamanlarında yanında olur. Bu aşkı fark edemeyen Süheyl, babası ölünce hovardaca bir hayatın içinde Nigâr dahil her şeyini satar. Nigâr'ın kendine olan aşkını ve fedakârlıklarını öğrendiğinde artık iş işten geçmiştir. Borç batağına iyice saplanmış olan Süheyl'in tek kurtuluş yolu intihardır. Cârîyelerin kendilerinden habersiz bir şekilde âşık olduğu kimseler için çektiği ıstırapları ve sıkıntıları dile getiren diğer bir piyes Ahmet Muhtar'ın, *Mesture-i Aşk yahut Muhabbetin Neticesi Cinâyet* isimli piyesidir. Piyeste beyine âşık olan cariyeye Hercâi, onun öldürülmesine tahammül edemeyerek canına kıyar. Diğer bir cariyeye Goncater ise sevdiği adamın evlendiği karısını zehirleyerek intikamını alır. Ali Haydar'ın *Sergüzeşt-i Perviz*'inde bu defa ahlâksız cariyeye âşık olan mirasyedi Perviz'i görürüz. Erkekleri kendine âşık ederek onların kanını emen cârîye Hoşhüma'ya olan aşkı yüzünden Perviz'in de başına gelmedik bela kalmaz. Ekrem'in *Vuslat yahut Süreksiz Sevinç*'inde cariyeye Servinaz, Muhsin'e olan aşkı yüzünden Vuslat'ın satılmasına yardım eder. Nuri'nin *Şöhrete Muhabbet Ne Harabiyet yahut Tasvir-i İtaat* isimli eserinde de yoğun duygularla habersiz yaşanan karşılıklı aşkların ıstırapları öne çıkar. Şöhret Bey, Mazlume'ye; Melek Hanım ile cariyeye Dilşikâr da Şöhret Bey'e âşıktırlar ve bu aşk onlara çok acı çektirir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Tanzimat Dönemi'nde kaçarak evlenme teması piyeslerde yoğun olarak yer alır. Evlenme arzuları çeşitli nedenlerle engellenen gençler son çare olarak birlikte kaçarlar. Kaçarak evlenmeye sıcak bakmayan yazarlar, bu konuda aileleri suçlarlar. Kaçarak bir araya gelen gençler çoğu zaman mutluluğa değil mutsuzluğa hatta ölüme koşarlar. Bu da aile içi ızdırapların başka bir yüzüdür. Âsaf Şerafettin'in *Timsâl-i Aşk* isimli piyesinde İclâl ile Halil, aralarındaki yaş farkı bahane edilerek evlenmelerine izin verilmeyince son çare olarak kaçmaya karar verirler. Ârif'in *Kaza ve Kader*'inde de Nâdire, babası tarafından sevgilisi Şekip'le evlenme arzusu engellenince kaçmayı tercih eder. Osman Tevfik'in *Dahiye-i Aşk yahut Hicran*'ında Baki'nin fakir bir genç oluşu Nesibe ile evlenmelerini zorlaştırır. Aile baskısından kaçarak evlenen gençlerin evlilikleri, yoksulluk yüzünden Seniye'nin ölümüyle sonlanır. Ahmet Muhtar'ın *Mihnet yahut İftirak-ı Aşk*, Ebüzziya Tevfik'in *Ecel-i Kaza'sı* ile S. Talât'ın *Feryad* isimli piyesleri de kaçma motifinin ele alındığı eserlerdir.

Aşkın acı veren bir duygu olduğu, bu yüzden de acı çekmektense aşktan uzak kalınması gerektiği görüşünde olan yazarlar da vardır. Mizancı Murad'ın *Tasvir-i Sebat*'ında Nesibe, erkeklerin sadakatsiz ve vefasız olduklarına dair düşünceleri yüzünden aşka pek inanmaz ve bu yüzden evlenmeyi düşünmez. Mâşuku Münim'in ısrarları karşısında ondan ömür boyu sadakat ve saadet vesikası olarak evlenmeyi kabul eden Nesibe'nin kısa süre sonra görüşlerinde haklı olduğu ortaya çıkar. Münim'in, Nesibe'yi başka bir kadınla aldatması yazarın tezini destekleyen vesika olurken; Osmanlı toplumundaki bütün erkekleri töhmet altında bırakan bir bakış tarzı ortaya atılır. Evlilikler bir sözleşmeye dayansa bile sözleşmeler, aşkın ve evliliğin ebedi koruyucusu olamamaktadır. Ahmet Muhtar'ın *Mihnet yahut İftitâk-ı Aşk*'ında da aşk teminata bağlanır ama ailelerin müdahalesi Cevriye ile Sena'yı ölüme sürükler. Osman Tevfik'in *Dahiye-i Aşk yahut Hicran* isimli piyesinde ise Seniye tıpkı Nesibe gibi aşka inanmaz ve aşkla alay eder fakat sokakta karşılaştığı Baki'ye kayıtsız kalamaz. Aşktan sadece kadınlar acı çekmez. Erkekler de aşk acısının kurbanı olurlar. Yusuf Neyyir'in *Esrâr-ı Aşk*'ında, sevgisine beklediği ilgiyi bulamayan Yâver Bey, kendini öldürür.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Türk toplumunda kontrolsüz yaygınlaşan ve aile müessesesini kökünden sarsan birden fazla kadınla evlenme meselesi, Tanzimat yazarlarının gözünden kaçmamıştır. Dinin ve örflerin cevaz verdiği düşüncesiyle meselenin özünden uzaklaşıp uygulama biçimi saptırılarak erkeklere bir hak gibi kabul edilen polijeni, Türk ailesinin mutluluğunu ve geleceğini tehdit eden bir kurum haline gelmiştir. Evlilik konusunda dikkatli gözlemler yapan Ahmet Midhat Efendi, *Eyvah* isimli piyesiyle bu probleme ironik bir açılım yapar. Sâbire Hanım'la evli olduğu halde gizlice ikinci evliliğini Leyla Hanım'la yapan Meftun Bey, tasavvur ettiği planı uygulayamayınca hem Sabire Hanım'dan hem de genç ve güzel Leylâ'dan; yâni Dimyat'a pirince giderken evdeki bulgurdan olur.³⁶ *Üvey Ana* isimli piyeste ailesine karşı çıkarak âşık olduğu arabacı Veli ile evlenen Zekiye, çok geçmeden Veli'nin ikinci bir eş almasıyla yıkılır. Veli'nin ikinci eşi, Zekiye'nin varlığına tahammül edemez ve onu yavaş yavaş zehirleyerek öldürür. Ali Haydar'ın konusunu Sasani tarihinden aldığı *II. Ersas* isimli piyesinde, Tersaim adlı bir kadınla evli olan II. Ersas, Romalı kumandanlardan Ulavyus'un kızı Olimpiyat'la ikinci evliliğini yapar. Tersaim, kıskançlık sonucu Olimpiyat'ı öldürür. Savaştan dönen Ersas durumu öğrenince bayılır ve ölür.

Tanzimat dönemi yazarlarınca dikkat çekilen ve tenkid edilen diğer bir uygulama da genç kızların varlıklı ama yaşlı kişilerle evlendirilmeleri meselesidir. Ailenin oluşumunda dengesiz evliliklerin mutluluk getirmediğine dikkat çekilmiş ve bu tür evliliklerin olumsuzlukları üzerinde durulmuştur. Kocanın çok yaşlı buna rağmen kadının aşırı genç olmasının hem psikolojik hem de bazı ahlâki sorunlara sebep olabileceği dile getirilmiştir. Ahmet Midhat Efendi'nin *Açık Baş* isimli piyesi, bir taraftan evlilikte yaş farkının insanı nasıl komik ve utanç verici hallere düşüreceğini; diğer taraftan da devrin moda merakının aileler içinde yarattığı ironik durumu çarpıcı sahnelerle anlatır. Bu konuyu Abdülhak Hâmid de *İçli Kız* isimli piyesinde ahlâki sonuçları açısından ortaya serer. Piyeste, kendinden çok yaşlı erkeklerle evlenen kadınların, kocalarını genç erkeklerle aldattıkları görülür. Yazar, genç hanımlarla evlilik yapan

³⁶ Enver Töre, "Ahmet Midhat Efendi'nin Tiyatroları", *Türk Dili*, sayı:521, Mayıs 1995, s. 601-605.

erkeklerin aldatılma ihtimallerini göz ardı etmemelerini ister. Mehmet Ziya'nın *Eden Bulur yahut Merhametsiz Vâlide*'sinde Nâfia Hanım, çocuk denecek yaşta yaşlı bir adama verilir. Gençlik arzularının önüne geçemeyen Nâfia Hanım, bir taraftan nefret ettiği kocasını zehirlerken diğer taraftan Rüstem adında bir gençle kurduğu gayrimeşru ilişki ile isterik ve duygusuz bir hayatın kadını olur. Ali Haydar'ın *İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz* isimli piyesi de genç kadınlarla evlenen yaşlı erkeklerin mutlaka aldatılacağına dikkatleri çeker. Örneği tek olmakla birlikte, yaşça birbirine uymayan çiftlerin mutlu olamayacağı görüşünü öne süren bir piyes de S. Vehbi'nin *Hâşim Bey yahut Münâsebet* *İzdivaç*'ıdır. Bu defa piyeste zenginliğine tamah ederek çirkin ve kendinden yaşça büyük Afife Hanım'la evlenen Hâşim Bey'in trajik ve ironik hikâyesi anlatılır.

Tanzimat yazarları, ailelerin uyumunu ve mutluluğunu bozan namussuzluk ve sadakatsizlik konularının yanında; şahısların, saplantılı ruh halleri ile bazı gelenek ve göreneklerin de aile içinde huzursuzluk yarattığını söylerler. Kurulan yuvalarda kara bulutların dolaşmaması için eş seçiminde kişilik yapılarına özellikle dikkatleri çeken yazarlar, bazı gelenek ve göreneklerin yanlışlığına da işaret ederler. Ş. Vehbi tarafından yazılan *Karı Koca Muarazası* adlı piyeste, Nevres Bey'in karısı Cevriye Hanım giyime çok düşkün biridir. Kocasından kendisine yeni elbise yaptırtmasını ister. İsteği hemen yerine getirilmeyen Cevriye Hanım, sadece kendisine elbise yaptırmakla kalmaz, kocasının sürekli kitap okumasından rahatsız olduğu için onun kitaplarını da saklar. Karı kocanın karşılıklı güvensizliği, gizli işler çevirmelerinin sakıncaları üzerinde durulan eserde, karşılıklı güven esasına dayanmayan evliliklerin ve karı koca münasebetlerinin sağlıksızlığı dile getirilir. Mehmed Rıfat tarafından kaleme alınan *Görenek* isimli piyeste de görenekler uğruna karı ve kocanın birbirinden habersiz davranışlarda bulunmalarının yanlışlığı üzerinde durulur.

Boşanma konusu bu dönem yazarlarınca gündeme taşınır. Osmanlı toplumunda evlilik, dinin güvencesi altında, taraflara hak ve görevler yükleyen rızaya dayalı bir uygulamadır. Bu uygulamanın ortadan kaldırılabilmesi, her iki taraf için de hâkim kararı ve güvencesi altına alınmış olmasına rağmen; uygulamada boşanma, sadece erkeğe tanınan bir hak olarak kullanılmıştır. Bu

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

istismâri durum, Tanzimat yazarlarının eserlerinde tenkit edilir. Recâizâde Mahmut Ekrem Bey'in ölümünden sonra yayımlanan ve kaynağını 1001 *Gündüz Masalları*'ndan alan piyesi *Çok Bilen Çok Yanılır*'da Kadı Azmi Efendi, genç ve güzel Hasene Hanım'ı nikâhına almak için eski karısını sorgusuz sualsiz boşar. Çok bilmiş Azmi Efendi, Hasene Hanım'ın oyununa gelir ve gerdek gecesi mahallenin çarpık kızı Sümüklü Ayşe ile nikâh kıydığını anlar ama artık iş işten geçmiştir.

Boşanma meselesini trajik boyutlarıyla ele alan Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat'ın birlikte kaleme aldıkları *Fakire yahut Mükâfat-ı İffet* isimli piyestir. Esrede, kocası tarafından bir yanlış anlaşılma sonucu boşanan Servet Hanım'ın, boşanma sonrasındaki ızdıraplı hayatı ele alınır. Devir içinde kadın namusuna uzanan iftiralarla bozulan evliliklere dikkat çekilir. İftiraya uğrayan namuslu kadının sonu ya ölüm ya da sokağa atılmadır. Bu konu, Recaizâde'nin *Afife Anjeli*'yle gündeme oturmuştur. O piyeste de kâhyanın göz koyduğu Afife, elde edilemeyince namussuzluğu öne sürülerek iftiraya uğrar. Ölüm emrinden cellatların merhameti ile kurtulan Afife'nin yıllar sonra masumiyeti anlaşılır ama kadının çektiği çile yanına kâr kalır. Bu piyeste, iftiraya uğramış namuslu kadının sabrettiği takdirde er geç gerçeklerin ortaya çıkarak aklanacağı dinî bir motif olarak îma edilmiştir. Avrupa kaynaklı *Genevieve de Brabant* efsanesine dayalı kurgulanan oyunun, Tanzimat döneminde yazılmış versiyonları da vardır. Ali Nazmî'nin *Fıraklı Muhabbet*'i, Mehmet Rıfat'ın *Pâkdâmen*'i aynı minval üzerine gelişen oyunlardır. Tanzimat'tan sonra tulûat tiyatroları bu konuyu sık sık sahneye taşımışlardır.

Tanzimat dönemi piyeslerinde, aileyi tehdit eden gayrimeşru ilişkilere de çarpıcı sonuçlarıyla dikkatler çekilmiştir. Özellikle gayrimüslimler arasında yaygın olduğu düşünülen eşi bir başkasıyla aldatma konusu Batılı hayat tarzının kadın ve erkek ilişkilerine getirdiği rahatlık sonucunda toplumumuzda da görülmeye başlanır. Yaşlı ve zengin erkeklerle zorla evlendirilen genç kadınların aşkın çekim gücüne karşı koyamayarak eşlerini, görüşmelerinde sakınca bulunmayan yakın aile bireyleriyle aldatabildiklerinden daha önce bahsedilmişti. Piyelerde, evli erkeklerin başka kadınlarla gayrimeşru ilişki kurmak yerine daha çok toplumsal kurallara aykırı görülmeyen, ikinci evliliği tercih

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ettiklerini görüyoruz. Kadınlar açısından ikinci bir evlilik söz konusu olmadığından gayrimeşru ilişkilerin içinde daha ziyade evli kadınların öne çıktığını görmekteyiz. Toplumun, 'yasak aşk', 'gayrimeşru ilişki' hatta 'zina' olarak adlandırdığı ve şiddetle reddettiği bu ilişki türü, Türk ailesini tehdit eden ciddi bir tehlike olarak baş göstermiştir. Yazarlarımız, kadınların meşrebine dikkatleri çekerek gerekli tedbirlerin evlenme aşamasında gözlerden kaçırılmaması gerektiği üzerinde durarak konuyu piyeslerine taşırlar.

Bu konuyu dikkatlere sunan ilk eser Namık Kemal'in *Âkif Bey* isimli piyesidir. Piyeste Âkif Bey çok saf ve temiz sandığı Dilruba ile evlenir ama çok geçmeden Dilruba'nın erkek düşkününü bir kadın olduğu ortaya çıkar. Batılı yazarlar, I. ve II. Dünya Savaşı'ndan sonra bu konuyu piyeslerinde gündeme getirmişlerdir. Sevdiklerine kavuşabilmek için savaşın bitmesini sabırla bekleyenler, savaş bitip de geri döndüklerinde, sevdiklerini başka erkeklerin kollarında bulmuşlardır. Avrupa toplumunun değerler manzumesini yeniden gözden geçirmesine vesile olan bu durum sonrasında; edebiyatta ve sanatta yeni akımlar oluştuğu görülür. Namık Kemal, kadının namus anlayışının ailenin huzuru ve devamında en önemli etken olduğunu Avrupalı yazarlardan önce görmüş; namussuz kadınlarla yapılacak evliliklerin toplumda yaratacakları depreme çarpıcı sonuçlarıyla dikkatleri çekmiştir. Dönem içinde aldatan kadın yahut gayrimeşru ilişki konusunu işleyen başka piyesler de yazılmıştır. Yağcızâde A. Nuri'nin *Hilekâr Karı yahut Hilekârın Mumu Yatsıya Kadar Yanar* isimli eserinde, gözleri görmeyen kocasını genç âşığı ile aldatan fethan Nimet'in entrikalarına ibretle şahit oluruz. Ahmet Midhat Efendi'nin *Açık Baş* isimli piyesinde, kendinden genç bir hanım olan Hasene ile evlenen Hüsnü Bey; her türlü genç görünme sevdasına rağmen aldatılmaktan kurtulamaz. Abdülhak Hâmid'in *İçli Kız*'ında ise Râife Hanım'ın, eşini aldatmaktan zevk alan azgın ruh haline şahit oluruz. Kocasını aldatan bir başka kadın da Mehmet Ziya'nın *Eden Bulur yahut Merhametsiz Vâlide* isimli piyesindeki Nafia Hanım'dır. Görücü usulüyle evlendiği kocasını bir türlü sevmeyen Nafia Hanım, Rüstem Bey isimli bir gençle kocasını aldattır. Ali Haydar Bey, kadınları gayrimeşru ilişkilere eşlerinin sürüklediğini alaylı bir bakış açısıyla *İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz*

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

isimli komedisinde ele alır. Eşler arasında yaş farkının büyüklüğü veya kocaların eşlerine karşı kayıtsız davranmaları sonucu bu tür ilişkilerin kaçınılmaz olduğunu ileri süren yazar; vakayı Ermeni aileler arasında kurgulayarak, mesajlarını rahat bir şekilde verir.

II. Meşrutiyet'in ilânıyla başlayan coşkunluk hâli yatışınca; edebiyatın, yaşanan hayata geri döndüğü; evle, aileyle, kadınla, evlilikle ilgili yapıcı sosyal konuların birinci plana yükseldiği görülür. Yazılan piyeslerde kadın erkek münasebeti bir taraftan eskinin uygulamaları tenkit edilerek devam ederken; diğer taraftan, değişen toplum yapısının ortaya çıkardığı yeni tipler, yeni problemlerle piyeslere taşınır. Meşrutiyet piyeslerinde aşk konusu yine ön plandadır. Çeşitli aşkların anlatıldığı, aşkın fertler arasında bir ihtiyaç olduğu ve bunun baskı altına alınamayacağını vurgulayan piyesler bu dönemde çoğunluktadır. Yazarlar bir taraftan aşka çok önem verirken; diğer taraftan, aşkın bünyelerde kontrol altına alınamayan sıkıntılarını da dile getirirler. İnsanları bedbaht eden aşkın, tedavisi mümkün mikrobik bir hastalık olduğu düşüncesi yanında aşkın vazgeçilemez ve yaşandığı zaman çevresine zarar da verse değeri yüksek bir yaşam kaynağı olduğu fikri ileri sürülür. Hüseyin Suat'ın *Devâ-yı Aşk*'ı bu konuda en çarpıcı olan piyestir.

Bu dönem piyeslerinde de âşıklar çeşitli nedenlerden dolayı birbirlerine kavuşamazlar. Evliliğe engel bu sebepleri şöyle sıralayabiliriz: 1- Ekonomik ve sosyal sebeplere dayalı aile baskısı (M. Talât: *Balkabağını Evlendirelim*, A. Rıza Seyfi: *Bir gecenin Hataları*, Musahipzâde Celâl: *Yedekçi, Kaşıkçılar*; 2- Ebeveynlerin aşırı dindar olması sebebiyle oluşan aile baskısı (Ali Ekrem: *Mama Dadım Darılır*, 3- Bâtıl itikatların baskısı (Musahipzâde Celâl: *İstanbul Efendisi*), 4- Boşanmışlık, küslük, kırgınlık yaratan ailelerin engelleri (İbn-ür Refik Ahmet Nuri: *Hisse-i Şayia*, Mehmet Rauf: *Amcabey*), 5- Büyükşehir-kırsal kültür farkı (Reşat Nuri: *Hançer*), 6- Servet avcılarının tuzağına düşenler (Musahipzâde Celâl: *Macun Hokkası*), 7- Tek taraflı aşklar(A. Galip: *Talih*, Hüseyin Suat: *Devâ-yı Aşk*)

Gençlerin evlilikte söz hakları olmaması ve bu konuda ailelerin fikirlerinin geçerli olması, kızların mutluluğundan ziyade para, nişan, rütbe ve asalet tercih edilerek yaşlı kimselerle evlendirilmeleri II. Meşrutiyet tiyatrosunun da gündemindedir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Çocuklarının davranışlarını baskıya varan bir kontrolde tutmak isteyen aileler; onların psikolojik bunalımlara girmelerine vesile olurlar. *Tiraje* isimli oyunda Tiraje, babasının aşırı baskısı sebebiyle ruhî depresyon geçirir. Babası onu sevdiğiyle değil istemediği Nevres Bey'le zorla evlendirir. Süleyman Bahri'nin *Hare* isimli piyesinde de Beyhan, ailesinin baskısı sonucu yaşlı Refik ile evlenir. Şehabettin Süleyman'ın *Aralarında* piyesinde yaşlı kocasını zor durumda bırakan Nermin, ailedeki huzursuzluğun kaynağıdır. 13 yaşında iken 45 yaşındaki zengin Ulvi Bey'e verilen *Belkıs*, ölümü göze alarak düğün gecesi kaçır. Kadınların çocuk denecek yaşta evlendirilmeleri İbn-ür Refik Ahmet Nuri'nin *İki Bebek* isimli piyesinde ironik şekilde ele alınır. Piyeste Avukat Daver, bebeklerle oynamayı sürdüren karısından ayrılmak ister. Ailelerinin baskısı sonucunda denk olmayan evliliklere zorlanan gençlerin, bu evliliklerini yürütemediklerini; boşanamadıkları takdirde aldatmayı veya ölümü tercih ettikleri görülür. Ali Ekrem'in *Baria* piyesinde Adnan Bey oğlu Halit'i bir vezir kızı olan Baria ile gıyabında evlendirir. Bu evlilik Halit için çekilmez olur ve babasını suçlar. Sırf gösteriş için yapılan bu evlilikte Baria da olmadık hırçınlıkları yapar ve sonunda kıskançlık krizine girerek evini terkeder. Halit de cariyesi Nevin'le evlenir. Tahsin Nahid'in *Firar* piyesinde Fahire, sevdiği genç zabıt Zeyyat'tan haber çıkmayınca ailesinin baskısına daha fazla dayanamaz ve yaşlı Fahir Bey ile evlendirilir. *Hicranlar* piyesinde Vedia'nın ailesi kızlarını sevdiğine değil zengin bir kocaya verirler. *Safa yahut Netice-i Belâ* isimli piyeste de aşk konusunda ana babalarla çelişik duruma düşen gençlerin dramları anlatılır. İbn-ür Refik Ahmet Nuri'nin *Dengi Dengine* piyesinde yaşlı-genç evliliğinin uyumsuzluk yaratarak sonunda gençlerin kendilerine uygun birini seçmek zorunda kaldıkları dile getirilir.

Az da olsa Meşrutiyet piyeslerinde sevdiklerine kavuşan âşıklar görülür fakat bu âşıklar, önlerine çıkan engelleri zekâ ve kurnazlıkları sonucunda aşarlar. Tanzimat dönemi piyeslerinde görülen parayla tutulan araçlar, kılık ve kimlik değiştirme, batıl inançlara başvurma, kıskançlık ve sahte intiharlar, bu dönem piyeslerinde de görülür. Yazarlar, gençleri bu tür entrikalara sevkeden baskıları dolaylı olarak tenkit ederler. Bir kısım piyeslerde genç kızlar daha cesur hareket ederler. Meşrutiyet

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

söyler.³⁷ *Tiraje, Payitahtın Kapısında, Öldüren Söz Öldürmeyen Aşk* piyeslerinde hep umumi harbin aileyi dağıtması, konunun çarpıcı örnekleridir.

Meşrutiyet'in ilk heyecanlı anlarının yerini kısa zamanda piyeslerde aile içi meseleler ve kadın erkek ilişkisi almaya başlar. *Çıkmaz Sokak, Kırık Mahfaza, Burgu, Fırtına, İklima, Kanun* gibi ferdi ve toplumsal konulara eğilen, cinsi sapıklıklar, vicdan azapları, evlilikte anlaşmazlıklar üzerinde duran piyesler çoğalır. Bu dönemde özellikle aileye, kadına ve çocuğa ilişkin problemlere eğilme, Batılı eserlerin tesiriyledir.

Bu dönem piyesleri, bir taraftan geleneklerin ağır baskısını tenkit eder; diğer taraftan Batı'dan gelen ve aileye yönelen bir takım olumsuz değişiklikleri ideal aile arayışları doğrultusunda ele alırlar. Piyes konuları genellikle aile içerisinde geçer. Yazarlarca, ailenin teşkili sırasında ortaya çıkan güçlükler, gelenekler ve törelerin ağırlığı; görücü usulü ile evlenme, çok eşle evlilik, evlilikte yaş farkından doğan problemler, talâk meselesi, ailelerin eş seçiminde gençlere baskısı ve bunun getirdiği yıkımlar yeniden gözden geçirilirken; daha ziyade kadının medenî hakları üzerinde durmuşlardır. Tanzimat'la başlayan Türk ailesini modernleştirme düşüncesi, kadının Batılı aile modeli içindeki yeni arayışları ve yeni durumları, menfî davranışlar açısından sosyolojik bir araştırılmaya gidilmeden işlenmiştir. Evliliğe, Batı'dan gelen Feminizm'in olumsuz düşüncelerinden kaynaklanan düşmanca bir tavır alınmış, evliliklerin aşka göre düzenlenmemesi, görücü usulünün hâlâ devam eden bir gelenek olması yazarları, evliliğin sağlam ve sağlıklı olmadığı şeklinde suçlayıcı bir tavır içine sokmuştur. Bu görüşte olan yazarlar, kadınların eğitimsizliğinden dolayı, erkeğine nasıl davranacağını bilmediğini, bu sebeple erkeklerin gece hayatına itildiklerini, hatta başka kadınlarla ilişkilere girdiklerini, bu yüzden de aile içi sarsıntılara yol açıldığını ileri sürerler. Nitekim piyeslerde kadınların, kadınlık görevlerini yerine getirmemesi sonucu erkekler kendilerini dış hayatın cazibesine kaptırırlar. Yabancı kadınlarla ilişkiye girmek, erkeklerin rüyası haline gelir. Yabancılarla kurulan ilişkilerin rahatlığı ve serbestliği geleneksel

³⁷ Enver Töre, *Cenap Şehabettin'in Tiyatroları*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2005.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

aile hükümlerinin ağırlığı ile mukayese edilir. Bunun yanında kadınların aşırı süs ve moda merakı, mutsuz olduğu zamanlar âdeta erkeklerden intikam alırcasına kendisine yeni âşıklar bulması, alafrangalık hastalığının aile içindeki yıkımlarının yansımaları gibi gösterilir.

Komedilerde de aile geçimsizliği, gözü kapalı evlenmeler, Batılı hayat tarzına ayak uyduramamanın getirdiği komik haller tenkid edilir. Evliliğin kadınla erkek arasında yapılan bir anlaşma olması gerektiği savunulur. Görücü usulüne karşı çıkılır. Cenab'ın *Körebe* isimli piyesi ile Ali Ekrem'in *Mama Dadım Darılır* piyesleri de görücü usulünü eleştiren ve bu usulün komik yanlarını ortaya koyan piyeslerdir. Bilhassa *Körebe'*de kadın hakları için savaşıyor ve toplumda erkeklerle aynı haklara sahip olunmasını arayan kadın tipini buluruz. Muharrir Bedia, devir için çok yeni bir tiptir. Meslek sahibi, düşünen, yargılayan, şartların değişebilmesinde aktif rol üstlenen münevver bir kadındır. Toplumun kadına çizdiği sınırları zorlar ve zekâsını kullanarak bu sınırları aşar. Evleneceği erkeği topluma ters düşmeden usulüne uygun bir biçimde seçer. *Gelin İntihabı* piyesinde yazar, eski ve yeni evlilik şekilleri arasında bir mukayese yaparak eskiyi tenkid eder. *Tiraje* ve *Guguk Hanımcığım* da böyledir. Musahipzade Celal'in hemen bütün piyesleri bu konuya hasredilmiş gibidir. Yusuf Ziya'nın *Nâme yahut Eski Mektup*, Mehmet Talât'ın *Balkabağını Evlendirelim* isimli güldürüleri, görücü usulüyle yapılan evliliklerin alaya alındığı ve tenkit edildiği piyeslerdir.

Geleneklerin gereği yapılan ve devrin piyeslerinde çokça tenkid edilen bir başka konu çok eşli evliliktir. Çok eşli evliliğin yanında "hülle" usulü ve ev içindeki halayıklarla aşk ve evlenmeler de tenkid konusudur. Tanzimat dönemi yazarlarından Ahmet Midhat'ın *Eyvah* isimli piyesiyle başlayan bu trajik tenkidler bu dönem piyeslerinde de vardır. Osman Şevki'nin *Taaddüd-i Zevcât* isimli piyesinde zengin Cemil, arkadaşı diplomat Resmi Bey'in kız kardeşi Rakibe Hanım'ı beğenir ve onunla evlenmeyi düşünür. Ancak karısı Rehide Hanım buna üzülür. Onu ikinci bir kadınla paylaşmayı istemez.

Geleneksel aile yapımız içinde cereyan eden ve törelerin ağırlığından kaynaklanan meseleleri ele alan ve tenkid eden piyeslerin yanında ondan çok daha fazla olarak Batılı yaşama

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

özleminin ailedeki akisleri bu dönem oyunlarında ele alınmıştır. Erkeğin alafrangalık merakı, kadının süs ve modaya düşkünlüğü, bilhassa kadının erkeğin yaptığı gibi zaman zaman eşini aldatması vodvillerin tesirinde kalınarak Türk ailesinin de meseleleriymiş gibi anlatılır. Piyeslerde, kadının sürdüğü kapalı hayat dolayısıyla ahlâk kurallarının dışına çıktığını görmekteyiz. Kadının, evinin içinde bulamadığı bir takım değerleri dışarıda araması yazarlarca, sadece bir ahlâk problemi olarak ele alınmıştır. Ahlâksızlığın diğer temel sebeplerine inilmemiştir. Kadının problemleri üzerine düşünmek yerine problemin kaynağı olarak çoğu kez kadın gösterilmiştir. Komedilerde de durum farklı değildir. Kadın bu eserlerde de alaya alınmakta, hafif tipler olarak tebarüz etmektedir. Kadınlar, vodvillerin tesirinde olarak daima güçlü aşkların kurbanıdır. Meşrutiyet yazarları bu kadın tiplerinde çokca örnekler çizerler. Bu tür piyeslerin tezli oldukları ileri sürülebilir. Kadının aile içinde yerini araması, erkeğiyle aynı haklara sahip olması ve bu haklarını kullanması durumunda her ikisinin de meseleler karşısında yeniden düşünebilecekleri ileri sürülür. Batılı hayat tarzını hazmedemeyen ailelerde eğitimsizliğin ve cehaletin bu tarz bir hayat özlemiyle birleştiği zaman kötü sonuçlar doğurabileceği piyeslerde açıkça anlatılır. Kadınların eşlerini aldatmalarının ilk nedeni olarak istemeden yapılan uyumsuz evlilikler gösterilir. Evlilik dışı yaşanan ilişkiler daha ziyade yakın çevreyi oluşturan görüşmelerde mahzuru bulunmayan akraba yahut eşlerin arkadaşları ile olur. Aşk münasebeti âdeta kendiliğinden zuhur eder. Çoğunlukla bu ilişkiler skandallarla sonuçlanır. Meşrutiyet yazarları bilhassa kadınların uyumsuz evliliklerde kendilerine mutlaka böyle bir âşık bulduklarını belirterek uyumsuz evliliklere şüpheyile bakarlar. Hüseyin Rahmi'nin *Hazan Bülbülü*, Aşk ve Namus, Reşat Nuri'nin *Eski Rüya*, Yusuf Niyazi'nin *İnhidam*, Ali Ekrem'in *Sükut*, *Şüphe*, *İklima*, *Sansar* bu konuda yazılmış piyeslerdir. Hatta Şehabeddin Süleyman devir için hem tehlikeli hem de sonradan çok münakaşası yapılan bir fikri *Çıkamaz Sokak* isimli piyesinde ortaya sürer. Yazar, yaş farkı sebebiyle eşiyle mutlu olamayan kadınların lezbiyen münasebetlere girdiklerini iddia eder. Piyeste Refika böyle bir kadındır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Sudan ve anlamsız sebeplerle boşanmaların artmasının, ailelerin parçalanmasının temel sebebi, yanlış ve güdümlü kurulmuş evliliklerdir. Mehmet Rauf'un *İki Kuvvet yahut Sansar* isimli oyununda evliliğinde mutsuz olan Lâmia, mâşukuyla beraber öldürülür. *Kadın Şiir Aşk* isimli piyeste de kocasının ilgisizliğinden yakınan Belkıs kendine sevgili olarak seçtiği şâir ruhlu Kemal'in kocasını arattığını görür ve onu kovar.

Evlilik dışı ilişkiler içinde olan ahlâken çökmüş kadınları anlatan daha pek çok piyes yazılmıştır. Bunlardan bazıları: Safveti Ziya'nın *Hıralambos Cankiyadis* piyesinde Feride; Yusuf Ziya'nın *Kördüğüm* ünde Nigar, Musahipzâde'nin *Türk Kızı* piyesinde Gülsüm ve yine Yusuf Ziya'nın meşhur *Binnaz*'ı, bunlardan birkaçıdır.

Bu dönem komedilerinde de oldukça fazla gayr-i meşru ilişki gündeme getirilmiş; dolaylı olarak aile kurumunu tehdit eden bu mikrobun zararları zaman zaman ironik de olsa gözler önüne serilmiştir. Halkın ahlâk anlayışını bozan siyasî ve sosyal şartlar yanında cehaletin ve yobazlığın da bu konuda tetikleyici olduğu anlatılmıştır. (İbn-ür Refik Ahmet Nuri: *Açık Bono*, K. Emin: *İkram*) Evliliğin ağır sorumluluklar getirmesi erkekleri bu müesseseden uzak tutmakta, daha kolay olan ilişkiler tercih edilmektedir. Metres hayatı zevk, eğlence, para, zenginlik, sorumsuzluk getirdiği için tercih edilebilmekte; bu durum çoğu zaman da tarafları komik duruma düşürebilmektedir. Zaten komedilerin bir görevi de tufeyli huy ve davranışların insanı düşürdüğü komik hali anlatmasıdır. Yazarlar, bu türü maksatlarına uygun olarak başarı ile kullanmışlardır. Buraya şunu da eklemek gerekir; amacı dışına çıkarılmış cariy ve odalık müessesesinin yerini Batı'dan gelen metres hayatı doldurmuştur. Bu yüzden ki Tanzimat döneminde "esaret" başlığı altında yer alan, çoğu zaman da meşru olmayan ilişkileri gündeme getiren konu; bu dönemde yerini "metres" anlayışına bırakmıştır. Zaten bu tür ilişkiler daha ziyade alafranga tipler ve onların yaşadığı çevrelerde öne çıkar ve yanlış Batılılaşma'nın hicvedildiği bir tavır olur. Bu çevrelerde kadınlar da aldatma konusunda erkeklerden farklı değildir. Kadınlar, kendilerinin ve sevgililerinin mesleki kariyerlerini yükseltmek için aşırı süse, güzel giyime ve ziynete olan düşkünlükleri yüzünden, mutsuz ve denk olmayan evlilik

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

durumlarında yasal olmayan ilişkilere sürüklenebilmektedirler. (İbn-ür Refik Ahmet Nuri: *Banka Müdürü, Nâme, Kadın Tertibi, Aşk-ı Atik, Yeni Dünya*; Sermet Muhtar: *Helâl Mal*, Hüseyin Suat: *Kirli Çamaşırlar*)

Evlilik dışı ilişkinin bir diğer cephesi de gayrimeşrû çocuk problemidir. Devrin yazarları bu konuya da el atmışlardır. *Kıvılcım* piyesinde evlilik dışı doğan çocuğun ailede yarattığı yıkıntı işlenir. *Bir Rüzgar Esti*'de ve *Tayfur*'da böyle çocukların ıstırabını buluruz.

Bu dönem komedilerinde boşanma konusunda kadınların bu hakka sahip olamaması en çok eleştirilen konudur. Evliliğin sağlam temele dayanabilmesi için mutlaka eşlerin birbirlerini görüp tanıdıktan sonra evlenmeleri gereği üzerinde durulur. Görücü usulüyle yapılan evliliğin pamuk ipliğine bağlı olduğu hatta, bu tür evliliklerin kumar oynamak, "Körebe oyunu" oynamak gibi bir şey olduğu ileri sürülür. Cenab'ın *Körebe*'si bu konuda yazılmış en çarpıcı piyestir.³⁸ Devrin hukuk sisteminin boşanan kadının hep aleyhine işletilmesi de eleştirilir. (Musahipzâde Celâl: *İtaat İlâmı*) Boşanmalarda önleyici olması bakımından çocukların varlığı caydırıcı sebep olarak öne sürülür. (İbn-ür Refik Ahmet Nuri: *İki Bebek*, Reşat Nuri: *Hançer*) Boşanmayı caydırıcı İslâmi bir gelenek olan "hülle" sisteminin amacından saptırılarak ve keyfe göre değiştirilerek sıkça başvurulmuş "hile" şekline sokulması da ironik görüntülerle piyeslerde tenkit edilir. Hülle, aynı zamanda gayrimeşru ilişkiye hazırlanan bir kılıf olarak da ileri sürülmüştür. (Hüseyin Suat: *Hülle ya da Kabakçı Ferhat Ağa*, Reşat Nuri: *Hülleci*)

Batıdan esen moda rüzgarları ve yeni hayat özlemi maddî imkânsızlıklar yüzünden ailede dağılmalara ve büyük çatışmalara sebep olur. Avrupâî tarzda yaşamak, giyinmek ve eşya kullanmak piyeslere akseder. *Kırk Lira* isimli piyeste Nazım, karısının istediği manto için kırk lirayı bulamaz Nazım'ın arkadaşlarından Cemil, Mevrure'ye bu parayı ancak kendisinin olursa vereceğini söyler. Mevrure Cemil'e boyun eğer. Aslında parasız olan Cemil bu parayı Mevrure'nin kocası Nazım'dan borç alır. *Açık Bono*, piyesinde kumaşçıya olan borcunu öpücükle ödemek için anlaşma yapan kadın sonradan pişman olduğu bu anlaşmayı geçersiz

³⁸ Enver Töre, *Cenap Şehabettin'in Tiyatroları*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2005.

kılabilmek için olmadık hilelere başvurur. *Diken* piyesinde Nafi Bey, maddi sıkıntıdan kurtulmanın tek yolunu kızını zengin Hami Bey'e vermekte bulur. Yine aynı şekilde Vedat Örfi'nin *Hasta* isimli piyesinde Râika babasını borçlarından kurtarabilmek için sahtekâr zengin Nurettin'le evlenmeyi kabul eder. Şehabettin Süleyman'ın *Kırık Mahfaza*'sında da genç şâir Nahid, parasızlık yüzünden sevdiği kadını kaybeder.

Batı kültürünün yeni kuşaklarca yanlış anlaşılması, eski kuşağın geleneklere ve dine aşırı bağlılığı da bilhassa büyük ailelerde çatışmanın ana sebebidir. Zira büyük ailelerde Avrupaî hayat tarzı bir özlemdir. Bu özlem yüzünden alaturka hayat ve çevreden kendilerini tam olarak kurtaramadıkları için devamlı bu çevre ile mücadele halindedirler. Bu ailelerde, yurt dışı seyahatler, dışarıda tahsil merakı, kozmopolit tiplerin çoğalmasına sebep olur. Avrupa'nın muâşeret kaidelerini yaşama özlemi, komik durumlara sebebiyet verdiği gibi trajik sonuçları da doğurur. Şehabettin Süleyman'ın *Fırtına* isimli eseri bu konunun çarpıcı bir örneğidir. Macit'i Paris'e gitmekten çocuğunun ağlayan sesi vazgeçirtir.

Varlıklı ailelerin Fransa'da çocuklarına tahsil yaptırmaları bu ailelerin hayat tarzının bir uzantısıdır. Fransa'da tahsil gören gençlerin kozmopolit bir yapıya sahip olduklarını görüyoruz. Avrupa'nın muâşeret kaidelerini tam bir serbestilik anlayışı ile algırlarlar. *Pençe*'de, *Sansar*'da bu tipleri görürüz.

II. Meşrutiyet sonrasında Türk aile sisteminde büyük bir sosyal çalkantı olur ve yeni bir zümre teşekkül eder. Bu aile modeli, toplumun geçirdiği siyasî ve iktisadî kriz esnasında bir fırsatını bularak hiç yoktan zengin olan ve bu zenginliğin verdiği şaşkınlık ve hazımsızlıkla bir anda dengesini yitiren ailelerdir. Birbiri peşi sıra gelen harpler, karaborsacılık ve rüşvet ile zengin olan bu aileler geldikleri mevkiî unutup İstanbul'un içtimai yapısında Şişli, Nişantaşı gibi muhitlerde yerini almışlardır. Midhat Cemal'in *Yirmisekiz Kanunuevvel* isimli piyesinde savaş vurgunu ailelere temas edilir. Bu aile tipi, İstanbul hayatında II. Meşrutiyet'in en mühim unsurudur. Hatta bu konu edebiyatımızın diğer dallarında da etraflıca ele alınmıştır. Bunun dışında aile hayatı içinde kadınlarımızın, erkekleri kendine bağlayacak bir takım davranışlardan mahrum oldukları ve bu yüzden erkeklerin

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

gece hayatına ve yabancı kadına temayül ettikleri görülür. Bu da aile sarsıntılarına yol açar.

Meşrutiyet'ten sonra Batı'dan yapılan tercüme ve adapte eserler yoluyla "feminist akım" ülkemizde ve fikir hayatımızda etkisini kadın dernekleri kurularak gösterir. Meşrutiyet'in yarattığı hür ortamın tesiriyle kurulan bu dernekler, kadınların dış dünyaya açılması için bir vesile teşkil ederler. Batı'dan gelen ve bizde yeni olan "hürriyet-i mutlak-ı nisvan, kadın-erkek eşitliği, kadınların da bir gün kocalarını boşama hakkını elde edebileceği" gibi fikirler, toplum tarafından henüz benimsenmemiştir. Kadının ev dışı faaliyetleri de henüz belirginleşmediğinden kadın şüpheli durumdadır. Eskiden beri suçlanmaya hazır görünen kadının derneklerdeki faaliyetleri onun üzerindeki şüpheleri daha da artırır. Dernekler, kadının evlilik dışı ilişkiler kurması için uygun bir ortam yaratır. Kadın derneklerine maddi yönden destek olmak amacıyla düzenlenen eğlenceler; kadınlar ile erkeklerin tanışması için bir vesile olur. Bazı erkekler ilk eşlerini boşayarak burada tanıştıkları kadınlarla evlenirler. Kadınlar, dernek faaliyetlerine katılmak için kocalarını ihmal ederler. Kadın derneklerinin evlilik hayatını menfi yönden etkilediği ve bazı ahlâksızlıkların oluşmasına zemin hazırladığı görülür. Halide Edib'in romanlarında çok farklı bir yorumla ele aldığı kadının seçme hürriyeti, sesini duyurma hakkı, ters açıdan bakıldığında zararlı faaliyetler olarak gösterilir. Ancak bu durum Hüseyin Rahmi'de daha gülünçtür. Aynı mantık İbn-ür Refik Ahmet Nuri'nin *Tecdid-i Nikâh*'ında hissettirilir. Sadun Galib'in *Aşı* isimli komedisinde, kadın dernekleri o kadar çoktur ki eşini bir türlü bu derneklerden alıp evin içine sokamaz Bülent Bey. Ali Galib'in *Bey Evde Hanım Köyde* isimli piyesinde Nevin Hanım, derneklerde gezmekten kendi eliyle kocasını önce yalnızlığa sonra da hizmetçinin kucağına iter. İbn-ür Refik Ahmet Nuri'nin *Büyük Yemin*'inde Cevdet Bey, Nemika'yı, kadınlar derneğinde tanıdıktan sonra ilk eşi Behire'yi çirkin bulur ve boşar.

Feminist düşünce devrin kadınları tarafından da tam olarak anlaşılamamış ve yanlış değerlendirilmiştir. "Hürriyet-i mutlak-ı nisvan" fikrine sahip olan kadınlar, kocalarının çapkınlıklarına göz yumdukları gibi kendileri de aynı ahlâksızlığın uygulayıcısı olurlar. Evlilik dışı ilişkileri olağan karşılarlar.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Böylece, erkeklerle eşit haklara sahip olduklarına inanırlar. Erkeklerin bir kısmı da şahsi menfaatları için kadın derneklerinin ortaya attığı fikirleri kabul etmiş görünürler. İbn-ür Refik Ahmet Nuri'nin *Yeni Dünya*'sında dernek üyesi Fıtnat Hanım, eşinin aldatmasına aldırış etmez zira kendisi de aynı işi yapmaktadır.

Kadın dernekleri evlilik şartlarını da değiştiren ve yenileyen düşünceler ileri sürerler. Antlaşmalar hazırlayarak erkekleri köşeye sıkıştıracaklarını düşünürler. Ancak, bu antlaşmalar pratikte işe yaramaz. Kadınlar her şartta erkeklere boyun eğerler. Zira toplumsal gelenekler, kadın derneklerinin uygulaması karşısında daha fonksiyoneldir. İşte bu çarpık hal komedilerin en çok alaya aldığı konu olur. İbn-ür Refik. Ahmet Nuri'nin *Madde-i Asliye*'si en çarpıcı olanıdır.

İbn-ür Refik Ahmet Nuri'nin *Eski Adetler*'inde ise derneğe üye olan kadınlar, müsriflikle suçlanır, küçümsenir. Bu devirde kadın dernekleri dışında, nüfusu artırmak ve ahlâkı himâye etmek amacıyla da kurulmuş dernekler vardır. Bu dernekler de piyeslerde amaçları dışında olmakla suçlanarak alay edilirler. İbn-ür Refik Ahmet Nuri'nin *Münafıklık* ile Hüseyin Suat'ın *Devâ-yı Aşk* isimli komedileri bu türdendir.

Yine bu dönemde Türk kadını ile Batılı kadını mukayese eden eserler yazılmıştır. Türk kadınının, Batılı kadından daha meziyetli olduğu ileri sürülür. Ancak bu meziyetine rağmen Türk aile sisteminde Türk kadını Batılı kadın gibi ferdi hürriyetini kullanamaz. II. Meşrutiyet dönemi yazarlarımız, Türk kadının da aile içindeki baskıdan kurtulması erkeğinin yanında haklarını kullanan aktif, eğitilmiş bir anne olarak yer almasını arzularlar. Batı'da ortaya çıkan feminizm akımının tesirinde kalan bir kısım yazarlarımız da Türk erkeklerinin, yabancı kadınlara hayranlığını bir mesele olarak ele almakla birlikte, yabancı kadının Türk toplumunun değerlerine tersliği, yabancı kadınlarla aşk ve evlilik dışı ilişkisinin ailede yarattığı mutsuzlukları da özellikle belirtirler. Hüseyin Suat'ın *Yamalar* isimli piyesinde, erkeğini seven gururlu bir Türk kızı ile sahne özlemi içinde olan yabancı bir kadının mukayesesi yapılır. Yabancı kadının ailede bir yama olduğu iddia edilir. Şehabettin Süleyman'ın *Kırık Mahfaza*, Abdi Tevfik'in *Bir Kelime...Müthiş Bir Felaket*, Yakup Kadri'nin *Veda*, Müfit Râtip'in *Zincir* piyesleri yabancı kadınlara karşı hep olumsuz bakışlarla

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

doludur. Yer yer de yabancı kadınlarla ilişkiler alaya alınır. Hüseyin Suat'ın *Çifteli Mikroplar* piyesinde Rum hizmetçi Kalyopi ile Merdüm Bey otel odasında gizlice sevişirler. *Avdet* isimli piyeste Nihat'ın Anjel ile ilişkisi vardır. Bir süre sonra aralarına şüphe girer. Anjel Nihat'ı terk eder. *Bir Kelime Müthiş Bir Felaket*'te Kâni Bey ahlâken düşmüş kadın Adriyen uğruna karısını terkeder ve onunla yaşar. Bir süre sonra Adriyen de onu terk eder.

Kıskançlıklar, ihtirasa varan duygu, yalnızlığın getirdiği bunalım sonucu aşkı arama, dul kalmanın zorluğu ve ihtirasa dönen cinsi arayışlar *Arkadaş Hatırı İçin*, *Aşk Dersi*, *Aşk Uğruna Cinayet*, *Ceriha*, *Ev Kirası*, *Fırar*, *İnhidam*, *Kâbus*, *Teselli* isimli piyeslerde sıkça işlenir.

Görüldüğü gibi Tanzimat tiyatrosunda kadın kahramanlar sınırlı bir şekilde ele alınırken bu durum Meşrutiyet dönemi tiyatrosunda az da olsa değişik tiplemelere; aktif, uyanık, evin dışına taşan, hattâ erkeği ile mücadele eden kadın tipine kadar uzanır. Nahid'in *Girit* piyesinde İsmet, Fuad Melikzade'nin *Edirne Müdafası* yahut *Şükrü Paşa*'sında Münire, Halil Rüşdü'nün *10 Temmuz 1324* piyesinde Leman bunlardan birkaçıdır. Bunlardan başka doğru bildikleri yolda babalarını ve kocalarını tenkid edenler ve yeri geldikçe hesap soranlar, sorumluluklarını hatırlatanlar da vardır. Safvet Nezih'i'nin *İzah ve İstizah*'ındaki Nigaristan Hanım ile Selma Hanım, Abdi Tevfik'in *Bir Kelime...Müthiş Bir Felaket*'inde baba evinden ölmek pahasına ayrılmaya karar veren kız, Bulgurluzâde Rıza'nın *Caniler Saltanatı*'nda canı pahasına namusunu koruyan Naciye, sevdiği erkek uğruna her türlü tehlikeyi göze alan Safnaz da *İstibdadın Son Günü* isimli piyeste yer alır. Raif Necdet ve Mehmet Rauf'un birlikte yazdıkları *Tiraje* isimli piyeste pasif bir kadının nasıl aktif hale geldiğini görürüz Bütün bu yeni tiplerin yanında, kaderine boyun eğen, duygulu, içine kapanık, erkeğin yanında pasif kadın tipleri de çoktur. Şahap Rıza'nın *İklima*'sı, Mehmet Rauf'un *Cidal*'indeki Nesime, Hüseyin Rahmi'nin *Hazan Bülbülü*'ndeki Şahande bunlardan birkaçıdır. Şan ve şöhret yolunda ihtiraslı kadınlara, Hüseyin Suat'ın *Hülle* piyesindeki Afife'yi örnek gösterebiliriz.

Bu dönem yazarları genel olarak evlilik kurumuna pek olumlu bir gözle bakmazlar. Bunun çeşitli sebepleri vardır. Bir

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

kısım yazarlar tercüme eserlerin tesiriyle evlilik dışı ilişkileri daha cazip ve problemsiz gibi gösterirler. Zira savaş ve değişen ahlâkî değerlerin aile kurumunu tehdit ettiğini düşünürler. Bir kısım yazarlar ise meseleye aileyi oluşturacak fertlerin ve şartların olumsuzluğu yanında; töreler ve ananelerin yanlış uygulanması sonucu evliliklerin ızdırıp haline getirilişine tavır alırlar. Bu yazarlara göre evlilik ve aile kutsaldır ama doğru kişilerle doğru değerlerle kurulmalıdır. Piyeslerde, evlilik ile ilgili olarak ortaya atılan başlıca fikirler şunlardır: 1- Evlilik sağlam bir müessese değildir. Basit sebeplerle yıkılabilir. (İbn-ür Refik Ahmet Nuri: *Büyük Yemin, Cereme, Gerdaniye Buselik, Tecdid-i Nikâh* v.d.), 2- Evliliklerde dikkate alınmayan yaş farkı en büyük tehlikedir. Bu tür evliliklerde genç kadınlar eşlerini genç erkeklerle aldatırlar yahut en küçük şüphe evliliği yaşanmaz hale getirir. (İbn-ür Refik Ahmet Nuri: *Kadın Tertibi, Dengi Dengine*; Şahabeddin Süleyman: *Aralarında*), 3- Erkeğin birden fazla kadınla evlenmesi yahut ihanet etmesi kadını da ihanete sürükler (İbn-ür Refik Ahmet Nuri: *İki Ateş. Arasında*), 4- Çeşitli nedenlerle eve kapatılan kadın yahut istemediği evliliğe mahkum edilen kadınlar, ihanete eğilimlidir. (İbn-ür Refik Ahmet Nuri: *Aşk-ı Atik*, Musahipzâde Celâl: *Kafes Arkasında*), 5- Kadınların modaya ve paraya düşkünlüğü erkeğin ahlâksızlığının hoş görülmesini sağlar. (Sermet Muhtar: *Helâl Mal*, İbn-ür Refik Ahmet Nuri: *Kara Haber*), 6-Evlilik yalan üzerine kurulmuş bir menfaat şirketidir. (A. Galip: *Baş Muharrir, Bey Evde Hanım Köyde*)

Yazarlar evliliğin bütün olumsuz yanlarını ortaya koymalarına rağmen yine de toplum düzeni ve neslin devamı için evliliği zaruri görürler. Geleneksel aile yapısının aksayan yönlerinin düzeltilerek devam etmesinden yana tavır takınırlar. (İbn-ür Refik Ahmet Nuri: *Büyük Yemin, Münevverin Hasbıhali*³⁹)

Tanzimat'ın üfürükçü, bohçacı, kılavuz kadın vd. tipleri Meşrutiyet tiyatrosunda azalmakla birlikte devam eder. Ali

³⁹ Enver Töre, İbnürrefik'in *Münevver'in Hasbıhali* isimli Piyesiyle Çehov'un *Ayi* isimli Piyesinin Karşılaştırılması, Prof. Dr. Hakkı Dursun Yıldız Armağanı, M.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Yay. nr:38, İstanbul 1995. Makale ayrıca Mehmet Rebi Hatemi Baraz'ın hazırladığı ve Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanan *İbn-ür Refik Ahmet Nuri Sekizinci* isimli üç ciltlik kitabın (Ankara, 2001) 3. cildine alıntı olarak eklenmiştir.

Ekrem'in *Baria*'sında dedikoducu kâhya kadın Penbe, Mehmet Rauf'un *İki Kuvvet*'inde kâhya kadın Kamber ender örneklerdir. Aşırı ve tutucu tipin örneğine ise *Körebe*'deki Şükran'ı gösterebiliriz.

Bu dönemde ayrıca Batı'ya ve Batı'daki her şeye özenen, Türklüğü hafife alan, küçümseyen kadın tiplerine de rastlanılır. Ahmet Naci'nin *Şüpheliler* piyesindeki kızlar ile Aka Gündüz'ün *Yarım Türkler*'indeki Süheyla bunlardandır.

Görülmektedir ki Batı tarzında tekâmül eden Türk tiyatrosunda ilk andan itibaren yeni kadın tipleri ve aile arayışları vardır. Piyeslerde mahalli tiplerde azalma görülürken Batı'dan aktarılan yahut Batılı örneklerde olduğu gibi toplumun çağdaşlaşma endişesine paralel yeni kadın tiplerinin çoğaldığı da bir gerçektir.

Cumhuriyet dönemine geldiğimizde kadın erkek ilişkileri, merkezde kadın olmak üzere geçmişten geleceğe yeniden irdelenir. Zira, medenileşmenin ölçüsünü toplumda kadının pozisyonuna bağlayan yazarlar, sağlıklı ailelerin oluşması sonucunda toplumun da sağlıklı olacağını ve daha çabuk gelişeceğini öne sürerler. Türk piyes yazarları aileyi mevcut ortamlarında incelerken; bilhassa kadının, toplumda nasıl olması gerektiği üzerinde ciddî olarak Cumhuriyet döneminde düşünmüşlerdir. Önceleri yazarlarımız tiyatro yazarlığının bir uzmanlık ve kültür gerektirdiğini anlamamışlardır. Bundan dolayı da fikirlere göre şahıs kadroları teşkil edilmiştir. Nitekim Hâmid'in, Namık Kemal'in İslâmiyet'in ilk günlerindeki hür düşünceli, sosyal hayatta aktif kadın arayışları, Meşrutiyet'ten sonra ve bilhassa Cumhuriyet'in ilk yıllarında, İslâm öncesi Türk tarihinden örnekler alınarak sürdürülür. Bu kadınlar, erkeğin üzerinde tesiri büyük olan mâşukalardır. Bunlar tıpkı destanlarda yer alan olağanüstü güzellikte ve sanki Tanrı'nın kahramana bağlı kabul edilen kadınlar gibidirler. Hattâ biz bu kadın tiplerinin destanlardan gelen tipler olduğunu söyleyebiliriz. Faruk Nafiz'in *Akın* piyesinde Suna, *Özyurt* piyesinde yine Suna ve kızı Işık, *Ateş* piyesinde Zeynep ve kızı Ayşe eşlerinin destekçisi, meşakkatlere birlikte katlanan ve bilinçli çocuk yetiştiren kadınlardır. Celâl Esat Arseven'in *Bay Turgan* piyesinde Ulunege de, bu tipin en çarpıcı örneğini teşkil eder. Bu kadınların erkek kahramanlardan âdeta farkları yoktur. Ülke birliği ve bütünlüğü için her türlü fedakarlığa

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

katlanırlar. Zaafa düşmezler. Halk tarafından en az liderleri kadar sevilirler. Medeni ve kültürlü kadınlardır.

Cumhuriyet döneminin başlangıcından günümüze kadar geçen süre içinde, Türk tiyatrosunda kadın-erkek ilişkileri ve kadının toplumdaki müstakil yeri ve durumu çok yönlü ele alınmıştır. Bu meselelerin genel olarak iki ana başlık altında toplandığı görülür. Bunlardan birincisi geleneklerimiz karşısında kadın-erkek ilişkileri; diğeri ise Batı'dan aktarılan değerlerle toplumun değişmesine paralel bir değişmeyi gösteren ilişkilerdir. Gelenekler karşısındaki ilişkileri ele alan piyeslerde; daha ziyade kadının örf ve âdetler karşısında ezildiği görülür. Kadının bu ezilmişliği aile içinde başlar. Ebeveynin, eşin, çocukların ve ekonomik baskıların sonucunda kadın bir "mal" muamelesi görür. Bu durum daha çok gelir seviyesi düşük orta sınıfı oluşturan memur ve köylü kadınlar için geçerlidir. Gelir seviyesi yüksek olan tabakada ilişkiler daha farklıdır. Orada değişen değerlerin meydana getirdiği kargaşanın içindeki kişiler vardır.

Cumhuriyet devri piyeslerinde örf ve âdetler karşısında boyun eğmeyen kadınlar ise büyük bedeller ödemeye mahkum edilirler. Genç kızlar, geleneklerin baskısı yüzünden aile içinde sağlıklı yetişmezler. Bu da onları kurdukları yuva içinde geleneksel rollerinin dışına kolay kolay çıkamayan kadın tipleri haline getirir. Bu yüzden evlilik meselesi bilhassa Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazarlarımızca en çok dikkat çekilen konuların başında gelir. Kadının evlilikte söz sahibi olamaması, çok eşli evliliğe imkân tanıyan töreler, evlendikten sonra evin içine hapsedilen kadın, kocasının istekleri dışına çıkması mümkün olmayan ve o isteklere istemese de boyun eğen kadınlar Cumhuriyet döneminde sıkça ele alınmıştır. Hattâ bu meseleler çoğu kere trajik boyutları yanında ironik ve komik bir şekilde değerlendirilmiştir. Musahipzade Celâl, piyeslerinde bu konuları yoğun bir şekilde işler. Yazar, komedi tarzında örf ve âdetlerin kadın üzerindeki ağır baskısını tenkid eder. *Bir Kavuk Devrildi* piyesinde, baskı altında ve sevgiden mahrum yetiştirilen Nesime, kendine güveni olmayan yirmi yaşında pasif bir kızdır. *Kafes Arkasında* piyesinde kadın ve erkek arasındaki kaç-göç, çok eşli evlilik ve erkeğin kadın üzerindeki sonsuz tahakkümü ele alınır. Yine aynı yazarın *İtaat İlâmı* isimli piyesinde koca baskısının kadın

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

üzerindeki etkileri ve istenmeyen sonuçları gösterilir. Cumhuriyet öncesi Osmanlı hayatında eşine “İtaat İlâmı” vermek zorunda bırakılan kadının her türlü haksızlığa uğramasına rağmen boşanma hakkının elinden alınması hiciv dolu bir komedi anlayışıyla bu piyeste ortaya serilir.

Musahipzade Celâl, diğer piyeslerinde olduğu gibi bu üç piyesinde de kadına baskının erkekler için telâfi edilmesi imkânsız sonuçlar doğurabileceğini çarpıcı biçimde anlatır. Mevcut gelenekleri tenkid eder. Bu konudaki bir diğer piyes de Mehmet Sırrı'nın *Kafes ve Kümes* isimli komedisidir. Yazar, piyesin isminden de anlaşılacağı gibi kapatılan kadını kümesteki tavuğa benzetir. Bu piyeste çok eşli evlilik ve yaşlı erkeklerin genç kadın almaları eleştirilir. *Şâir Evlenmesi*'nden beri gerek Tanzimat, gerek Meşrutiyet oyun yazarlarının üzerinde durdukları evlilik törelerinin taşlamasını sürdürmekte olan bu oyunun ilginç yönü, medenî kanunun yürürlüğe girişinden iki yıl önce bu sorunu ele almasıdır. Son olarak Aysel Kılıç isimli kadın yazarımız *Haremde* isimli piyesiyle çok kadınla evliliği komedi tarzında ele alarak tenkid eder.

Kadının, aile içindeki yerini ve davranışlarını toplumun gelenekleri açısından ele alan bir diğer yazarımız da Reşat Nuri Güntekin'dir. Reşat Nuri, toplumda ve ailede meydana gelen bir takım bozuklukların sebebini, kadının yapısında değil Türk aile sistemindeki çarpık yapıda, ataerkil aile düzeninde bulur. *Hülleci* isimli piyesinde çok eşli evlilik ve evlilik şekli tenkid edilir. *Hançer* piyesinde de ataerkil aile düzeninin kadını nasıl ezdiği, yanlış davranışlara hattâ ihanete götürdüğü anlatılmak istenir. Toplumun, kısırlık konusunda kadını suçlayan tavrı ilk defa bu piyesle ele alınır. Çocuk, kırsal kesimde soyu devam ettirecek yegâne vasıttır. Çocuk aynı zamanda bu kesimde işgücü demektir. Türk aile sistemi bu açıdan çocuğa büyük önem verir. Fakat yerleşik yanlış inançlar, çocuğun olmaması durumunda derhal kadını suçlamakta hattâ kısırlık giderilmediği takdirde ikinci veya daha çok eşe izin vermektedir. Hiçbir araştırmaya dayanmadan verilen bu karar kadınları bedbaht eder. Bu kadınlar bazan da çok sevdikleri eşlerini kumaları ile paylaşmaya mahkum edilirler. Kısırlığın kadın kadar erkekte de olabileceği hemen hiç düşünülmemiştir. Kadının kısır olabileceği yaygın kanaattir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Batı'daki piyeslerde de biz bu konunun işlendiğini biliyoruz. Federico Garcia Lorca'nın *Yerma* isimli piyesi bunun trajik bir örneğini teşkil eder. Bizde ise bu konuda yazılmış *Hançer* piyesinin yanında Necati Cumalı'nın *Boş Beşik* isimli piyesi vardır. *Boş Beşik*'te. Fatma, bir erkek çocuk doğuramadığı için kocası ve ailesi tarafından söz hakkı tanınmadan hırpalanır sonra üzerine kuma getirilmek istenir. Büyük eziyetler sonucunda bir çocuk sahibi olan Fatma, sonunda töreler yüzünden çocuğunu kaybettiği gibi kendi canına da kıyar.

Kocasını seven bir kadın için kuma büyük eziyettir. Ne yazık ki gelenekler bunu meşru saymıştır. Yazarlarımız bu hadiseye Tanzimat'tan beri sıcak bakmamışlardır. Güngör Dilmen bu konuyu *Kurban* piyesinde ele alır. *Medea* efsanesinin model olarak kullanıldığı bu eser kaynak itibarıyla bütünüyle yerlidir. İnsanlığın en büyük tecrübesinin benzeri Anadolu köylüsünün hayatında da yer almıştır. Üzerine kuma getirilmek istenen Zehra, buna büyük tepki gösterir. Geleneği tek başına doğru kabul eden köyün diğer kadınları, bu olayı kendi tecrübelerine dayanarak normal karşılarlar. Zehra ise bu işin bedelini en ağır şekilde ödemeye hazırdır. Kocasını bu işten vazgeçiremeyen Zehra, iki çocuğu ile birlikte canına kıyar.⁴⁰ Munis Faik Ozansoy da *Medea* isimli bir piyes yazarak aynı konuya destek verir.

Cumhuriyet tiyatrosunda sıkça ele alınan bir başka konu da "kız kaçırma" hadisesidir. Kız kaçırma örfümüze dahildir. Hattâ çoğu zaman kızlar kaçırılmayı bekler ve bunu bir gururlanma sebebi sayarlar. Örfte olmasına rağmen kız kaçırma günümüz şartlarında anlamını yitirmiştir. Tiyatromuzda kaçırma olayı değişik şekillerde ele alınır. Ailenin engellemesi, başlık meselesi, kan davası gibi zaruri sebeplerden dolayı sevgililerin evlenebilmek için başvurdukları tek çıkar yoldur. Fakat bazan bu durum istismar edilir. Genç kızın, sevdiğine duyduğu güven onun kötü yola düşmesine yol açan davranış olur. Bu durumda kadının toplumdaki yeri suiistimal edilir. Kadın bir başka şeyin kölesi haline getirilir. Yazarlarımız bunları da görmüşlerdir. Necati Cumalı, *Ezik Otlar* isimli piyesinde birbirini seven fakat ailenin

⁴⁰ Sevda Şener, "Kurban Üzerine Bir İnceleme", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1970, nr. 1.

baskısı yüzünden evlenemeyen gençlerin meselesini ele alır. Kız kardeşini istediği kişiye vermek isteyen ağabey, kardeşinin sevdiği genci öldürür. Benzer konuyu Nazım Kurşunlu da Çığ isimli piyesinde işler. Zorla evlendirilmek istenen kız sevgilisiyle kaçır. Onları takib eden koca adayı ve ağabeyi çığ düşmesi sonucu ölür. Yazar, gençlere karşı takınılan bu tavrın tabiata aykırılığını, tabiatın öfkesi olan "çığ" ile açıklamak ister. Necati Cumalı, *Nalınlar* piyesinde de konuyu komedi haline getirir.

Sevdiği ile kaçtığı halde beklediği mutluluğu bulamayan kızların durumunu en çarpıcı şekilde Orhan Asena'nın *Fadik Kız* isimli piyesinde görürüz. Musahipzâde Celâl'in *Selma'sı*yla benzerlikler taşıyan piyeste sömürülen kadının trajedisi vardır. Sevdiği Ali'ye annesinin de desteğiyle kaçarak kavuşan köylü kızı Fadik Kız, hayallerini gerçekleştiremeden kendisini bir genelevde bulur ve Ali tarafından öldürülür. Kendi istediği ile evlenebilmek için evden kaçan ve törelere hiçe sayan bir diğer tip ise Recep Bilginer'in *Sarı Naciye'si*dir. Fakat Sarı Naciye yaptığı işin doğruluğuna inanarak babasıyla çatışmaya girer. Haklılığını anlatmak ister. Bu piyeste Sarı Naciye olumlu bir tiptir. Kaçma olayı kadının aile içinde seçme hakkının elinden alınmasından kaynaklanmıştır. Kadın bu yüzden her türlü ezikliği yoğun olarak yaşamaya mahkum edilir. Necati Cumalı'nın *Mine'si*nde genç, güzel ve evli bir kadın, yaşadığı küçük yerde erkeklerin tacizine uğrayınca buna daha fazla tahammül edemez ve sonunda katil olur. Dişiliği için sömürülen veya salt kadın olmanın acısını çeken kadınlar *Asiye Nasıl Kurtulur*'da, *Sabahat*'de, *Çığ*'da, *Yatık Emine*'de, *Direklerarası*'nda ve *Kocaoğlan*'da trajik hikâyeleriyle mevcuttur.

Kadının törelere ve erkeğe mahkumiyeti son dönem yazarlarımız tarafından sıkça ele alınır. Ülker Köksal'ın *Sacide* isimli piyesinde bu kadınların çileli hayatı terzi Sacide'nin şahsında bir araya getirilir. Kağıt üzerinde kalan kadın haklarının hayata geçirilmesi istenir. "Çoğu defa evlattan bile sayılmayan, doğumunda üzüntü kaynağı olan, en ufak bir yanlış hareketinde dövülen, sövülen, kaçırılan, satılan; düşünmesine, işini ve eşini seçmesine izin verilmeyen, bazan bir köle bazan da bir süs eşyası gibi ele alınıp çoğu zaman da cemiyet dışına itilen kadının.." bütün macerası bu piyeste ele alınmıştır. Yazar, toplumumuzdaki kadının yerini piyesinde bir kere daha tanımlamış ve eleştirmiştir. Ahmet Kutsi Tecer'in

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Yazılan Bozulmaz isimli eserinde, kaderine boyun eğen çileli Emine'nin, kurtuluş yollarının nasıl bir yüzüne kapandığını görürüz. Ahmet Muhip Dranas'ın *Gölgeler* isimli piyesinde koca baskısı yüzünden kendi iç dünyasına kapanan ve kocasından uzaklaşan kadının çocukları ile oluşturduğu yeni dünyasında mutlu olmayı denemesi anlamlıdır. Yazarın, *O Böyle İstemezdi* isimli piyesinde de hayatta yalnız kalmış Emin ile Hayriye'nin arasındaki aşk ilişkisi sorgulanır. Halid Fahri Ozansoy'un *Hayalet* isimli piyesi, sevdiği gence verilmeyip zengin biriyle evlendirilen genç kızın, bir süre sonra ruhî bir depresyona girmesini anlatır. Genç kadının yolunu bulamayan sevgisi, bilinçaltından günyüzüne çıkınca sonunda onu intihara götürür. Faruk Nafiz'in *Canavar* piyesi ise zorla dağa kaldırılan Zeynep'in başına gelen hazin sonu kız kaçırma eyleminin bir başka cephesi olarak ele alır. Cahit Atay'ın *Sultan Gelin* isimli piyesi, kızların bir "mal" gibi alınıp satılmasını ironikleştirir. Yazarın, *Ana Hanım Kız Hanım* isimli piyesinde ise aynı adı taşıyan iki kadının, biri eş baskısına diğeri ise kısır kocasına ve kumasına, nasıl yenik düştükleri anlatılır. Cahit Atay, *Kırlangıçlar* isimli piyesinde, İbsen'in de tenkit ettiği eskimiş fikirler ve inanışlar yüzünden evlenemeyen kızların durumunu ele alır. Türk toplumunda, büyük kız evlenmeden küçük kızın evlenmesine müsaade edilmez. Bu görüşte olan aileler yüzünden evlenebilme şansını kaçıran ve evde kalan kızların durumları trajiktir. Eve kapatılmış, koca bekleyen kızların durumunu Turgut Özakman *Töre*'de dillendirir. *Geçkin Kız*'da da kendini mutlu edecek yakışıklı bir erkeği bekleyen Dame dö Sion mezunu Sabaha'tın, evlilik için kurduğu hayaller gerçekleşmez. Evlenme vaktini geçirince karşısına çıkan ilk erkekle hayallerine muhalif bir evlenmeye mahkum kalır. Piyeste, otuz beş yaşlarında evde kalmış bir kızın hayalleri, düşünceleri, evlilik üzerine korkuları, görücülerden ürküşü anlatılır. Geri kalmış toplumlarda, evlenemeyen kızların kadın ve anne olma içgüdüleri çok defa örflerle çarpışır ve bunlar hayatları boyunca yalnızlığa mahkum olurlar. Yalnız yaşamağa mahkum kalan kadınlar, Semra Özdamar'ın *Yalnız Kadın*'ında; kocası ölüp korumasız kaldığında erkeklerin maddî manevî sömürsüyle muhatap olan kadın da *Bir Kadın Üzerine Çeşitlemeler*'de ele alınır. Adalet Ağaoğlu'nun kadın erkek ilişkilerindeki sıkıntıları anlatan oyunu *Çatıdaki Çatlak*'ta da evlenmemiş kadının trajedisi vardır. Aradığı erkeği bulamayınca

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

bunalıma düşen kadınlar, *Dumanlıda Telâki Var* (Nazım Kurşunlu), *Derya Güllü* (Necati Cumalı) ve *Tablodaki Adam*'da (Cevat Fehmi Başkut) ıstırap yığını halinde karşımıza çıkarlar. Onları yaşadıkları hayata bağlayan tek sebep artık bir yere gidememektir. Bu eserlerde mutsuz aileler içinde değerlerin yavaş yavaş eriyişini de hissederiz. Bazan ne sadakat ne de iyilik evliliğin getirdiği bunalımı önleyemez. Bilinçli ve masum bir sevgi ile bu durumun ağırlığını unutmayı düşünen çiftlere *Gecenin Sonu*'nda rastlarız. Bu anlaşmazlık ve bunalımların insanları zinaya ittiği de olur. *Üzüntüyü Bırak*'ta (Cevat Fehmi Başkut), *Suçlu*'da (Sabahattin Engin) mizaç ve ihtiras dengesizliğinin yarattığı aksaklıktan, tatmin edilememekten ileri gelen geçimsizlik, boşanmaya kadar gider. Kendisi suçlu olduğu halde oğluna daima babayı suçlu gösteren bir anne ile bu eserde karşılaşırız. *Kardeş Payı*'nda (Orhan Kemal) kadın, geçinemediği kocasını eline silah geçer geçmez öldürür.

Gençlerin evlenme şeklinde anlamsız bulunan ve eleştirilen bir başka gelenek de görücüye çıkmaktır. Güner Namı, *Görücüye Çıkıyorum* isimli piyesinde toplumda hâlen devam eden bu durumun Cumhuriyet'te artık çağdışı kaldığına, meseleyi komedi şeklinde ele alarak muhalif bir tavırla ortaya koyar.

Cumhuriyet Devri Türk Tiyatrosunda kadın erkek ilişkilerini etkileyen ve şiddetle tenkid edilen örf ve âdetlerden bir diğeri de kan davasıdır. Tanzimat'tan beri ele alınan bu konuya Cumhuriyet yazarları farklı açılardan yaklaşırlar. Turan Oflazoğlu'nun *Keziban* isimli piyesinde, kocasının ve oğullarının öcünün alınması için torununa baskı yapan Keziban nine, piyeste tahrikçi durumundadır. Murathan Mungan'ın *Taziye* isimli piyesinde ise oğlu kan davasına kurban giden mazlum analar vardır. Piyeslerde kadının, kan davasının hem tahrikçisi hem de mazlumu olduğu görülür.

Şehirde ve köylerde örneklerini çokça gördüğümüz, geleneklerin ağır baskısına rağmen iyiliği dürüstlüğü savunan kadınlar da konu edilmiştir. Turan Oflazoğlu'nun *Elif Ana*'sı bu türe ayrıcalıklı bir örnektir.

Cumhuriyet dönemi piyeslerinde kadınların, ev içindeki klâsik kadınlık ve annelik görevleriyle tükenmeleri çok yazar

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

tarafından işlenmiştir. Bu hayat tarzı, âdeta kadınlar için değişmesi imkânsız; çekilmesi gereken bir kader olarak görülmüştür. Bilhassa taşradaki, köydeki kadının örf ve âdetlerin baskısı yanında mücadele etmesi gereken başka durumlar da söz konusudur. Malı elinden alınan, erkeksiz kalan, namusuna göz dikilen kadınlar; bilhassa 1960 yılından itibaren bir kısım yazarlarımızca meselenin politik arenaya çekilmesi ile köy ağalarının kendilerine yaptıkları zulümler şeklinde piyeslerimize kaynak olmuştur. Vasfi Uçkun'un *Deli Emine* piyesinde; varı yoğu elinden alınan köylü kadının, elinde kalan tek horozundan medet umarak ona koca muamelesi yapması ironiktir. Hidayet Sayın'ın *Pembe Kadın*'ı kocası tarafından terkedilmiştir. İmam nikâhlı Pembe kadını kanunlar koruyamamıştır. Kızıyla ortada kalmıştır. Çeşitli sebeplerle ağalara karşı direnen kadın tiplerini Yaşar Kemal'in *Teneke*, Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü* isimli piyeslerinde görürüz. Bu piyeslerde politik konulara giren yazarlar, tiyatronun etkisini olumsuz kılarlar çünkü geniş kitlelerin benimsemediği politik tercihler ortaya atılır. Kadın, başkaldıran, isyan eden bir âsi halinde ele alınır veya böyle olması istenir.

Tanzimat'la başlayan Batılılaşma hareketi Cumhuriyet'in ilanından bir süre sonra yeni bir çehre kazanır. Bilhassa II. Meşrutiyet sonrasında Batı'dan alınan moda akımların, Türk aile sistemi üzerindeki olumsuz tesirleri bol bol işlenir. Yazarlarımız kadın erkek ilişkilerinin farklılaşmasını ve değerlerin değişmesini, Batılılaşma'nın yanlış anlaşılmasına bağlarlar. Cumhuriyet'in ilanından bir süre sonra aile meselesi toplumun genel problemi haline getirilir. Yeni kanunlar ve inkılâplar çerçevesinde kadın-erkek ilişkileri yeniden ele alınır. Kişilerin iç dünyasına dönük araştırmalar başlar. Kadını ve erkeği, duyguları, arzuları, ekonomik durumu ve cinsiyet faktörü ile birlikte değerlendiren yazarlar çoğalır. Bilhassa 1930 yılından sonra yazılan piyeslerde ilişkilerin, değişen şartlara paralel bir biçimde örfün dışına taşıdığını görürüz. Bu dönem piyeslerinde, erkek karşısında kişiliğini arayan kadının, maddi değerlere doğru yöneldiği ve cinsel tatminsizlik içinde kaldığı iddia edilir. Kadının toplum içindeki kişilik mücadelesi olarak takdim edilen bu yeni tavrı onu yine de beklenen aydınlığa çıkarmaz, sonuçta yine mahkum olan

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

kadındır. Yazarlar dolaylı olarak kadın erkek ilişkilerinde eğitim meselesinin önemine dikkat çekerler.

Bu dönemde kadını toplum meselelerine sahip çıkan, ailenin olumlu bir üyesi olarak değerlendiren piyesler azdır. Kadının baskı altında tutulması, iyi eğitilmemiş olmasından kaynaklanan zaafı, ekonomik ve kültür farklılığı gözetmeksizin onu benzer hatalara sürükler. Ahmet Kutsi Tecer'in *Satılık Ev* isimli piyesinde, Amerikalılara özenen bir ailenin mânevî değerleri çiğneyerek topluma nasıl yabancılaştıkları anlatılır. Bunda, anenin zaaflarından kaynaklanan büyük rolü vardır. Yazarın *Köşebaşı* isimli piyesinde ise züppe tavırlarıyla yeniliğin olumsuz yönünü gösteren Hoppala Kız, çarpık tipleri sembolize eder.⁴¹ Aynı olumsuz tipler ve aileler Cevat Fehmi Başkut'un piyeslerinde de sıkça görülür. *Harputta Bir Amerikalı*⁴², *Ayarsızlar*, *Makine*, *Küçük Şehir* bu tür eserlerdendir. Yazarın *Sana Rey Veriyorum* isimli piyesinde Doktor Ramazan'ın karısı Mübeccel; muhteris, süsüne düşkün, idealsiz, erkekleri yoldan çıkaran, onlara maddî mânevi zararlar veren fethan bir kadındır.⁴³

Cumhuriyet yazarlarına göre de Batılılaşma'nın yanlış anlaşılması kadını ve erkeği bir takım alışılmadık davranışlara sürüklemiştir. Bu davranışların başında kadının süs ve moda merakı gelir. Kadının, kontrol altına alamadığı bu merakı yüzünden kendini satacak kadar alçalması piyeslerde öncelikle tenkid edilir. İsmail Hakkı'nın *Andaval Palas* isimli piyesinde, Batılı kadınlara özenen Güzin Hanım, Türk törelerine, ana ve ev kadını anlayışına uymaz. İsmail Hakkı Baltacıoğlu bu meseleyi *Karagöz Ankara*'da isimli piyesinde daha derinlemesine ele alır.⁴⁴ M. Feridun Belisar'ın *Pembe Sokak 46 Numara* isimli piyesinde ise tüccar Behçet'in karısı Pervin Hanım süsüne düşkün bir kadındır. Bir kürk alabilme uğruna arkadaşına uyararak kötü yola düşer.

⁴¹ Mehmet Kaplan, "Köşebaşı", *Millî Kültür*, nr. 2, Temmuz, 1980.

⁴² Enver Töre, "Şark-Garp Çıkmazında Tiyatroya Yansıyan Harput ve Harputlu", *Dünü ve Bugünüyle Harput*, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, C. 1, Elazığ 1999, s. 415-427.

⁴³ Nesrin T. Karaca, "Cevat Fehmi Başkut ve Oyunları"; *Türk Bilig-Türkoloji Araştırmaları*, H.Ü. Edebiyat Fak.-TDE, Bahar, S: 7, s. 74-86, 2004.

⁴⁴ Selçuk Çıkla, "Türk Edebiyatında Dirijizmin Karagöz Piyeleri Boyutu", *Millî Folklor*, Y. 19, nr. 73, Bahar 2007, s. 61-67.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Kocaya muhtaç olmama düşüncesi onu bu yollara çeker. Batılı hayat tarzına özenen ailelerdeki çarpıklaşmanın hazin sonuçlarını en iyi şekilde Reşat Nuri'nin *Yaprak Dökümü* isimli piyesinde görürüz. Piyeste anne, ailenin yıkılışını görmesine rağmen hiçbir şey yapamaz. Karı-koca, çocuklarının düştükleri duruma sadece seyirci kalırlar. Vedat Nedim Tör'ün *Köksüzler* isimli piyesinde de Batı taklitçiliğinin kadında yarattığı bozulma genç ve güzel Leyla'yı intihara sürükler. Nudiye Nizamettin'in *Beyoğlu 1931* isimli piyesinde Avrupalı görünme sevdasına düşen kadınları; Refik Halid'in *Deli* piyesinde Batılı hayat tarzının yanlış anlaşılması ve bu hayata özenmenin gariplikleri sergilenir. Batılı hayat tarzına özenerek kendini geleneklerin dışına sorumsuzca atan bu kişilere "dejenere" gözüyle bakılmaktadır. Cumhuriyet dönemi piyes yazarları dejenere kişilerin Batılılaşma sürecinde tanınan haklardan en aşırı şekilde istifade ettiklerini ileri sürerler. Bilhassa bu hakları cinsellik açısından özgürce kullanmaya kalkan kişilerin çevrelerine nasıl ızdırap verdikleri anlatılır. Vedat Nedim Tör'ün, *Çarliston* isimli piyesi bunun çarpıcı örneğidir. Batı danslarından olan çarlistonu yapabilmek için hasta kocasını yatağında bırakıp dansa giden kadın, döndüğünde onu ölmüş bulur. Yazarın *Üç Kişi Arasında* isimli piyesinde de kadının cinsel tatminsizliği ve modern hayata özlemi ele alınır. Sedat Simavi, *Ceza* isimli eserinde kocasını ve çocuğunu bırakarak genç bir adamla kaçıp giden kadının, hatasını bir ömür boyu nasıl çektiğini anlatır. Yazar, kadının duygularını kontrol altına alamadığı takdirde bunun telâfisi imkânsız neticeler doğurduğunu ve anlık duyguların kadını ömür boyu mutsuzluğa sürüklediğini açıklar. Aynı konunun benzerini daha önce Nahit Sırrı Örik, *Alınyazısı* isimli piyesinde farklı bir tezle işlemiştir. Mualla, kendisinden genç bir delikanlı ile evlenir. Çocuklarını yanından uzaklaştırır. En yakınlarını kırar. Bir süre sonra yaptıklarının bir hata olduğunu; bu hatanın da kontrol altına alamadığı cinsel duyguları yüzünden meydana geldiğini anlar. Her şeyini kaybetmiş olan Mualla için artık geriye dönmek imkânsızdır. Yaptığı hatayı ömür boyu çekecektir. Celâlettin Ezine'nin *Bir Misafir Geldi* isimli piyesinde, dağ başındaki bir gözlem evinde araştırma yapan Profesör Osman'ın karısı mutsuz ve yalnızdır. Yanlarına gelen bir grup misafirin arasında bulunan, yakışıklı fakat züppe bir gence ilgi duyar. Cinsel duygularını harekete geçiren bu genç ile ilişkiye

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

girmek ister. Bu piyeste de Batılı hayat tarzına özenme cinsellik duygusu ile birleştirilir.

Bilindiği gibi kadının cinsel arayışları, Cumhuriyet öncesi piyeslerde daha ziyâde evin içinde gizlenen bir durumdu. Kadının bu tür bir ilişkiye girebilmesi ancak yakın çevresindeki akrabadan kişilerle mümkün olabiliyordu. Haremlik ve selamlık, kaç-göç olayı kadının dışarıdan kişilerle ve kolayca böyle bir ilişkiye girmesini imkansız kılmaktaydı. Halbuki Cumhuriyet'in ilanından sonra kadın-erkek ilişkilerinin rahat ortamlara çekilmesi, gayrimeşru ilişkileri kolaylaştırmıştır. Çehov'un piyeslerini hatırlatan *Bir Misafir Geldi'*de; mesleğine düşkün kocası yüzünden duygularını sürekli bastıran kadın, zayıf bir anında arzularına engel olamaz ve eşini aldatır. Modern dramlarda görülen bu durum daha ziyade kriz anlarını işlemektedir. Çetin Altan'ın *Çemberler* piyesinde modern hayat özlemi karı-koca ve çocuklar üzerinde bunalıcı bir baskı unsuru olur. Piyeste, anne modern dünyanın kadını olmak ister fakat bunu nasıl yapacağını bilemez.

Kadının cinsellik konusu, yalnızca toplumdaki dejenerasyonunu açısından ele alınmaz. Bu konu aynı zamanda olmuş bir hadisenin komik yanları veya doğurduğu sonuçları açısından da ele alınır. Aziz Nesin'in, *Hadi Öldürsene Canikom* isimli piyesinde kadınlıklarını yaşayamamış iki yaşlı kadının, pısırik bir erkeğin varlığı ile bilinçaltılarında canlandırdıkları dişiliklerini, komik bir şekilde nasıl ortaya çıkardıkları görülür. Nesin'in *Çiçu*, Nazım Hikmet'in *Unutulan Adam* ve Oktay Arayıcı'nın *Rumuz Goncagül* isimli piyeslerinde de doyurulmamış cinsellik söz konusudur. Turgut Özakman'ın *Kanaviçe* isimli piyesinde yine erkeksiz, yaşlı üç kızkardeşin, genç bir erkeğe duydukları cinsel arzuların yarattığı komik durumlar işlenir. Cinsel taassup ve gençlerin bu yönden eğitilmemiş olmaları, Turgut Özakman'ın *Paramparça* piyesi ile Dinçer Sümer'in *Üç Derste Aşk* isimli piyeslerinde tenkid edilir. Aslında aşkın dersle öğretilmeyeceğini bu yazarlar da iyi bilmektedirler. Aşk, bir duygu terbiyesi meselesidir. Bu yazarların esas hedefi toplumumuzdaki bastırılmış cinselliğe serbestlik ve haklılık kazandırmaktır. Bu durum da doğal olarak aile kurumunu sarsacak ve bozacaktır. Kaldı ki aşk, aşkı yaşayanlara göre değişen bir kavramdır. Nitekim Batı'nın yanlış değerleri yüzünden gerçek aşkların, duygu ve hayallerin yok oluşu, insanların bu yüce

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

duygudan sıyrılarak yozlaşıp cinselliğe doğru akışları ve evliliklerin bir saman alevine dönüşü Yusuf Ziya Ortaç'ın, *Aşk Dersi* isimli piyesinde tenkid edilir. Burada da yazar eski aşkları yeniden tesis etmek ve öğretmek gayretine düşer. Görülüyor ki meseleye iki ayrı bakış tarzı vardır.

Cumhuriyetin ilanından sonra kadına tanınan haklar bazı yazarlarımızca espri konusu yapılır. Hüseyin Rahmi, kadın haklarını, kadının erkekleşmesi açısından alaylı bir şekilde ele alır. Yazara göre, Batılılaşma'nın bu geçiş döneminde kadının elde ettiği eşitlik ve çalışma özgürlüğü onun kadınlık ve annelik görevlerini engelleyecektir. Bu da bir takım acı sonuçları doğurabilir. İşte bu yüzden kadının yeri evi olmalıdır. Dişi kuş yuvasında kalmalıdır. Kadının yeni haklarını kullanmak istemesini, erkeklığe özenme olarak değerlendiren ve alaya alan yalnız Hüseyin Rahmi değildir. Aziz Nesin de *Hakkımı Ver Hakkı* isimli piyesinde, erkeklığe özenen Resmiye Hanım, kendi halindeki kocası Hakkı ile yer değiştirirler. Fakat bu durum Resmiye Hanım'ı memnun etmez. Eski statüye dönmeyi kabul eder. Benzer konu, Sadık Şendil'in *Azgın Gelin Zeynelabidin* isimli piyesinde de işlenir.

II. Meşrutiyet'ten günümüze kadar yazılan pek çok piyeste kadın-erkek ilişkileri, aile düzeni ve daha çok kadının ailedeki yeri tenkit edilmiştir. Bu piyesler kadını, ailenin sadakatsiz üyesi ve ihanete eğilimli varlıklar olarak addetmişlerdir. Tabii bunda yazarların erkek olmasının da rolü vardır. Meseleye kadın gözüyle bakılamamıştır. Erkek yazarlara göre de kadının bu derecede alçalmasının sebebi, modern hayat özlemidir. Meselenin sosyal, siyasî, kültürel ve biyolojik sebepleri üzerinde fazla düşünülmemiştir. Kadını sadece duyguları ile yaşayan ve bu yüzden aile kurumu için her an tehlike arz eden bir faktör olarak görmüşlerdir. Bir kısım yazarlarımız da kadını bu durumlara itenin ataerkil aile düzeni olduğunu iddia etmişlerdir. Kadın erkek münasebetlerinde erkeğin baskısının yalnız kadına değil erkeğe de sonunda zararlar verdiğini ileri sürmüşlerdir. Baskı altında tutulan kadının, kocası yaşlandığı zaman güçlendiğini; o zaman da kocasına gerekli değeri ve desteği âdeta bir intikam hissiyle vermediğini ileri sürmüşlerdir.

Cumhuriyet devrinde kadına kanunla verilen bir takım

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

sosyal hakların hayata geçirilmek istenmesi; beraberinde bazı problemleri de getirir. Kadın, tıpkı erkek gibi kişilik sahibi olmak ister. Kanuni haklarını kullanmak üzere geleneklerin dışına çıkar. Bunun mücadelesini verir. Kişilik arayışında olan modern kadın ile kadının geleneksel rolünü üstlenmeye devam etmesini isteyen erkek arasında devamlı bir soğuk savaş söz konusudur. Bu durum, Reşat Nuri'nin *Eski Şarkı*'sında ve Çetin Altan'ın *Beybaba* isimli piyeslerinde ele alınır. Modern kadın, yeni kazandığı hakların ve özgürlüğün sarhoşluğunu, toplumun süregelen kadın-erkek ilişkilerini dikkate almadan inkâr etmekte; aile kurumunu bir takım peşin hükümlerle parçalayabilmektedir. Nitekim *Eski Şarkı*'da Amerikan kolejinden mezun olan Züleyha, modern kadının hürriyet sarhoşluğu içinde, mert Anadolu erkeği olan eşi Yusuf'a hayatı *Yusuf ile Züleyha* hikâyesini alaya alırcasına zehir eder.⁴⁵ Bu durumu, kadının kendisine tanınan haklarını sindirmiş olamamasına bağlayan yazarlar; kadının, yeni imkânlardan faydalanırken eski durumların yarattığı ürkekliği yine de üzerlerinden atamadıklarını iddia ederler. Kadının, sağlanan imkânların ve hakların mesuliyetinin bilincine varamadığını ileri sürerler. Bu şartlarda yapılan evliliklerin daha büyük problemler yarattığı hattâ fertler üzerinde psikolojik bir takım yaralar meydana getirdiği ileri sürülür. Gençlerin cinsel terbiye konusu üzerinde düşünen Adalet Ağaoğlu, *Evcilik Oyunu*'nda cinsel eğitim yokluğu yüzünden gençliğin çektiği ıstırapı açığa vurur. Yazara göre; çocuklarla ana babalar arasındaki uzaklık, çocuklara kötü davranış, birbirlerini sevmeyi öğrenemeyişleri, genç erkek ve kızların birbirlerini tanıyamamaları, arkadaşlıkta ve sevgide beceriksizlikleri, nihayet evlendikleri zaman evlerinde kendilerini havasızlıktan boğulur hissetmeleri, kız arkadaşları olmayan genç erkeklerin birbirleriyle anormal ilişkileri, komşuların, bekçilerin hatta toplumun, kadını ve genç kızı gözetleyerek izleyişi, esaret getiren sakat namus anlayışımızın insanca yakınlıkları bile önleyişi, geleneklerin ve değer yargılarının yarattığı mutsuz kadın ve erkeğin mahkemelerde bile anlaşılmayışı gibi toplum hayatımızda bizi mutsuz yapan konular yüzünden kuşaklar acı çekmekte ve bu sıkıntıların yaşanmadığı mutlu bir ülkenin

⁴⁵ Enver Töre, " Romandan Yapılmış Bir Tiyatro Eseri: Eski Şarkı", *Türk Kültürü*, nr.485-486, Eylül-Ekim 2003, s. 340-346.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

özlemini duymaktadırlar. Yazar, ailelerin de baskısıyla bu tür sağlıklı ilişkilerin, kompleksli insanlar yarattığını iddia eder.⁴⁶ *Evcilik Oyunu*'nda, birey haklarını silmeden, insanca ilişkileri engellemeden, kısaca söylemek gerekirse bireyin esir olmayacağı bir yuvanın tam bir uyum ve bilinçle kurulması istenir ve toplumun en küçük ünitesi olan ailenin bir işkence yuvası halini almaması için gerekli koşullar gösterilir.

Modern kadın gibi yeni dönemde geleneklere sıkıca bağlı eski kadın da problemlerin kaynağıdır. Sevgi Sanlı, bu iki kadın tipini *Yazılı Taş* isimli piyesinde karşılaştırır. Eski kadın mevcut durumunu her şeye rağmen kabullenmiştir. Halbuki yeni kadın, haklarını ararken yeni çatışmaların kaynağı olur. Bu kadınlar için uyumlu bir eş bulmak yahut evliliklerini uyumlu sürdürebilmek çoğu zaman mümkün olmaz. Yazarlara göre; medenî evlenme biçimi, kadın ve erkeğin gerçek yüzlerini saklamasına yol açmıştır. Haldun Taner, *Aşk u Sevda* ile *Huzur Çıkmazı* isimli piyeslerinde, kadın erkek ilişkisini, ilk karşılaşmadan itibaren ele alır. Aşk, evlilik, balayı, kıskançlık, anlaşamamazlık, sıkıntı, saygı eksilmesi gibi sonradan ortaya çıkan meselelerden kaynaklanan çatışmaların cevaplarını arar. Yıldırım Keskin, *İnsansızlar*'da; bir türlü gerçek yüzlerini göstermeyen kadın ve erkeğin giriştiği gizli mücadeleyi ortaya serer. Şahap Sıtkı, *Ayrı Dünyalar*'da Strindberg'in görüşlerine yaklaşarak erkeği ve kadını farklı iki varlık olarak değerlendirir ve bu yüzden anlaşmalarının mümkün olamayacağını ileri sürer. Bu piyeslerin dışında Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kahvede Şenlik Var* ve *Tersine Dönen Şemsiye*'si⁴⁷, Oktay Rıfat'ın *Atlarla Filler* ve *Yağmur Sıkıntısı*; Melih Cevdet Anday'ın *Mikado'nun Çöpleri*, Çetin Altan'ın *Çemberler*, *Mor Defter* isimli piyesleri kadın ile erkeği psikolojik yönden karşılaştıran ve tahlil eden eserlerdir.

Bir kısım Cumhuriyet yazarlarına göre gayrimeşru ilişkiye giren kadınlar bunu kendi isteklerinden ziyade çevrenin baskısı ile yapmak zorunda bırakılmışlardır. Kadına çalışma hakkının toplum tarafından verilmemesi, onu çaresiz durumunda kötü yola

⁴⁶ Özdemir Nutku; "Neden Evcilik Oyunu", *Tiyatro*'73, Nisan, S:14, s:32 / Lütüfi Ay; "Evcilik Oyunu", *Milliyet*, 14 Şubat 1964.

⁴⁷ İnci Enginün, "Sabahattin Kudret Aksal'ın Tiyatro Eserleri", *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, s. 264-279.

sürüklemiştir. Geldikleri noktadan geri dönmek de çoğu zaman mümkün değildir. Kadınlar için bu tür hayat artık yeni bir yaşama biçimi olmaktadır. Mahmut Yesari, *Sürtük* isimli piyesinde, batağa saplanmış bir kadını kurtarmak isteyen erkeğin, sonunda hayal kırıklığına uğradığını belirtir. Piyesteki kadın, kendini bataktan kurtaran erkeği daha zengin birini bulunca terkeder. Yazar, sokak kadını sokakta kalmaya mahkumdur, görüşündedir.

Vasıf Öngören de kadının, kötü yola düşmesinin suçlusu olarak toplumu gösterir. *Asiye Nasıl Kurtulur?* isimli piyeste, kötü yola itilen Asiye'ye hiç bir kurtuluş yolu gösterilmez. Toplumun kuralları Asiye'ye kader olmuştur. Boyun eğmeye mecburdur. Orhan Asena'nın, *Kocaoğlan*'ında erkeklerin istismarına uğrayan kadınların çileli hayatı öne çıkarılır. Benzer tema Refik Erduran'ın *Direklerarası*, *Kapılar* ve Turgut Özakman'ın *Bir Şehnaz Oyun* isimli piyeslerinde de kaynaştır.

Yalan üzerine kurulmuş evlilikleri *Gecenin Sonu* isimli piyesinde sorgulayan Orhan Asena, eş seçiminde törelerin ve toplumun ahlâk anlayışının mutsuz evliliklere katlanmada bir mecburiyet oluşturduğu fikrini ileri sürer.

Bu devir eserlerinde şüphe ve kıskançlık da kadın-erkek ilişkileri açısından ele alınan temalardandır. Şüphe ve kıskançlığın aileye ve kadına mutsuzluk verdiği ileri sürülür. Hayri Muhittin Dalkılıç'ın *Gölge* isimli piyesinde, bahçedeki gölgeye karısının âşığı sanarak ateş eden koca, yanlışlıkla karısını öldürür. Aziz Nesin'in, *Tut Elimden Rovni* isimli piyesinde, canbaz karı-koca birbirlerinden şüphe ederek evliliklerini tehlikeye düşürürler. Yazar, "Bir ipte iki canbaz oynamaz" atasözünden yola çıkarak, evliliği bir canbaz oyununa; eşleri de canbaza benzetir. Vedat Nedim Tör'ün, *Siyah Beyaz* piyesinde ise kıskançlık yüzünden ruhî dengesi bozulan kadının, aile fertlerine saldırarak kızını boğması çarpıcıdır.

İdealize edilen kadın tipleri, bu dönem piyeslerinde destansı oyunlar dışında çok az eserde görülebilmektedir. Bunlardan biri Yakup Kadri'nin *Sağanak* isimli piyesinde; gerici kocası ve kayınpederine karşı Cumhuriyet'i savunan Belkıs'dır. Diğeri ise Musahipzade'nin ülkücü ve vatansever *Selma*'sıdır. Bilgesu Erenus'un *Halide*'si de farklı değildir. Halide, toplumda kendine yer edinmeye çalışan, kadın olmanın bilinci yanında

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

toplumdaki görevlerinin de farkında olan aydın bir önder-kadın tipidir.⁴⁸ Yazar bu piyesinde Halide Edib'i piyes kahramanı yapmıştır. Millî bir karakter taşıyan bu tipler, sosyal hayattaki kadının idealize edilmiş tipleri de sayılmazlar. Zira bu kahramanlar, fikre göre şekil almış idealist tiplerdir. Bu bakımdan bir kısmı çevresine mutsuzluk verir bir kısmı da çırpınmasına rağmen çevresinin mutsuzluğunu hafifletemez. Mesela Belkıs'ın çatışması ailesine en ağır yıkımı getirir. Sonunda mutsuzluk gözyaşları döker. Halide ise kendisiyle, toplumuyla ve tarihiyle hesaplaşır ama düşündüklerini tam olarak gerçekleştiremez. Onun önderliği ve örnekliği destanlarda unutulmuş bir kahramanı hatırlatan burukluğu yaşatır.

İncelediğimiz Cumhuriyet devri piyeslerinde; Batı taklitciliği ve paranın mutlak gücü, kadın ve aile üzerinde tesirlidir. Kadının ve erkeğin süsü ve eğlencesi ile modern hayat tarzını taklit ettiği, kumar oynamayı ve içki içmeyi sevdiği, ahlâkî değerlerin dışına taşarak meşrû olmayan ilişkilere girebildikleri, kendilerine tanınan hakları kötüye kullandıkları, para ve arzuları yüzünden yuvalarını ve ilişkilerini yıkıma sürükledikleri görülür. Bu dönem eserlerinde kadın âdeta bütün yeni, aşırı ve zararlı eğilimlerin serpilip geliştiği bir alan olarak görülmüştür. 1960 yılından sonra yazılan piyeslerde kadının, lükse ve gösterişe önem veriş; yapısına, evlilik bağlarına ihaneti de Haldun Taner'in *Huzur Çıkmazı*'nda olduğu gibi aile içi problemlerine bağlanmıştır. Tiyatro yazarlığını ayrı bir tür olarak gören 1960 sonrası yazarlarımızca meseleler artık evrensel boyutta görülüp işlenmeye başlar. Bu tür eserleri kaleme alan yazarlar klasik Yunan tiyatrosu modelini de örnek alarak Türk kadınının tragedyasını bu göz ile yakalamaya çalışmışlardır.

Görüldüğü gibi son devir Türk tiyatrosunda, aile içindeki kadına verilen değişik roller piyeslerin beslendiği zengin kaynağı oluşturur. Bazı piyeslerde kadının geleneksel rolü devam ettirilirken; bir kısım piyeslerde ise yeni arayışlar içindeki kadının psikolojik yapısından kaynaklanan sosyal çatışmaların sebepleri üzerinde durulmuştur.

⁴⁸ Esen Çamurdan, "İlk Dönem Tiyatro Oyunlarında Kadın Görünümleri", *Günümüzde Kitaplar*, Kasım, 1985, S:23.

Türk tiyatrosunda çalışan kadının meselesi yoktur.⁴⁹ İş başında çalışan kadının problemleri veya meslek sahibi kadının problemleri yine ev içindeki haliyle ele alınır. Yani kadın, evlilik kurumu içinde değerlendirilir. Daha ziyade ezilmişlik teması işleniyor. Bu durum daha çok 1960 sonrası piyeslerinde görülür. Tiyatro eserlerinde, kadının kanuni haklarını kullanmak istemesi, çalışması hep tepkiyle karşılanmıştır. Bunda erkek dünyasındaki "kadının yeri evidir" kanaati etkindir. Nitekim aksi durum *Kadın Erkekleşince*'de mahzurlu bulunmuştur. Analık görevini küçük göreceği düşünülen kadının aile düzenini de bozacağı endişesini getirmiştir. Çalışan kadına da bu yüzden iyi gözle bakılmamıştır. Hattâ çalışması hafiflik olarak değerlendirilmiş ve ahlâk bozukluğunun artmasının temel sebebi gösterilmiştir. Cumhuriyet'le birlikte, teoride kadına verilen eşitlik ve çalışma özgürlüğü uygulamada aksamıştır. Yerleşik bir gelenek haline gelen kadının ekonomik olarak erkeğe bağımlı olması fikri kadınlar arasında rağbetini korumuştur. Kadının erkeğin nüfuzuna girmesi; evliliği, kadın için bir nevi maddî sigorta haline getirmiştir. Zaten medenî kanun da kadına çalışma hakkını ancak eşinden alabileceği bir izinle uygun görmektedir. İşte bu teori ile uygulama zıtlığı pek çok yazarın dikkatini çekmesine rağmen hâlâ tiyatromuzda ciddî olarak ele alınmış bir konu değildir.

Çalışan kadının, çalışma ortamında çevresindeki erkeklerle girdiği ilişkiler bilhassa vodvillerin konusunu oluşturur. Bekâr kadınlar, çevrelerindeki bekâr erkeklere, birlikte çalışmanın getirdiği sıcak ortam içinde yakınlık duyarlar. Bir süre sonra bu yakınlık evlilikle noktalanır. Bu yüzden genç kadınlar, kendi istekleri doğrultusunda bir evlilik yapabilmek için tahsili ve çalışmayı bir araç olarak kullanırlar. Aslında bu konuda bir sosyolojik araştırmaya ihtiyaç vardır.

2- Çarpık Batılılaşmayı Kaynak Alan Piyesler

Batılı eğitimin önemini bilen yazarlar, Batı'nın inanç sistemimize ve yaşama biçimimize uymayan yönlerini piyeslerinde ele almışlar; çoğu zaman tenkitlerini, özentili bir ruh

⁴⁹ Sema Uğurcan, *Türk Romanında Çalışan Kadın Tipleri -Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadar-*, basılmamış doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1983.

hali içinde giyimi ve kuşamıyla Batı'yı taklit eden kişi ve ailelerin düştükleri komik görüntüleri öne çıkararak, ironikleştirmişlerdir. Batının eğlence dünyası ve eğlence stillerinin Tanzimat'tan sonra Beyoğlu ve çevresinde; fuhuş, kumar ve içkinin, toplumumuzca kabul görmeyen diğer unsurlarla beraber yoğunlaşması, Müslüman Türk gençlerini de karşı konulmaz bir şekilde içine çeker. Varını yoğunlu bu çevrede hovardaca tüketip sonrasında sefalet düşen, çeşitli facialara muhatap olan kişilerin ruh halleri ile trajik sonları çarpık Batılılaşmanın sonucu olarak Tanzimat dönemi piyeslerine yansır. Mustafa Fahri'nin *İşte Alafranga* isimli piyesinde, alafrangalık hastalığına yakalanmış sonradan görme Mustafa Bey ve yakın arkadaşlarının, Fransız beyzâdelerine benzeme merakları yüzünden aile çevrelerinde yarattıkları huzursuzluklar anlatılır. Ali Necip'in *Sanki Aşk* isimli piyesinde de Mazlum Bey, züppece bir tavra dönüşen şuursuz alafrangalık merakı yüzünden çok gülünç hallere düşer. Nuri tarafından kaleme alınan *Zamane Şıkları* adlı piyeste de Beyoğlu hayatına iyice dadanan Naşit Bey'in çocukları, babalarına zor anlar yaşatırlar.

Alafrangalık merakı kadınları da cazibesi içine alır. Batılı kadınlar gibi giyinmek, süslenmek arzuları, aile bütçelerinde derin gedikler açar ve huzursuzluklara sebebiyet verir. Bu durumu *Görenek* piyesinde açıklayan Ermeni çerçici kadın Manik, bu kadınları hoppalıkla suçlar. Hâmid de *İçli Kız*'da, Beyoğlu'na dadanan hanımların ve beylerin alafrangalaşma arzularının Frenkler tarafından alaya alındığını; ırz ve namus sahibi kimselerin böyle karışık ortamlarda gezmelerinin yanlışlığını belirtir. *Tasvir-i Sebat*'ta söz verdiği halde karısını Beyoğlu'nda Frenk bir kadınla aldatan Münim Efendi'nin, ailesine yaşattığı üzüntü affedilir gibi değildir. Bu dönem eserlerinde, Beyoğlu eğlence kadınlarının, pek çok Müslüman genci yoldan çıkardığını, aile yapılarını bozduğunu, servetlerini ellerinden alıp iflas ettirdiğini görürüz. Namık Kemal'in *İntibah* romanıyla başlayıp; Ekrem'in *Araba Sevdası*'na kadar uzanan Beyoğlu hayatı ile kadın ve erkeklerin birlikte görülebildikleri Çamlıca, Küçüksu gibi diğer mekânlar, aşkın, ahlâksızlığın, aldanma ve aldatmanın yoğun yaşandığı atmosferler olarak devrin eserlerinde çizilir.

II. Meşrutiyet tiyatrosu da kaynak olarak alafranga hayat tarzı ve özleminden beslenir. Alafrangalılığın, kişilerde bir takım

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

aşağılık duyguları yarattığı; bu kompleksler içinde kontrolsüz bir hayat yaşayan ailelerin, birbirlerine ve toplumlarına yabancılaştıkları ileri sürülür. İbn-ür Refik'in piyeslerinde yoğun olarak ele aldığı bu konu komik görüntülerle ortaya serilir. *Gerdaniye Buselik*'te gelinin Fransızca merakı ailede ciddi huzursuzluk yaratır. *Yeni Dünya*'da alafrangalık alaya alınır. Mehmet Asaf'ın *Sinirli Bey* isimli piyesinde alafranga merakı ifrata kaçmış aşırı kıskanç bir kocanın nasıl komik hallere düştüğü sergilenir. Aka Gündüz'ün *Yarım Türkler*'inde Süheyla, kocasının hastalığına aldırmadan alafrangalığın gereği olarak kendisine bulduğu âşığı ile hiç çekinmeden evinin içinde sevişir. Bu piyes, Mütareke yıllarında, yabancıların oluşturduğu zevk ve eğlence âlemlerine karışarak Türklükleri zayıflayan Türk ailelerini anlatır. Bunlar, Türklüğe hakaret edecek kadar hadlerini aşarlar. Piyes, kendilerine ve yurtlarına karşı inanç ve güvenlerini yitirmiş insanlara dikkatleri çeker ve memleketteki sarsılan değerleri açığa vurur. Aka Gündüz bu piyesiyle âdetâ, çok sonra yazılacak piyeslerin ele alacakları iki çelişik cephenin; Kurtuluş Savaşı sırasında inananlar-inanmayanlar şeklinde beliren biri vatansever, diğeri vatan haini niteliğindeki cephelerin hareket noktasını verir. Ahmet Reşad'ın *Beyin Hakkı Var* isimli piyesinde de Nâzenin Bey isimli dejenere bir tipin çarpık Avrupalı tavırları dikkatlere sunulur.

Cumhuriyet dönemine geldiğimizde konu sıcaklığını ve önemini aynen sürdürür. Kontrolsüz Batı hayranlığı Avrupa'dan Amerika'ya kadar uzanır. Değer yargılarının hızla değişmesi, kuşaklar arasında belirginleşen anlayış farklılığı yeni çatışmaları doğurur. Batılılaşmanın doğru anlaşılammaması ve sindirilememesi, materyalist felsefenin önem kazanması, yeni değerler karmaşası içinde kadının yeni durumu, cinsellik, para, ahlâk, din anlayışında ortaya atılan yeni bakış tarzları Cumhuriyet oyunlarının yeni kaynaklarını oluşturur. Halide Edib Adıvar, *Maske ve Ruh* isimli piyesinde Batı'nın maskelenmiş materyalist yapısı karşısında Doğu'nun üstün mâneviyatını öne çıkarır. Cevat Fehmi Başkut, *Harput'ta Bir Amerikalı*'da, II. Dünya Savaşı'ndan sonra yaygınlaşan ve yer yer gülünçleşen Amerikan hayranlığını

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

hicveder. Dejenere tipleri ve olayları sergiler.⁵⁰ Yazarın *Ayarsızlar* isimli piyesinde de yine iki kardeşin para ve alafrangalık yüzünden farklılaşan hayatlarının yarattığı tezatları görürüz. Vedat Nedim Tör *Köksüzler*'de, *Çarliston*'da Avrupa'ya öykünerek dejenere olmuş insanların acı sonlarını sergiler. Nazım Hikmet'in *Bir Ölü Evi*'nde paradan başka bir değer tanımayan aile üyelerinin ikiyüzlü, çirkin davranışları gülünçleştirilir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kadın Erkekleşince*'sinde Batılılaşma'nın kadını çalışma hayatına sokması durumunda, kadınlık ve annelik ödevlerinin engelleneceği dile getirilir. Medeni kanunun yeniden düzenlenmesiyle kadının aile içinde birdenbire erkekle eşit haklara ulaşması, kadının normal olarak toplum içindeki yerini de yükseltir. Kadın artık erkeğin beslediği ve dilediği sürece yanında alıkoyacağı bir dişi değil, aile yuvasının erkekle aynı haklara sahip bir ortağıdır. Bunun için vaktiyle erkeğin araçlarla seçtiği kadının da bundan böyle erkeğini seçme hakkı olacaktır. Reşat Nuri Güntekin'in *Eski Şarkı*'sında Anadolu'nun zor gerçekleri içinde yetişmiş Yusuf ile İstanbul'da Batılı bir eğitimle yetişmiş varlıklı Züleyha'nın evliliği bu çatışma sonucunda hüsrarla biter.⁵¹ Başar Sabuncu, hippiliğe özenen gencin fabrikatör babasıyla giriştiği mücadeleyi kuşaklar arası bir çatışma olarak *Çark* isimli piyesinde ele alırken; toplumun değişen değer yargılarının ailelerde meydana getirdiği depremlere de dikkatleri çeker. Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak* ve *Ahşap Konak*'ı; Yusuf Ziya'nın *Aşk Mektebi*; Reşat Nuri Güntekin'in *Ağlayan Kız*'ı, Cevat Fehmi Başkut'un *Ayna'sı*, Haldun Taner'in *Lütfen Dokunmayın*'ı, Turgut Özakman'ın *Pembe Evin Kaderi* ile Celâlettin Ezine'nin *Bir Misafir Geldi*'si bu grup oyunlar arasında zikredilebilir. *Bir Misafir Geldi*'de aile mutluluğunun, kadın ve erkek tarafından yapılacak bazı fedakarlıklarla doğabileceği tezi savunulur. Çoğunlukla entellektüel ailelerde erkeğin karısını ihmal etmesi ile ortaya çıkan huzursuzlukları ele alan bu piyes, yuvada kafanın ve etin dengeli uyumunu ister; bu uyumun elde edilmesi konusunda kadının iradesine de pay ayırır. Batı hayranlığını, taklitçiliği, süse, kumara,

⁵⁰ Enver Töre, "Şark-Garp Çıkmazında Tiyatroya Yansıyan Harput ve Harputlu", *Dünü ve Bugünüyle Harput*, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, C. 1, Elazığ 1999, s. 415-427.

⁵¹ Enver Töre, "Romandan Yapılmış Bir Tiyatro Eseri: Eski Şarkı", *Türk Kültürü*, nr.485-486, Eylül-Ekim 2003, s. 340-346.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

eğlenceye düşkünlüğü, züppe tipleri *Beyoğlu 1931*, *Bir Zabitin On Beş Günü*, *Gün Doğuyor*, *Künye*, *Hayalet*, *Pembe Sokak No: 46*, *Yayla Kartalı*, *Andaval Palas*, *Satılık Ev*, *Mor Defter* isimli piyeslerde de görebiliriz.

3- Kaynağı Masal, Destan, Efsane, Halk Hikâyeleri ve Mitoloji Olan Piyesler

Batı tarzı tiyatronun ilk örneklerinden itibaren yazarlarımız, tarihi malzemenin kaynak olarak kullanılması yanında, halk edebiyatının anonim ürünlerinden olan masal, efsane, destan, halk hikâyeleri ve mitolojiden (Yunan ve Mezopotomya) faydalanarak yeni eserler vücuda getirirler. Bu türlerin anlattığı hadiseler yanında, içeriğindeki kahraman motifleri de piyeslerin kurgusal malzemesi olur. Cumhuriyet döneminde yabancı kaynaklara da uzanan bu piyesler incelendiğinde, daha çok yazıldığı zamanın aktüel konularıyla yahut siyasî taşlama yapmak maksadıyla kaleme alındığı görülür. Kaynak malzemelerdeki dönem ve kişiler vasıtasıyla insan ve toplumun değişmez özellikleri öne çıkartılarak aktüel zaman irdelenir.

Tanzimat yazarları, sayıca az da olsa doğudan ve batıdan bazı masalları eserlerine taşırlar. Recâizâde Mahmut Ekrem Bey, ölümünden sonra yayınlanan *Çok Bilen Çok Yanılır* isimli piyesinde kaynak olarak *1001 Gündüz Masalları*'nı kullanır. Ekrem, *Afife Anjelik* isimli eserini ise Avrupa kaynaklı *Genevieve de Brabant* efsanesine dayanarak kurgular. Söz konusu efsane Tanzimat döneminde başka yazarları da etkiler. Ali Nazmi'nin *Fırlak Muhabbet'i*, Mehmet Rıfat'ın *Pâkdâmen'i* aynı minval üzerine yazılmış oyunlardır. İftiraya uğramış namuslu insanların sabrettikleri takdirde; er geç masumiyetlerinin ortaya çıkarak aklanacakları, yazarlarımızca dinî bir motif olarak ima edilmek istenmiştir.

Tanzimat dönemi piyeslerinde aşk konusunun yoğun olarak işlendiğini daha önce anlatmıştık. Bu piyeslerde, âşıklar arasındaki münasebetlerin kurgulanmasında ve sonlarının genelde olumsuz neticelenmesinde hiç şüphesiz ki halk hikâyelerimizin derin tesiri vardır. Gençlerin birbirine karşı duydukları ve onlara

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ölümü bile göze aldırان derin muhabbetleri, araya giren olumsuz kişi yahut olaylar sebebiyle bu muhabbetin hüsrarla bitmesi, şark hikâyeciliğinin yansımaları olarak kabul edilmelidir. *Leylâ ile Mecnun*, *Kerem ile Aslı*, *Tahir ile Zühre*, *Arzu ile Kamber* hikâyelerinin tiyatro haline getirilerek Güllü Yakup tarafından sahneye taşınması ve büyük ilgi görmesi; bu hikâyelerin Batılı tarzda piyes yazmada yazarlarımıza hazır kurgusal şablonlar oluşturduğunu söyleyebiliriz. Zaten bu hikâyelerin sonu masallaşmasa batıdan önce doğu dünyasında roman ve hikâyeciliğın olduğunu rahatlıkla söyleyebilirdik. Tanzimat yazarlarının Batı tarzında piyesler vücuda getirirken halkımızın sevdiği ve bildiğı bu hikâyeleri göz ardı etmedikleri ve yeni bir tür olan Batı tarzı tiyatroya da taşıdıkları görülüyor. Mesela *Leylâ ile Mecnun* hikâyesiyle Mustafa Hilmi'nin *Bahtiyar yahut Son Gürlüğü* isimli piyesinin birbirine benzediğı görülür. *Leyla ile Mecnun*'da da sınıf farklılığından doğan bir çatışma iki gencin aşkına ailelerin karşı çıkması, Leyla'ya kavuşamayan Mecnun'un çöllere düşmesi, Leyla'nın Mecnun'a mektup göndermesi gibi hususlar piyeste benzer şekilde mevcuttur. Ancak *Leyla ile Mecnun*'da sevgililer dünyada birleşme saadetine kavuşmazken, *Bahtiyar yahut Son Gürlüğü*'nde Münire ile Adil birbirlerine dünyada kavuşurlar. Bu piyeste Divan şiirindeki imajlara da rastlamaktayız. Adil ile Münire'nin birbirlerine aşklarını ifade edişleri, ölümsüz bir aşkın önüne çıkarılan engeller, aşk yüzünden çekilen ıstıraplar, birbirlerini gönül hırsızlığı ile suçlamaları, talihten şikayet etmeleri, ölümü özlemeleri, bir dervişin âşıklar için dua etmesi, bu duânın kabul edilerek âşıklar için engellerin ortadan kalkması gibi unsurlar hep klasik edebiyatımızın genel hususiyetleri arasında yer alan imajlardır.⁵²

Hicri 1305 yılında basılan E. F. imzalı *Kerem ile Aslı* isimli beş perdelik piyesi de burada zikredelim. Halk hikâyelerinin geleneksel tiyatromuzda kaynak olarak daha çok kullandığını biliyoruz. Cumhuriyet döneminde de birkaç oyuna rastlıyoruz. Nazım Hikmet'in *Ferhat ile Şirin* ile *Yusuf ile Menofis*'i; Selahattin Batu'nun opera haline de getirilen *Kerem ile Aslı*'sı dikkat çekici oyunlardır. Bu kategoriye Adnan Çakmakçioğlu ile İsmail Hakkı Sunat'ın *Nasreddin Hoca*'larını da ekleyebiliriz.

⁵² Gıyasettin Aytaş, *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2002.

II. Meşrutiyet döneminin sonuna doğru Halit Fahri *İlk Şâir*'i yazar. *İlk Şâir*, aşk ve kıskançlık üzerine döndürülen entrikalar yüzünden büyük acılar çeken sevgilileri konu edinen manzum masal olarak takdim edilir. Halit Fahri daha sonra ölüm konusuna yönelecektir. Masallara yönelme Cumhuriyet döneminde de görülür. Necip Fazıl Kısakürek'in *Sabırtaşı* isimli piyesiyle Sevgi Sanlı'nın *Menevşe Yaprağından İncinen Kız* adlı oyunları masal kaynaklı ve kurgulu piyeslerdir. M.Necati Sepetçioğlu'nun *Büyük Otmarlar*'ı ise yüz yıllar önce, Asurya denilen hayali bir ülkede geçtiği düşünülen tarihi bir vakanın masal tarzında oyun haline getirilmesidir. Erol Aksoy'un, Alphonse Daudet ile Marcel Ayme'nin birer hikayesinden esinlenerek yazdığı *Otlak*'ını da bu bölüme koyabiliriz. "Kerim Ustayla Keçisi" ve "Çok Bilmiş Öküzler" olmak üzere iki bölümden oluşan masal piyeste; özgürlük ve bağımsızlık kavramları sorgulanır.

1933'ten sonra Halkevleri çalışmaları ile halka ve köye yönelen tiyatro; köyü, köylüyü, genel bir deyişle halk kitlelerini tanımaya, bu çevrelerin düşünce ve zevkine ısınmaya başlar. Nitekim bazı tiyatro yazarları, halk arasında fazla sevilen ve uyarıcı nitelikte buldukları halk hikâyelerinden, halk efsanelerinden, masallardan, Karagöz ve Nasrettin Hoca gibi halkın sağduyu ve esprisini devam ettiren tiplerden faydalanırlar.

Bu hazır malzeme kaleme alınırken. ana çizgiler korunmakla beraber, hiç değilse dil ve kompozisyon bakımından bazı değişiklikler olur. Örneğin, bu çığırda yeniden yazılan eserlerden *Koçyiğit Köroğlu*'nda, Köroğlu yine ezilenleri ezenlere karşı savunan bir kahramandır. *Kerem ile Aslı'da*, sevgilinin Kerem tarafından idealleştirilen güzelliği, fizik güzelliğinin üstündedir ve aşk maddeyi yakar. *Ferhat ile Şirin'de*, Ferhat'ın Şirin'e olan sevgisi toplum sevgisine dönüşür; *Boş Beşik'te*, efsanenin duygusal yapısı sosyal bir problem niteliği alır; *Sabırtaşı*'nda, olağanüstünün ve kaderin oyunu ile yetinilmeyerek insan mutluluğu için maddi ve manevi denge aranır.

Çukurova ve Mersin civarında vaktiyle yaşamış olan amazonlar devrine kadar çıkan bir efsaneye dayanarak yazılan *Aşkın Zaferi*, Toroslara ait *Iraz* adlı manzum aşk masalı, Anadolu coğrafyasını ve ruhunu keşfetmeye çalışan ve onun için her

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

fedakarlığı isteyen *Kelkit'in Doğuşu* önemli piyeslerdir.

Halide Edip *Maske ve Ruh'ta*, Nasrettin Hoca'nın bu dünyaya bağlı toleranslı görüşünü benimser.⁵³ Halit Fahri *Bir Dolaptır Dönüyor'* da en önemli kişileriyle Karagöz oyunlarının kadrosundan faydalanır.

Türk destanlarından kaynağını alan piyesler Cumhuriyet'in ilk yıllarında yoğundur. Büyük önderimiz Mustafa Kemal Atatürk'ün kahramanlığı öne çıkarılarak Millî Mücadele ile özdeşleştirilen bu piyesleri "Tarih Kaynaklı Piyesler" kısmında anlattık. Bu piyeslere Behçet Kemal Çağlar'ın, *Akıncılardan Bir Akıncı Mihailoğlu Ali Bey Destanı* ile Muharrem Gürses'in *Köroğlu* destanını ekleyebiliriz.⁵⁴

Cumhuriyet döneminde destan özelliği gösteren *Dede Korkut Hikâyeleri*'nden kaynaklı piyeslerin sayısı hiç de az değildir. İffet Halim'in *Burla*, Behçet Kemal Çağlar'ın *Boğaç Han Masalı*, Şükrü Dölen'in *Tarih Bizim*, Mükerrerem Kâmil Su'nun *Bir Ad Koyma Töreni*, Şefika Çoruh'un *Boğaç Han*, Suat Taşer'in *Deli Dumrul*, Firuzan Toprak'ın *Boğaç Han*, Abay Dağlı'nın *Dede Korkut*, Mevlüt Uluğtekin Yılmaz'ın *Deli Dumrul*, Yalçın Akçay'ın *Deli Dumrul*, Güngör Dilmen'in *Deli Dumrul*, Turgay Nar'ın *Tepegöz*, Rahmi Özen'in *Boğaç Han Destanı* ile Turan Oflazoğlu'nun *Korkut Ata'sını* sayabiliriz. Bu piyeslerin dördü *Deli Dumrul*, beşi *Boğaç Han*; ikisi *Bamsı Beyrek*; biri *Salur Kazan*, biri *Tepegöz* hikâyesinden; *Korkut Ata* ise dört ayrı hikâyeden beslenmiştir.⁵⁵

Türk yazarları mitolojik konulara da ilgi duyarlar. Tanzimat'ta Şemseddin Sâmî ve Ahmed Midhat Efendi *Şehname* vasıtasıyla İran'a yönelmişlerdir. Şemseddin Sâmî, *Gâve* isimli üçüncü piyesinde, *Şehname*'deki "Gave" efsanesinden yola çıkar.

⁵³ İnci Enginün, "Bir Oyun Kahramanı Olarak Nasrettin Hoca", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, ilaveli 2. baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991, s. 87-93.

⁵⁴ Enver Töre, "Atatürk ve Sonrası Dönem Tiyatro Faaliyetleri"; *Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, C. 18, Ankara, 2002.

⁵⁵ Enver Töre, "Dede Korkut Kaynaklı Piyesler", 23.11.2000 tarihinde Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi'nce gerçekleştirilen "Destanlar" konulu sempozyum bildirisi. Bu bidiri metni daha geniş bir inceleme ile yeniden ele alınmış ve *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*'nin Mayıs 2009 sayısında yayımlanacaktır.

Efsanede Gave, zâlim Dahhâk'ın devrilerek Feridun'un tahta geçmesine vesile olan demircidir.⁵⁶ Haksızlığa, adaletsizliğe, zulme başkaldırı sembolü olarak mitolojideki yerini alan Gâve, bir nevi, İranlıların Promete'si ayarındadır.⁵⁷ Ahmet Midhat'ın *Fürs-i Kadimde Bir Fâcia yahut Siyavuş* isimli piyesinde ise üvey oğlu Siyavuş'a âşık olan İran şahının eşi Sûdabe, sevgilisine kavuşma emelleri gerçekleşmeyince, Siyavuş'a iftira atarak ölümüne mahkum edilmesine sebep olur. Fakat çok geçmeden iftirası ortaya çıkar. Racine'in *Phedre*'ini hatırlatan piyeste yüksek terbiye, sadakat ve inanç değerlerinin altı çizilir. Günümüz yazarlarından Yüksel Pazarkaya'nın *Alabana Tanrısı* isimli piyesi ideolojik formatına rağmen Altay Türkleri'ne uzanan Türk mitolojisi kaynaklı bir oyundur.

Klasik kültürü iyi bilen bir kısım Cumhuriyet dönemi yazarları, Eski Yunan, Anadolu ve Mezopotamya kaynaklı mitolojik öykülere yönelirler. Güngör Dilmen Kalyoncu, *Medea* efsanesini model aldığı *Kurban* isimli oyunda; Anadolu köylüsünün hayatında görülen kuma sorununa uzanır.⁵⁸ Munis Faik Ozansoy'un da *Medea* isimli bir piyesi vardır. Selahattin Batu, iki oyunuyla Antik Yunan'a açılır. Bu piyesler, *Iphigenia Tauris*'te ve *Güzel Helena*'dır. *Güzel Helena* da yazar, Yunan mitolojisinde iyiliğin, doğruluğun, güzelliğin simgesi olan Isparta Kraliçesi Helena'ya; insanların erişmek için açtığı savaşın, gerçek amacını aşip kine dönüşmesini ele alır. Kemal Demirel'in *Antigone*'u ile Turan Oflazoğlu'nun *Sokrates Savunuyor'u* da bu grup piyeslerdendir.

Güngör Dilmen'in *Midas'ın Kulakları*, *Midas'ın Altınları*, *Midas'ın Kördüğümü* isimli piyesleri, kaynağını M.Ö. 696'da Ankara civarında kurulmuş olan Frigya mitolojisinden alır. Sosyal tenkide uzanan piyeslerde, yöneten ve yönetilen ilişkilerinin zulüm üzerine kurulmuş düzeni eleştirilir.

Cumhuriyet yazarlarını kendine çeken bir diğer efsane de

⁵⁶ Dursun Ali Tökel, *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000.

⁵⁷ Enver Töre, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, Asos Yayınları, İstanbul 2008.

⁵⁸ Sevda Şener, "Kurban Üzerine Bir İnceleme", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1970, S. 1.

Mezopotomya kaynaklı Gilgamiş destanıdır.⁵⁹ Orhan Asena'nın *Tanrılar ve İnsanlar-Gilgameş* isimli piyesi, ölümsüz tanrılar ile ölümlü insanların mücadelesine uzanır.⁶⁰ Otorite ile itaat tezdı arasında gelişen piyeste, insanlara faydalı olmak için tıpkı Promete gibi tanrılarla mücadeleye girmekten çekinmeyen Gilgamiş'in onurlu mücadelesi anlatılır. Yazarın *Akad'ın Yayı* isimli piyesi de benzer bir temayı taşır. Piyes, bozulmuş devlet otoritesinin bir nevi yergisidir. Güngör Dilmen bu oyununda Ortadoğu mitolojisiyle geleneksel halk hikâyelerinin motiflerinden yararlanmıştır. M. Necati Sepetçiooğlu da *Büyük Otmarlar*'da tarihin eski çağlarına gider ve Asurya isimli yerdeki iktidar kavgasını ele alır. Mezopotamya kültürüne uzanan bir diğeryazar Murathan Mungan'dır. Mungan, örtülü bir ideolojik tavırla ve maksatla Mezopotamya masalları, efsaneleri ve halk hikâyelerinden yola çıkarak *Mahmut ile Yezida*, *Taziye*, *Geyikler Lanetler* adlarını taşıyan üç piyesle *Mezopotamya Üçlemesi*'ni yazar.

4- Kaynağını Din ve Dînî Hayatın Tezahürlerinden Alan Piyesler

Bünyesinde gayrimüslim unsurlarla beraber yaşayan Osmanlı Türk toplumu, İslâm'ın inanç ve değerlerini temel alan bir hayat felsefesi içinde varlığını asırlarca sürdürür. Dini akideye tevekkül etmiş bu topluluğun, Tanzimat'ta iki çarpık durumla karşı karşıya kaldığını görüyoruz. Birincisi İslâmî değerlerin şahsî çıkarlar uğruna istismar edilerek yanlış anlaşılması ve yorumlanmasından kaynaklanan itikatlar; diğeryise Batı'dan gelen pozitif düşüncenin, yer yer dini değerlerin önüne geçme uygulamalarıdır.

İslâm inancının özünde olmadığı halde, muhtemelen İslâm öncesinden cehaletin beslediği örfler yoluyla İslâm'a monte edilmeye çalışılan ve Bâtıl itikatlar adı altında zikredilen bu inanç ve davranış biçimlerini ilk olarak Ahmet Midhat'ın *Açıkbaş* isimli piyesinde görürüz. Piyeste, İstanbul halkının inandığı, korktuğu,

⁵⁹ İnci Enginün, "Gilgamiş Destanı ve Oyun Yazarlarımız", *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, s. 231-248.

⁶⁰ İnci Enginün, "Orhan Asena'nın Oyunları", *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, s. 249-263.

kerametine güvenerek kendisinden yardım umduğu bir üfürükçü hocanın aracılığı ile Bâtıl itikatlar hakkında hem geniş bilgi verilir hem de bu davranış ve inanç biçimi şiddetle tenkit edilir. Yazar piyesinde, halkın dini duygularını istismar eden “yobaz” kişilerin (Softaların) mutlaka karşısında olunması; onların, istedikleri gibi hareket etmelerine karşı çıkılması gerektiğini savunur. Devir içinde cahil halk arasında yaygın uygulama alanı bulan büyü ve büyücülüğün komik ama acı veren sonuçları da piyeste dikkatlere sunulur. Ahmet Midhat’ın *Çengi* isimli romanından piyes haline getirilen *Çengi yahut Dâniş Çelebi* isimli piyesi, toplumu realiteden uzaklaştıran bâtil itakatlara ironik bir hücumdur. Büyücülükle, üfürükçülükle, muskacılıkla, cin ve perilerle irtibatlı kişilerin gerçek yüzleri Saliha Molla tiplmesiyle bu piyeste açığa çıkar. Yazar, kendi oğluna bile zarar vermektan çekinmeyen annenin, topluma verebileceğı zararın boyutunu ortaya koyar.

Emek vermek, çabalamak yerine üfürükçü hocalardan, falcılardan medet umarak -bilhassa aşk konusunda- istediğini elde etme arzusu da piyeslere yansıyan önemli bir toplumsal hastalık olarak görülür. S. Vehbi’nin *Hâşim Bey yahut Münasebetsiz İzdivaç* isimli piyesinde; Afife Hanım, kendinden genç kocasını, hep kendine bağı tutabilmek üzere hocalara yazdırdığı muskadan medet umar. Ahmet Muhtar’ın *Mesture-i Aşk yahut Muhabbetin Neticesi Cinayet* isimli piyesinde de âşık olduğı Refik Bey’in, Refika ile evlenmesini istemeyen Goncater, büyücü kadına yaptırmış olduğı büyü suyu Refika’ya içirerek ölümüne sebep olur. Hâmid’in *Sabr u Sebat*’ında Mehmet, amcasının kızıyla evlenmeyi reddedince, ailenin kadınları bu evliliğın olup olmayacağı konusunda falcı kadınların yardımına ihtiyaç duyarlar.

Piyeslere yansıyan bâtil itikatlar arasında zaman kavramı da önemli yer tutar. Bazı işlerin bazı günlerde yapılması uğursuzluk sayılmıştır. Ahmet Midhat’ın *Çengi*’sinde her günün kendine göre bir anlamı vardır ve bu günlerde nelerin yapılp nelerin yapılamayacağını önceden belirlendiğine işaret edilir. Özellikle Çarşamba akşamları gece sokağı çıkmak uğursuzluktur. Hâmid’in *İçli Kız* isimli piyesinde taşınma kararı alan Mesut Efendi’ye Râife Hanım, ayın son Çarşamba gününde taşınmanın uğursuzluk getireceğini söyleyerek karşı çıkar. Suphi’nin *Felâket-i*

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Aşk'ında sevdiği kadınla buluşmaya giden Edip Bey'e; Abdüssamet Hoca, Cuma gününün sevgiliyle buluşmak için uğursuz olduğunu söyleyerek engel olmak ister. Direktör Âli Bey'in *Geveze Berber'i*, sevgilisine kavuşmak için acele eden Firuz Bey'e, Cumartesi günü tıraş olmanın uğursuzluk getireceğini ve mutlaka başının belaya gireceğini söyler. Yazarın *Misafiri İstiskal* isimli piyesiyle; Ferâizcizâde Mehmet Şâkir'in *Evhami*'sinde de bâtlı inanç ve itikatların komik ama çarpıcı uygulamalarını görürüz.

Batı'dan gelen pozitif düşüncenin tesiriyle dini değerler zaman zaman görmezlikten gelinir. Bunun en çarpıcı örneği piyeslerde sıkça görülen intihar motifleridir. İslâm inancına göre bir Müslüman'ın canına kıyması, intihar etmesi; sonu ebedî cehennem olan hükmün görmezlikten gelinmesi demek olur. Devrin yazarları, romantik akımın da etkisiyle ibret verici son olarak gördükleri ölümü, toplumu etkileyebilmesi için dehşetli görüntüleriyle kullanırken; İslâm'ın bu hükmünü sanki bile bile göz ardı etmişlerdir. Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk*'unda, Şefika'nın kaderle açıklanabilecek, üzülp verem olarak ölme motifinin hemen yanı başında; Ata'nın zehir içerek intihar etmesi her ne kadar *Romeo Juliette* tesiri dense de başka türlü açıklanamaz. Aşkla ilgili intihar ve diğer ölümlerden daha önce bahsetmiştik.

Piyelerde aşk karşısında çaresiz kalan ama ölümü tercih etmeyen inançlı ve itikatlı kişilere de rastlanır. Şemsi'nin *Mücazat*'ında rakibi Kadri'yi Allah korkusu yüzünden öldürmekten vazgeçen Seza'nın dışında Allah'a tevekkül eden diğer kişiler, Mustafa Hilmi'nin *Bahtiyar yahut Son Gürlüğü*'ndeki Âdil ile Nef'i'nin *Felâket*'indeki Şefik Bey'dir.

Meşrutiyet'in ilânından sonra Türk toplum hayatında büyük değişiklikler görülür. Tanzimat'la başlayan hızlı Batı taklitçiliği yanında ortaya çıkan savaşların ağır koşulları, halkın duygu ve düşüncelerinde bir takım değişiklikler meydana getirir. Hızla değişen toplum yapısında âdetler, gelenek ve görenekler eski durumlarını muhafaza edemezler. Bazıları reddedilirken bazıları da değişikliğe uğrarlar. Menfaat grupları oluşur ve bu gruplar özellikle dinî inançlar üzerinde oynarlar ve inançları gerçek amacından saptırarak kendi çıkarlarına uygun hale getirirler. Bâtlı itikat, eğitilmiş veya cahil insan gözetmeksizin her

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

toplumda görülebilen bir olgudur. Gereksiz korkular yüzünden bu itikada kapılıp davranış bozukluğu gösteren şahısların tenkidi bu dönem eserlerimizin en çok beslendiği saha olmuştur.

Musahipzâde Celâl'in piyeslerinde, evlilik düzeninin dağınıklığı, kadın meselesi ve adalet mekanizmasının bozukluğu gibi konuların yanında bâtil inançlar, büyücülük, dinî inançları sömürme şiddetli bir şekilde tenkid edilir. Yazar, *Fermanlı Deli Hazretleri'*inde boş inançların sömürülmesini taşlar. *Mum Söndü'*de yozlaşmış tarikatlarda, şeyhlerin, dervişlerin, müritlerin din perdesi altında iğrenç görünümelerini çizer. Baha Tevfik de *İyi Saatte Olsunlar'*da bâtil inançlar ve hurafelere inanan zayıf insanların düştükleri komik halleri anlatır.

İslâmiyet'te "hülle" adıyla bilinen bir uygulama vardır. Hülle, eşinden üç defa "boş ol"muş bir kadının, tekrar eşiyle evlenebilmesi için yabancı bir erkeğe yirmi dört saatliğine nikâhlanması demektir. Hülle geleneği, erkeğin karısını kolayca boşayabilmesini engellemek amacıyla düşünülmüş, gerçekleştirilmesi nefis terbiyesi gerektiren çok güç bir uygulamadır. Ayrıca hüllede çıkar karşılığı görev alan erkeğin, yapılan anlaşmaya uymayarak kadını bırakmak istememesi de yeni problemler yaratır. Komedilerde, hülle geleneğinin bazı şahıslar tarafından gayr-i meşru ilişkiler kurmak amacıyla kullanıldığına işaret edilerek, bozulan bu dini uygulamanın kaldırılması istenir, uygulama alaya alınır ve tenkid edilir. Hüseyin Suat'ın *Hülle ya da Kabakçı Ferhat Ağa* ile Reşat Nuri'nin *Hülleci* isimli eserlerinde bu uygulamanın aksaklıkları en çarpıcı şekilde gözler önüne serilir.

Batıl itikatlar içinde en çok öne çıkanlar, büyücülük, muska ve ruh çağırma seanslarıdır. Eşlerini kaybetmemek yahut başkasına gittiği düşünülen eşi geri getirmek için büyücülere, üfürükçülere gidip muska yazdıranlar, merak ettikleri konuları öğrenmek için falcılara başvuranlar, ruh çağırıcılar, çocuklarını remille istedikleri kişilerle evlendirmek isteyenler, sevdiklerini bu yollarla elde etmek yoluna gidenler, çocuğu olmayan kadınların çareyi bu yollarda aramaları, bu dönem piyeslerinin en çok ele aldığı konulardır. Ahmet Midhat Efendi'den beri bu usuller işlenegelmiş ve cehaletin en çarpıcı biçimi olarak takdim edilmiştir. Dolaylı olarak cahil toplumlarda bu işi yapanların âdeta

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

bir sektör oluşturduğuna ve halkı böylece rahatça sömürebildiklerine dikkat çekilmiştir. Mehmet Asaf'ın, *Sinirli Bey* ile *Sinirli Hanım*'ı, Musahipzâde Celâl'in *İstanbul Efendisi* ile *İtaat İlâmı*, Reşat Nuri'nin *Hançer*'i ile mahalli hayat içinde bireylerin batıl itikatleri ve cehaletini teşhir eden Hüseyin Rahmi'nin *Mürebbiye*, *Ben Deli miyim*, *İki Damla Yaş*, *Evlere Şenlik*, *Şıp Sevdî* piyeslerini sayabiliriz.

Musahipzâde Celâl, Cumhuriyet'ten sonra da dinin sömürülmesini ve din üzerinden rant elde edilmesini taşıyan oyunlar yazar. Yazar, bu dönem piyeslerinde, yakın dönem Osmanlı hayatındaki sosyal ve siyasî bozuklukları ortaya sererken; dolaylı olarak da Cumhuriyet'in getirdiği yeni değerleri takdirle belirginleştirir. Bu konuda yazarın *Aynaroz Kadısı* isimli piyesi en çarpıcı olanıdır. Piyeste, bir taraftan kötü emellerine dini âlet eden yobazlar yüzünden Osmanlı'nın idare sisteminin nasıl çürüdüğü ve kokuştugu gözler önüne serilir; diğer taraftan, Cumhuriyet rejiminin çarpıklıklara izin vermeyen yeni adalet ve kanun sisteminin haksız ve keyfi uygulamaları bitirdiği müjdesi verilir.

Cumhuriyet döneminde kaynağını dini değerlerin yozlaşmasından alan başka piyesler de yazılmıştır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Sağanak*'ında inkılâplar karşısında aile içinde iki karşıt dünya görüşünün çatışmasını görürüz. Refik Erduran'ın *Cengiz Han'ın Bisikleti*'nde medenî kanundan önce dört kadınla evlenmiş tutucu bir eski Osmanlı kabadayısının Cumhuriyet'in yeni değer yargıları karşısındaki yabancılaşması güldürü havası içinde teşhir edilir. Ertuğrul Şevket'in *Şeriatçı*'sı, Osman Cemal Kaygılı'nın *Üfürükçü*'sü, M. Kemal Küçük'ün *Çmar*'ı da bu grup oyunlardandır.

Feeri tarzına yakın yani öte dünyayı gündeme getiren ilk kişi, Tanzimat yazarı Abdülhak Hâmid'dir. Yazarın, *Ruhlar*, *Arziler* ile *Tayflar Geçidi* isimli uygulamalarından sonra; Halide Edib *Maske ve Ruh* isimli piyesiyle öte dünyaya açılır. Piyeste dinlerin, ahiret sorunlarının, cennet ve cehennemin, felsefelerin, değer yargılarının, yeryüzünün, madde ve ruhun hicvini buluruz. Halide Edib'i de Hüseyin Suat Yalçın *Ahirette Bir Gün* isimli oyunu ile takip eder. Bu oyunlarda mistik bir hava içinde çeşitli ruhlar karşı karşıya getirilerek insanoğlu denilen sır çözülmeye çalışılır. Bu tarza yakın bir piyesi Cevat Fehmi de yazmıştır. Yazar, *Öbür*

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Gelişte isimli oyununda insanlara öteki dünyadan yeniden dünyaya dönmek imkânı verseler, bu kişilerin oraya nasıl dönmek istediklerini, neler yapacaklarını, nasıl davranacaklarını araştırır ve sonuçta insanların başka kılıkta ve kimlikte de olsalar aynı yanılgılara düşeceklerini söyler.

Cumhuriyet döneminde, insan mutluluğunun din ve Allah'a yönelmekte olduğunu öne süren oyunlar da yazılmıştır: Bilhassa Necip Fazıl Kısakürek'in *Tohum*, *Bir Adam Yaratmak*, *Sabır Taşı*, *Sır*, *Siyah Pelerinli Adam*, *Kanlı Sarık*, *Yunus Emre* isimli oyunları en dikkate değer olanlarıdır. Yazar, *Tohum* isimli piyesinde, maddenin kuvvetine itiraz eder ve madde ancak ruh olursa güç kazanır aksi takdirde madde anlamsız ve güçsüzdür tezini savunur.⁶¹ *Bir Adam Yaratmak*'ta hayat ötesini, ölümü ve bunların sırlarını irdeler. *Sabırtaşı*'nda Ahmet Muhip Dıranas'ın *Gölgeler*'inde olduğu gibi tamamen kadercidir. Kuşaklar arasındaki ruh kopmasından yakındığı *Sır* adlı piyesinde de spiritüalist olan Necip Fazıl, manevi değerleri idealleştirir ve din uğruna her şeyi göze alacak imanlı tipi arar.

Necip Fazıl, inancı ve gizemi öne çıkaran eserleriyle, Halit Fahri Baykuş'uyla, Yakup Kadri Şağınak ve Mağara'sıyla 1916'dan itibaren, tiyatromuzda Maeterlinck etkisiyle devam eden spiritüalist çığra katılırlar.

Din ve metafizik konularına 1939 yılında İsmail Hakkı Baltacıoğlu *Ölümler* adlı piyesinde ilk defa farklı bir şekilde yaklaşır. Yazara göre; din insanın icadıdır. Tek gerçek şüphedir. Din yalancı yüzlere doğruluk maskesi, zenginler için kazanç kapısı, züğürtlerin de tesellisidir. Dinle herhangi bir başarıya ulaşmak imkansızdır, başarıyı ancak akıl sağlar. Rönesans'la gelen medeniyet aklın ürünüdür. Ahiret korkusu, cehennem ateşi, zebani topuzu, cennet, bunların hepsi insan uydurmasıdır. İnsanı din değil; dini, insan yaratır. Din, fakir halkın ıstıraplarını dindirmek için kendisine sunulan sarhoş edici bir içkiden başka bir şey değildir. İ.Hakkı Baltacıoğlu'na göre; eski dünya görüşümüzle Cumhuriyet devrinde hümanist ve maddeci anlayışa dayandırılmak istenen yeni bir dünya görüşüne yönelmek çok

⁶¹ İnci Enginün, "Tohum", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, ilaveli 2. baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991, s. 230-234.

çaba ister. İnsan bu yeni dönemde, sorumluluğunu artık Tanrı'ya yüklememeli, kendisini yüklenmelidir. Baltacıoğlu aynı yıl içinde yazdığı *İnanmak* adlı piyesinde düşüncelerinden kısa da olsa geri dönüş yaparak hayatın ve yaşamının bir sırrı olduğunu kabul eder. Lakin bu «sır», dinlerin kabul ettiği metafizik nitelikte değildir. Bu daha çok insanın içyapısında oluşan psikolojik bir güçtür ve adı inanç ya da sevgidir. İnanan insan kuvvetlidir ve inancını yitirdiği zaman ölmüş demektir. Yazar aslında piyesiyle hayatın ve mutluluğun sırrını, dünyayı sevmekte, dünyaya inanmakta, insanın kendi kendisine inanmasında olduğunu söyler.

5- Kaynağını Tarihten Alan Piyesler

Edebî eserlerde tarihin kaynak olarak kullanılmasının çeşitli sebepleri vardır. Geçmişin öğretilmesi, unutturulmaması; geçmişten ders alınması ve geleceğin daha güzel ve doğru şekillendirilebilmesi için tarihe her zaman ihtiyaç duyulmuştur. Tarihin başarılı ve başarısız sayfaları ibret almak için açıldığı gibi; tarihte başarılı olmuş yahut başarısızlığa uğramış kişilerin de çevreleriyle birlikte edebî eserlere taşındıkları bilinmektedir. Tanzimat dönemi, Osmanlı toplumunun siyâsî konularda sıkıntılar yaşadığı bir dönemdir. Devrin yazarları, romantik akımın da tesiriyle tarihî konulara ister istemez sosyal fayda gayesiyle ilgi duymuşlardır. Ziya Paşa'nın Endülüs tarihine yönelmesi, Namık Kemal'in İstanbul'un fethini anlattığı *Bârîka-i Zafer* ile 1867 yılında kaleme aldığı ve padişaha âdeta kim olduğunu hatırlattığı *Devr-i İstilâ'sı*; arkasından *Selahaddin Eyyubi*, *Fatih Sultan Mehmet*, *Yavuz Sultan Selim*, *Emir Nevruz* ve *Celâleddin Harzemşah*'ı cüz cüz yayımladığı *Evrâk-ı Perişan*'ı tarih kaynaklı dikkat çekici çalışmalardır.

Halkın bilinçlendirilmesi, bilgilendirilmesi için tarihi malzemenin bütün edebî türlerde kullanılması toplumda bir tarih şuuru yaratacağından; Tanzimat döneminde, bilhassa okuma yazma bilmeyen kesime göstermeye ve anlatmaya dayalı tiyatro türüyle bu hizmetin götürüldüğü görülür. Osmanlı'nın ve İslâm'ın geçmişi, çözülme aşamasına gelmiş ülkede hayranlık uyandıracak şanlı ve muzaffer sayfalarla doludur. İşte Osmanlı tarihini, İslâm tarihinin devamı gören Tanzimat yazarları bu sayfaları

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

piyeslerinde gururla kullanırlar.

Namık Kemal, Victor Hugo'nun *Cromwel* isimli piyesinden ilham alarak kaleme aldığı on beş perdelik *Celâleddin Harzemşah* isimli piyesinde, yıkıcı Moğol istilasına karşısında ailesi dahil her şeyini kaybeden son Harzem hükümdarı Celal'in şanlı mücadelesini, tarihi hakikatlere en yakın şekliyle anlatır. Moğollara karşı verdiği mücadelede Müslümanlar'dan gerekli desteği alamayan Celâl, yine de bu azgın saldırının önünde ölmek pahasına mücadele eder. Bu piyeste, Namık Kemal'in "İslâm Birliği"ni arzuladığını açıkça görürüz. Hasan Bedrettin Paşa ile Mehmet Rıfat'ın birlikte yazdıkları *Kölemenler* isimli piyeste, Mısır'da hüküm süren Memluklu devletinin iç karışıklıkları bir aşk hikâyesi etrafında geliştirilerek anlatılır. Taht kavgalarının acımasız entrikaları, kıskançlıklar sonucu atılan iftiralar piyesi, devleti yönetenler karşısında uyarıcı kılar.

Tanzimat döneminde tarihî konulara yönelen en önemli yazar Abdülhak Hâmid'tir. Hâmid'in "tarihin bilinmeyen sayfalarına gitmek gerek" şeklindeki görüşünü daha önce zikretmiştik. Bu görüşten yola çıkan "şâir- i âzâm", devrin siyasî düşüncelerinden yola çıkarak fikir ve görüşlerini tarihi kaynak olarak piyeslerine yansıtmıştır.⁶²

Prof Dr. İnci Enginün, Hâmid'in ve dönemin diğer yazarlarının İslâm tarihini kaynak alan eserler vücuda getirmelerinin sebeplerini şöyle açıklar: "*Tanzimat'tan sonra Türk edebiyatında yararlanılan kaynaklar arasında Batı kültürü ön planda gelir. Ancak Batı'yla karşılaşma mutlak bir hayranlık şeklinde olduğu için aydınlar, asırlar boyu içinde yaşadığı değerlerin Batı tarafından reddedilmesinden büyük rahatsızlık duyar. Bu değerler sisteminin başında İslâmiyet gelir. Yazarlarımız Batılı dinsiz filozofların din aleyhdarı görüşlerini Hristiyanlık aleyhdarı sayarak kabullenseler de İslâmiyetle ilgili suçlama ve redler karşısında savunmaya geçerler. Bir anlamda Batı'dan gelen tesirlerle bir İslâm devleti olan Osmanlı Devleti'nin hayata bakış tarzı da değişmeğe başlar. Osmanlı Devleti'ne dahil Hristiyan kavimlerin istiklâl peşinde koşmaları sonucu Türkiye İslâm alemiyle olan münasebetlerini kuvvetlendirmek ister. Bu devirde*

⁶² Sema Uğurcan, *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserlerinde Tarih*, Akademi Kitabevi Yayınları, İzmir, 2002.

İttihad-ı İslâm politik bir ideoloji haline gelir. Yeni Türk edebiyatında bunun sonucu olarak İslâm tarihini konu alan roman ve piyesler yazılmaya başlar. Tanzimat devrinin en büyük şahsiyetlerinden olan Namık Kemal, Celaledin Harzemşah adlı piyesiyle bu akımın önemli örneklerinden birini verir. Hâmid'den başka İslâm tarihini konu alan piyesler de yazılmıştır. Batıya karşı savunma mahiyetinde olduğu için Endülüs üzerinde ısrarla durulur. Bu tür eserlerin kaynağı sayılabilecek eser Ziya Paşa'nın Viardot'dan yaptığı Endülüs Tarihi ve Engizisyon Tarihi tercümesidir. Bu eserin Ziya Paşa tarafından çevrilip çevrilmediği tartışmalıdır. Ethem Paşa'nın yaptığı çeviriyi üslup bakımından düzelttiği ileri sürülmüştür.

Bütün bunlar Ernest Renan başta olmak üzere İslâmiyet aleyhinde bulunanlara karşı bir savunma teşkil eder. Hâmid de muhtemelen tiyatrolarının konularını bu eserden alıyor, sonsuz hayal gücü ile onları genişletiyor ve Osmanlı Devleti'ne karşı tenkitlerini de dolaylı olarak ifade ediyor ve ideal devlet adamı portrelerini çiziyordu. Ziya Paşa'nın kitabı yanında o dönemde konu ile ilgili başka yayınlardan Hâmid'in neler okuduğu hakkında bir bilgimiz şimdilik yoktur.

Ancak Hâmid'in bağlandığı ve beslendiği Romantik akımın da bu seçimde rolü bulunmalı. Zira din Hâmid'i sosyal cephesiyle olduğu kadar metafizik cephesiyle de ilgilendiriyordu. Ayrıca hem tarihi hem de uzak bir ülkeyi anlatması bakımından bu konu Romantiklerin tercihleri arasındadır. Hâmid'in de tesirinde çok kaldığı büyük Romantik şair ve yazar Victor Hugo da tarihi eserler yazmıştır.

Bunlara son olarak Hâmid'in babasının ve baba tarafının tarihçi olduğunu, tarihe ilginin bir çeşit aile mirası olduğunu belirtmek lazım. Ama o tarih ile efsaneyi daima karıştırır, zira babası tarihi annesi efsaneyi temsil etmektedir. (s. 7-8)" ⁶³

Hâmid, Müslüman Araplar'ın İspanya'da kurdukları Endülüs devletini konu alan beş piyes yazmıştır. Avrupa medeniyetinin çok şey borçlu olduğu kabul edilen Endülüs medeniyeti, İslâmiyet'in ilme verdiği değerleri göstermesi bakımından devrin yazarlarınca dikkate alınmış, İslâm'ın medeniyette geriliğe sebep olmadığını göstermesi bakımından da somut kaynak olarak sunulmuştur. Bu bakımdan Hâmid'in, Tarık

⁶³ Prof. Dr. İnci Enginün, *Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 5*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002.

yahut *Endülüün Fethi* (1879), *İbn Musa* (1880), *Nazife* (1876), *Tezer yahut Melik Abdurrahmani's Sâlis* (1880) ve *Abdullahü's-sagîr* isimli piyesleri; kalabalık kadrosu ile Müslüman ve Hristiyan dünyasını karşı karşıya getiren eserler olarak öne çıkmıştır.

Hâmid gibi Şemseddin Sâmî de kaynağını tarihten alan iki târihî dram yazar. Şemseddin Sâmî'ye göre; tiyatro eserleri için târih yeteri kadar zengin bir kaynaktır ve ondan azamî ölçüde faydalanmak gerekir. Nitekim *Gâve* ve *Seydi Yahyâ* kaynağını târihten alırlar.⁶⁴

İslâm tarihi dışında, daha eski zamanlara gidilerek kurgulanmış piyesler de yazılmıştır. Abdülhak Hâmid, *Eşber* ve *Sardanapal* isimli piyeslerinin kaynağını eski tarihten alır. *Eşber* piyesi Namık Kemal'in tesiriyle 1878 Rus harbinin doğurduğu felaketli günlerin tesiriyle yazılmıştır. Corneille ve Racine'den de etkilenen Hâmid; piyesinde, cihangir ve vatanperver iki komutanı Keşmir'de bir kale savunmasında karşı karşıya getirir. Aşk ile vatan sevgisinin karşılaştırıldığı eserde, vatan sevgisi her değer önünde yer alır.

Baskıcı yönetimlerin idaresinde zulme uğrayan insanların hikâyesi olan *Sardanapal* piyesi ise Asur tarihinden kaynağını alır. Hâmid'in ilk manzum eseri olan bu piyes, yazıldığı dönemle ilgili pek çok hatırlatmalarda bulunur.

Eski İran tarihinden beslenen piyesleri de burada zikretmek gerekiyor. İranlıların millî destanı sayılan Firdevsi'nin *Şehnâmesi*'nin, Şemseddin Sâmî ile Ahmet Midhat'ın piyeslerine kaynaklık ettiğini daha önce söylemiştik. İlk tragedya yazarımız olan Ali Haydar da *İkinci Ersas* isimli piyesinin konusunu İran tarihinden alır.. Her ne kadar piyes çok kadınla evlenmenin zararlarını anlatsa da hadiseler Sasani sarayında cereyan eder. Tanzimat sonrasında yazılan ve konusunu İran tarihinden alarak kadınlardaki iktidar hırsını inceleyen Memduh Mazlum'un *Perihan Sultan*'ını da burada zikretmek lazım.

Tanzimat yazarları, daha rahat konuşabilmek fikirlerini açıklayabilmek adına tarihi zeminleri, zamanları kullandıkları gibi tarihteki farklı coğrafyaları da tercih etmişlerdir. Konusu

⁶⁴ Enver Töre, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, Asos Yayınları, İstanbul, 2008.

Hidistan'da geçen piyeslerden ilki Namık Kemal'in *Kara Bela'sı*dır. Abdülhak Hâmid'in, girift aşk ilişkilerinin anlatıldığı, *Macerâ-yı Aşk* isimli piyesi, XVI. asırda Keşmir yakınlarında, soyları Aksak Timur'a dayanan bir beyliğin yurtluğunda geçer. Yazarın *Duhter-i Hindu* piyesi, Hindistan'da İngilizler'in Hintliler üzerindeki sömürgeci davranışlarını ortaya sererken; *Eşber*'de, Keşmir bölgesinin cihangir İskender'e karşı savunulması hikâyesi aşk ve vatan kavramları yan yana getirilerek sunulur. Konusu Hidistan'da geçen son piyes *Keşf-i Esrar*'dır. Bu piyes de İngilizler'in Hindistan'da yaptıkları zulümleri ve kötülükleri anlatır. Samipaşazâde Sezâi'nin *Şîr* adlı piyesi de Kâbil saraylarında cereyan eden hadiselerle temas eder.

Konusu Kâbil'de geçen Hâmid'in *Nesteren* isimli piyesinde, Behram ile Nesteren, iktidar kavgasının sonucunda oluşan kan davasının mazlum kurbanı olurlar. İlk Türk oyuncusu Ahmet Necip'in *İdbar ve İkbal* isimli piyesi ise Semerkant sarayında bir masal atmosferi içinde kurgulanır. Timur'un kayıp oğlu olan Arslan Bey, mağrur prenses Binnaz'ın eş seçimindeki direncini akıl ve zekâsıyla kırar ve tahta oturur.

Tarihteki Asya coğrafyası kadar Avrupa coğrafyası da yazarlarımızın piyeslerine mekân oluşturur. Daha önce de belirttiğimiz gibi yazarlar, yabancı coğrafyaları fikirlerini ve düşüncelerini bu ortamlarda daha rahat ve kolay ifade ettiklerinden tercih ederler. Ahmet Midhat Efendi, asalet konusunu gündeme getirdiği iki piyesinde Avrupa coğrafyasına uzanır. *Ahz-ı Sar yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti* isimli piyesinde, derebeyler dönemi Fransa'sında güçlünün güçsüzleri yok ettiği kanlı günleri, uygunsuz aşkların atmosferi içinde ele alır. Ahmet Midhat'ın *Hükm-i Dil* isimli piyesinde, Paşa kızı ile bahçevanın denk olmayan aşkları Avrupa'dan Amerika'ya uzanan bir yolculukta mutlu sona ulaşır.

II. Meşrutiyet döneminde pek çok tarihî piyes yazılır ve oynanır. Oynanan piyeslerin isimleri çeşitli ilânlarla duyurulmuş olmasına rağmen metni elimizde olan piyeslerin sayısı çok fazla değildir. Meşrutiyet'in ilânı her ne kadar hürriyet havasını memlekette estirmişse de; dış şartlar, hiç de iç açıcı olaylara sahne olmaz. Girit'in elden çıkması, Trablusgarb Savaşı, Balkan Savaşı yenilgileri bütün milletin moralini bozmuştur. Halkın bu moral

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

bozukluğunu giderebilmek ve halka yeni bir güç aşılayabilmek için tarih konulu oyunlar sıkça yazılmaya ve oynanmaya başlar. Eskiden bizim olan yerlerin mutluluğu ve gururlu anları, güçlü zamanların fetihleri ve fatihleri, Osmanlı'ya şan katmış büyük padişahlar bu piyeslerin çoğunun konusunu oluşturur. Diğer taraftan yenilgilerde, modernleşememiş askerin çaresizliği, basiretsiz yöneticilerin taktik hataları yanında Osmanlı'nın diğer şanlı sayfalarına gidilir. Tarihi oyunların devrin bazı fikir akımları tarafından da etkileyici ve öğretici olduğu fikriyle desteklenince; birçok tiyatro, perdelerini bu tür piyeslerle açarlar. Batı yanlısı fikirler III. Selim'in üzerinde çokça dururken; İslâmcı kesim İttihad-ı İslâm düşüncesiyle Yavuz Sultan Selim'e yüzünü döner. Türkçüler ise Asya tarihine yönelerek, tiyatro yoluyla bozkırların güçlü havasını millî ve cengaverâne bir tavırla halka koklatırlar.

II. Meşrutiyet döneminden itibaren günümüze kadar yazılan tarihi oyunları tematik olarak iki ana başlık altında toplayabiliriz:

a) **Osmanlı Tarihi:** Osmanlı tarihinin şanlı sayfaları, müstesna hükümdarları ve sanatçıları da II. Meşrutiyet dönemi piyeslerine kaynak olarak seçilmiştir. Elbette bu seçimde sadece bu kişilerin sahneye çıkarılmaları amaçlanmaz. Bu piyeslerde, Osmanlı sarayının yüzyıllarca süren ve masallaşan hayatı, orada yaşanan ihtiraslı macera ve aşklar, akıllı ve gerçek idareci vezirlerin yarattığı ihtişamlı devirler öne çıkar. Günün olayları da uyandırdıkları çağrışımlarla Osmanlı tarihine bir başka açıdan bakmayı kaçınılmaz kılar.

II. Meşrutiyet, tarihin bütün dönemlerine karşı ilgiyi arttırmıştır. Bu dönemde, Osmanlı tarihi ile ilgili oyunlar Osmanlılar'ın kuruluş günlerine kadar uzanır. Namık Kemal'in *Devr-i İstilâ*'sında olduğu gibi kahraman mazi bütün milletin önüne bu piyeslerle taşınır. Gerekirse bütün yıkımlara ve bölünmelere rağmen her şeye yeni baştan başlanabileceği hatırlatılır. Yıkımın sorumluluğu ise devleti iyi idare edemeyen yöneticilere yüklenir.

Başlangıçta piyeslerde, II. Meşrutiyet'i hazırlayan sebepler irdelenirken; II. Meşrutiyet'te ihtiyaç duyulan insan tipleri devlete kurtuluş reçetesi hazırlayanlarca tarihte aranmaya başlanır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Mahmut Reşat'ın *Osmanlı İstiklâli* ile Emin Ali'nin *İstiklâl-i Osmanî* isimli piyeslerinde konu birbirine paralel seyreder. Osmanlı Devleti, o günlerin dağılmış Anadolu beyliklerinin içinde basiretli yöneticilerin elinde aşiretlikten devletliğe geçen ve bütün Türk beylerini şemsiyesi altında toplayarak, Bizans'a korku salan büyük bir devlet olur. Osmanlı'yı yeniden diriltme amacı güdenlerce bu düşünce, geçmişte olduğu gibi istenirse yeniden hayata geçirilebilir, şeklinde tezahür eder.

Osmanlıcılığın dışında, *Sebilürreşat*, *Sıratülmüstakim*, *Mahfil*, *Beyanülhak*, *Mekâtîp ve Medâris ile Livâ-yı İslâm* gibi dergiler aracılığıyla devrin basınında İslâmcılık düşüncesini ateşli savunanlar da vardır. Panislâmist veya İttihad-ı İslâm adıyla örgütlenenler; büyük bir güç halinde ortaya çıkan Hristiyan Batı dünyası karşısına bütün Müslümanları birleştirerek yeni bir güç olunmasını isterler. Halbuki Müslüman Arap dünyası, Osmanlı'nın çöküşü karşısında sessiz kalmakta, halifeyi bile görmezlikten gelmektedirler. Prens Mehmet Sait Halim Paşa'nın başını çektiği bu hareket 31 Mart olayı sonucunda büyük darbe yer. Osmanlıcılık ve İslamcılık görüşüne bağlı olanlar, Avrupa'da kemikleşen ve birey hayatını önemli kılan millet ve ırk bilincinden uzaktırlar. Devir için çürük temellere oturtulan bu görüşler yine de arayışlarını her sahada olduğu gibi tiyatro sahasında da sürdürürler. Onlar için Yavuz Sultan Selim arzu ettikleri özlenen hükümdardır. Ali Ekrem'in *Yavuz Sultan Selim* isimli piyesinde, iradeli davranışıyla bütün İslâm'ı Osmanlı'nın peşine takan Yavuz, özlenen İslâm ittihadını gerçekleştirir. Yusuf Kenan'ın *Yavuz Sultan Selim ve İttihad-ı İslâm Siyaseti* isimli eseri de aynı minval üzerine bir oyundur. Osmanlıcılık ve İttihâd-ı İslâm görüşünde olanlar, Osmanlı'nın çöküş sebeplerini de araştırırlar. Onlara göre; Osmanlı Devleti, büyüyüp genişledikçe yönetimi güçleşmiş ve saray istenmedik pek çok trajik olaylara sahne olmuştur. Basiretsiz idarecilerin yanında yönetime kadın sultanların el atması, gerek devlet yönetiminde gerekse padişahlık makamına olan taleplerde sarayı yeni çekişmelerin ve kanlı olayların merkezi haline getirmiştir.

Sultan Selim, Cumhuriyet döneminde Hidayet Sayın'ın *Yıldırım Bayazıt*'ı ile A. Turan Oflazoğlu'nun Osmanlı'nın 700. kuruluş yılı anısına yazdığı *Yavuz Selim* isimleriyle tiyatroya

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

taşınır. Her iki piyeste de Sultan Selim, yakın çevresiyle beraber bir tragedya kahramanı olarak ele alınır.

Osmanlı Devleti'nin muzaffer padişahlarını edebiyatımıza Namık Kemal'in taşıdığından daha önce bahsetmiştik. Namık Kemal, Yavuz Sultan Selim biyografisi yanında İstanbul'u fetheden Fatih Sultan Mehmet'in de biyografisini yayınlamıştır. II. Meşrutiyet döneminde bu padişah için bilinen tek bir piyes vardır. El yazması olarak Metin And'ın kayıtlarında görülen Mehmed Rıfat'ın *Feth-i Celil-i Kostantaniyya ve Bizans İmparatorluğunun Sükutu yahut Fatih Sultan Mehmet İstanbul'u nasıl Aldı* isimli üç perdelik tarihi piyesine, Osmanlı-Bizans ilişkileri ile Fatih Sultan Mehmet'in dirayetli kişiliği kaynak olur. Cumhuriyet dönemine geldiğimizde Fatih hakkında sayıca çok daha fazla piyes yazılır. İbrahim Yağcı-Sinan Okur, Nazım Kurşunlu ve Adil Başal'ın *Fatih* isimli piyesleri, Sırrı Uzunhasanoğlu'nun *Fatih Devrinde Adalet'i*, Süleyman E. Sönmezler'in *Fatih Sultan Mehmet'i*, Rahmi Dönmez'in, *Fatih'in Adaleti*, Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun *Her Bizans'a Bir Fatih'i* ile Turan Oflozoğlu'nun *Bizans Düştü-Fatih'i* ilk akla gelenlerdir. Çevresiyle beraber bu piyeslere taşınan Fatih Sultan Mehmet, savaşçılığının yanı sıra yeni bir çağ açan aydın, âdil ve sanatsever çehresiyle ele alınır.⁶⁵

Osmanlı tarihinin en çok konuşulan dönemlerinden biri de Batı yanlısı olarak takdim edilen yenilikçi, sanatsever padişah III. Selim dönemidir. Devleti, yapı, yönetim ve düşünce bakımından yenileşmeye açmak isteyen III. Selim'in yapmak istedikleri "Garplılaştırma" adıyla kabul görür. Dr. Abdullah Cevdet'in çıkardığı *İctihad* dergisi etrafında gelişen bu düşünce, aslında Osmanlıcılık ve İslamcılık görüşlerinin hedefinden çok farklı değildir. Nitekim III. Selim'in tahttan trajik bir yolla bertaraf edilmesi, hem tarihçilerin hem de garpçı tiyatro yazarlarının konuya ilgi göstermelerine sebep olur. Salah Cimcoz-Celâl Esat'ın birlikte yazdıkları *Selim-i Salis* ile Ali Haydar Emir'in *Sultan Selim-i Salis'i* oynanan pek çok oyunun içinde en dikkate değer olanlarıdır. *Sultan Selim-i Sâlis'in Şehadeti* ismiyle bir piyesin de olduğu kaynaklarda görülür. A. Faik'in Kırım Hanı'nın boşa giden

⁶⁵ İnci Enginün, "Tiyatro Eserlerinde Fatih", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, ilaveli 2. baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991, s. 445-450.

ilerici ve yenilikçi çabalarını, geleceğe dönük umutlarını anlatan *Şahingiray* isimli eseri de aynı maksatla kaleme alınmıştır.

III. Selim, yenilikçi ve sanatçı yapısıyla Cumhuriyet döneminde Turan Oflazoğlu tarafından *III. Selim Kılıç ve Ney* ismiyle yeniden ele alınır.⁶⁶ Yine padişah IV. Murat, Meşrutiyet'te Moralizâde Vassaf tarafından *Sultan Murad* ismiyle; Cumhuriyet'te de Turan Oflazoğlu tarafından iktidar hırsı içinde ele alınan *IV. Murat* adıyla sahnelere taşınır.

Tiyatro eserlerine yansıtılan başka Osmanlı padişahları da vardır. Meşrutiyet döneminde Şehzadebaşı Millet Tiyatrosu'nda *Gençlik Duygusu* gazetesi menfaatına oynatılan ve yazarı belli olmayan *Genç Osman* piyesi, Cumhuriyet döneminde Musahipzâde Celâl ile birlikte Şükrü Erden'in ve Turan Oflazoğlu'nun da ele aldığı kişi olur. Her iki piyes de bizi tarihi gerçeklere bağlı kalarak ulemanın ve zorbaların elinde telef olan genç padişahın tragedyasına götürür.

Padişahlığı sırasındaki uygulamalarıyla tartışmalı bir isim haline gelen padişah Sultan Abdülhamid, Meşrutiyet'te ve Cumhuriyet'te hakkında en çok piyes yazılan kişidir. Sultan Abdülhamid hakkında II. Meşrutiyet'te yazılan oyunlar dönemin olaylarını aksettirdiği için daha çok siyasî nitelikte oyunlardır. Bu yüzden Abdülhamid ve çevresiyle ilgili piyesleri ileride "Siyaset Kaynaklı Piyeler" başlığı altında ele alacağız. Bu konuda Cumhuriyet döneminde yazılan oyunları ise tarihi misyon taşıdıklarından burada bahsedeceğiz.

Cumhuriyet döneminde Sultan Abdülhamid'i ve zamanını kaynak alan piyeslere Necip Fazıl Kısakürek'in *Ulu Hakan Sultan Abdülhamid*'ini, Kemal Bekir'in *Düşüş*'ünü, Aziz Nogay'ın *İstibdat'tan Cumhuriyet'e*sini ve Yılmaz Karakoyunlu'nun, *Önce İnsan Midhat Paşa*'sını ekleyebiliriz.

Cumhuriyet döneminde piyeslere kaynak olan başka padişahlar da vardır. Turan Oflazoğlu *Deli İbrahim*'inde, padişahlığa hazır olmadan tahta çıkan İbrahim'in, padişah gibi davranamaması sonucu tahttan trajik şekilde indirilişini ele alır.

⁶⁶ İnci Enginün, "III. Selim Kılıç ve Ney", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, ilaveli 2. baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991, s. 262-267.

Oflazoğlu'nun *Kanuni Süleyman*'ında ise dünyaya adalet dağıtan Kanuni'yi, Hürrem Sultan'ın entrikalarına boyun eğen ve öz evlatlarına adaletli davranamayan padişah olarak görürüz.

Osmanlı sarayında devletin bekasıyla ilgili konularda adı öne çıkan önemli kadın sultanlar da piyes konularını besler. Bu kadınlar; anne, eş ve sevgili olarak entrikalar karşısında direnenler ve entrika çevirenler olarak ikiye ayrılırlar. Klasik tiyatrodaki kadınların benzeridirler. Hürrem Sultan ve Kösem Sultan önde gelen isimlerdir. II. Meşrutiyet dönemi yazarlarından Yusuf Niyazi'nin *Mazlum Şehzadeler yahut Hürrem Sultan* isimli oyununda Hürrem Sultan; şehzade katliamlarındaki rolüyle, Kanuni Sultan Süleyman'ı evlat katili yapar ve adını tarihe silinmeyecek bir kara leke olarak yazdırır. Çorlulu M. Fevzi'nin *Hürrem Sultan*'ı da benzer kurgudur.

Hürrem Sultan Cumhuriyet dönemi yazarlarının da dikkatini çekmiştir. Orhan Asena'nın *Kanuni Sultan Süleyman Dörtlemesi* adı altında yazdığı oyunları, iktidar hırsı öne çıkan Hürrem Sultan merkezli olarak kurgulanır. *İlk Yıllar ya da Roksolan* isimli piyeste, Hürrem Sultan'ın saraya girişi ve yükselişi anlatılır. Asıl adı Roksolan olan bu kurnaz ve çekici kadın daha ilk günden dikkatleri üzerinde toplar. Zekâsıyla düşmanlarını alteder. Yazarın *Ya Devlet başa Ya Kuzgun Leşe* piyesinde ise Hürrem Sultan'ın analık yönü ele alınır. Kendi çocukları için ayırım yapılmamasına çalışan Hürrem, Şehzade Mustafa'ya hiç acımaz. Hürrem Sultan, iktidar hırsıyla, güçlü analık duygularına rağmen entrikacı ve acımasız olmaktan kurtulamaz. Orhan Asena'nın *Hurrem Sultan*'ı, Kanuni Sultan Süleyman'ın tarihteki büyük yerinin yanında, Hürrem'in türlü entrikalarını ve tutkularını da anlatır. Kendi çocuğuna saltanat yolunu açmak uğruna Kanuni'yi kandırarak Şehzade Mustafa'yı boğdurması sonucu gelişen olaylar Hürrem'in de sonunu getirir.

Kösem Sultan da piyeslerde Hürrem Sultan'dan pek farklı ele alınmaz. İktidar hırsı içinde bütün yakınlarını olmadık entrikalarla zapt ü rabt altına alan Kösem Sultan, II. Meşrutiyet döneminde en çarpıcı şekilde Fecr-i âti yazarlarından Tahsin Nahit ve Şehabettin Süleyman'ın *Kösem Sultan* isimli piyesinde ele

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

alınır.⁶⁷ Turan Oflazoğlu'nun, iktidar üçlemesi olarak yazılan üç piyesi (*Deli İbrahim, IV. Murat ve Kösem Sultan*), bu tipleri daha da çarpıcı bir şekilde karşımıza çıkarır. Tarihî piyeslerde her bakımdan güçlü kadınların varlığı öne çıkar. Saraya giren kadınların bir kısmı güzellikleri ile dile düşmüş ve baştan çıkarıcı olmuşlardır. Bir kısmı ise iktidarın gücü ve politikanın gereğini yapmak istemişlerdir. Bu kadın sultanların, mutluluğu çok zor yakaladıkları daha ziyade büyük bedeller ödedikleri görülür. Erkekler üzerinde nüfuz sahibi olmaları kader çizgilerini değiştirmeye yetmez. Bunu Oflazoğlu'nun *Genç Osman*'ında da görürüz.

Memduh Mazlum'un *Perihan Sultan*'ı da kadınlardaki iktidar hırsını inceleyen II. Meşrutiyet dönemini piyeslerindendir

Bilindiği gibi Osmanlı şehzadeleri arasında devleti sarsan hadiseler yaşanmıştır. "Fetret Devri"yle başlayan bu mücadeleler arasında en trajik olanı hiç şüphe yok ki Cem Sultan ile Beyazıt arasındaki mücadeledir. Abidin Daver'in *Mazlum Şehzade* isimli oyununda Cem Sultan, Hristiyan şövalyelerin elinde oyuncak haline getirilir.⁶⁸ II. Meşrutiyet'te yazılan bu piyesten sonra konu Cumhuriyet yazarlarının da ilgisini çeker. Turan Oflazoğlu, *Cem Sultan*'ında Bayazıt ve Cem Sultan'ın taht mücadelesini, Rodos şövalyelerinin elinde telef olan ve Sultan Cem aleyhine sonuçlanan trajik öyküsünü; Orhan Asena'da *Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe*'de, Şehzade Bayazıt'ın Cem'le giriştiği taht mücadelesinde Cem'in İran şahına sığınmasını anlatır.

Osmanlı tarihi içinde bazı önemli olaylara karışan sadrazamlar da piyeslerin konusuna kaynak teşkil ederler. Osmanlı Devleti 17. asırda içte ve dışta çeşitli tehlikelerle karşı karşıyadır. Musahipzâde'nin *Köprülüler* isimli piyesinde, bu sıkıntılı günlerde çıkan yönetim krizi sadaret makamına Köprülüler'in getirilmesiyle atlatılır. Piyese, Köprülüzâde Ahmet

⁶⁷ İnci Enginün, "Kösem Sultan'ın İki Edebî Eserdeki Yorumu", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, ilaveli 2. baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991, s. 69-76.

⁶⁸ Aynı konuyu günümüz yazarlarından A. Turan Oflazoğlu da başarıyla işlemiştir. Bk. Enver Töre, "Güzel Bir Tragedya Örneği: Cem Sultan", *Türk Dili*, nr. 534, Haziran, 1996.

Fazıl Paşa'nın Kandiye fethini ve Avrupa'nın Osmanlı'ya olan kin ve taassubunu da tasvir eder.

Yenilikçi ve kanun adamı olarak takdir gören ama Sultan Abdülaziz'in ölümünden sorumlu tutulup Taif'e sürülerek boğdurulup öldürülen Sadrazam Midhat Paşa'nın hayatı da II. Meşrutiyet'te yenilikçiler tarafından piyeslerde uyarıcı cephesiyle işlenmiştir. M. Sezai'nin *Midhat Paşa yahut Hükm-i İdam*'ı ile Midhat Cemal'in *Kemal*'i bu trajik vakayı başından sonuna kadar tarihî hakikatlere uygun olarak ele alır. Piyeste, Meşrutiyet ve Hürriyet'in önemli iki sembolü olarak Midhat Paşa ve Namık Kemal kabul edilir. Çırağan Vak'ası olarak anılagelen ve içine Ali Süavi'nin de katıldığı olayları anlatan Moralızade Vassaf Kadri'nin *Sultan Murat*'ını da bu bölümde zikretmek gerekir. Oyun, her ne kadar bu dönemde Sultan Murad'ın tutukluluk yılları ve tahta çıkarılmak isteği üzerine bina edilmişse de trajik olayları ile ders ve ibret vericidir. Cumhuriyet döneminde de konu İlhan Tarus'un *Suavi Efendi* isimli oyunuyla ele alınır.

Cumhuriyet yazarları, Midhat Paşa'yı yaşanan hadiselerle beraber piyeslerine aksettirirler. Orhan Asena *Yıldız Yargılaması* isimli piyesinde, Midhat Paşa'nın Tâif'e sürülme sürecini sorgular. Güngör Dilmen *Devlet ve İnsan*'da, Tâif'te boğdurulan Midhat Paşa'yı devlet ve insan kavramları açısından ele alır. Yılmaz Karakoyunlu ise *Önce İnsan Midhat Paşa*'da insani değerleri öne çıkarır.

Cumhuriyet yazarları Osmanlı'nın iz bırakmış bir kaç önemli paşasını daha ele alırlar. Bunlardan biri Haldun Taner'in *Lütfen Dokunmayınız* isimli piyesinde, Rus kraliçesi Katerina ile olan münasebetiyle öne çıkan Baltacı Mehmet Paşa'dır. Diğerleri ise Sokulu Mehmet Paşa, Alemdar Paşa ve Fehim Paşa'dır. Sokulu Mehmet Paşa'yı Adnan Giz *Sokullu Ne Yapmalıydı*'da, Yılmaz Karakoyunlu ise *Sokulu Zirveden Sonra* isimli piyeslerde ele alırlar. Orhan Asena ise yanlış ortamlarda kaliteli tohumların yeşeremeyeceği görüşünü savunduğu *Tohum ve Toprak*'da, yobazların oyununa gelerek yenilen Alemdar Paşa'nın hayatına uzanır. Turgut Özakman da *Fehim Paşa Konağı* ile *Resimli Osmanlı Tarihi*'nde piyeslerin yazıldığı dönemin sosyal ve siyasal olaylarını tarihi zamanlara ve mekânlara taşıyarak toplumsal hicvini yapar.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Osmanlı tarihi içinde iz bırakmış önemli sanatçılar, şâirler, müzisyenler, mimarlar, din ve kültür adamları; insanî yönleri, davranış biçimleri, yaşadıkları çevreyle ilişkileriyle II. Meşrutiyet'ten günümüze kadar yazılan piyeslere kaynak konu olurlar.

Osmanlı tarihinde idarecilerin bir zevk ve sefa devri olarak nitelendirilen Lale Devri, dönemin yetiştirdiği şâirleri vasıtasıyla Türk dilinin de kendi gelişme mecrasına yeniden döndüğü bir devir olarak önemlidir. Bu dönemi ve dönemin yegâne şâiri Nedim'i de piyeslerine taşıyan ve Lâle Devri aşklarını anlatan yazarlar vardır. Yusuf Ziya'nın *Binnaz*'ında, kaybedilen ve özlenen Tuna boyları hatırlara getirilir. Lâle Devri'inde Payitaht'ın içinde hortlayan kanunsuzluklar, devletin düştüğü acz ve toprakların kaybedilme sebepleri piyeste acıyla dillendirilir. Fâik Ali'nin *Nedim ve Lâle Devri*'nde, zevk ü safa içinde yaşayanların, şiirlerle bahçelerde gönül eğlendiren yöneticilerin zevke teslim olarak devlet işlerinden uzak kalışlarının hikayesi çarpıcıdır. Fahrunnisa Fahrettin'in *Siyah Gölgeler*'i, Musahipzâde Celâl'in *İstanbul Efendisi* ile *Lâle Devri*, Halit Fahri'nin *Nedim*'i, Lâle Devri'nin aşk, eğlence ve şiir atmosferini yansıtan piyeslerdir. Ayrıca şâir Fuzulî'yi de Abay Dağlı, *Fuzuli* isimli piyesiyle gündeme taşır.

Anadolu'ya Türk ve İslâm felsefesini yayan ve hayatları efsaneleşmiş ünlü isimler de Cumhuriyet döneminin piyeslerinde yer alırlar. Necip Fazıl'ın *Yunus Emre*'si, Nezihe Araz'ın *Ballar Balını Buldum*'u, Recep Bilginer'in *Mevlana - Âşık ve Mâşuk*'u ile *Yunus Emre*'si ; Hacı Bektaş-ı Veli'yi anlattığı *Sevgi ve Barış*'ı, Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal*'ı, Salih Zeki Aktay'ın *Hallac-ı Mansur*'u, Orhan Asena'nın *Simaonali Şeyh Bedrettin*'i ile Kemal Demirel'in *Simavna Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin'in Yargılanması* isimli piyesleri, öne çıkanlardır.

Jale Baysal, *Cennetlik İbrahim Efendi*'de, Osmanlı'ya ilk matbaayı kuran İbrahim Müteferrika'nın eylemine uzanırken; F. Hayati Çorbacıoğlu da *Koca Sinan*'da, Mimar Sinan'ın kişiliğinde sanatın ancak özgür bir ortamda yapılabileceğini ve daha çok çıkarıcı çevrenin güçleri ile sanatçı arasındaki çatışmayı, tarih dekoru içinde verir. Piyeste, caminin kubbesine "Nur" âyetini yazarken gözlerini kaybeden Hattat Karahisari'nin hikâyesi de oldukça çarpıcıdır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Turan Oflazoğlu'da *Sinan* isimli piyesiyle Mimar Sinan'ı yeniden ele aldığı gibi; *Yine Bir Gülnihâl* isimli piyesiyle klâsik musikimizin üstadı Dede Efendi'nin zamanına uzanır. Remzi Özçelik'in *İbni Sina*'sını da unutmamak gerekir.

b) Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Tarihi ve Türkçülük:

Türkçülük hareketi, kültür ve siyasî tarihimizin en önemli safhasını oluşturur. Bu hareket, Türk'ü ve Türkçe'yi küçümseyenlere, Arapça ve Farsça'ya karşı bir tepki olarak ortaya çıkar. Azınlıkların millî kimliklerini öne sürerek devletten ayrılmaya yönelik yıkıcı çabaları karşısında; başlangıçta, Türk tarih ve kültür şuurunun kazanılması amacını güden bu düşünce sistemi, 1908'den sonra hızla gelişir ve Cumhuriyet'le beraber siyasî bir aksiyona dönüşür. Cumhuriyet yazarları, Türkçülük akımının tesiriyle Orta Asya Türk hayatından canlı sahneler aktaran epeyce piyes yazarlar. Celâl Esat Arseven'in 1913'de oynanan *Büyük Yarın* isimli piyesi, Orta Asya Türk hayatına uzanır. Piyeste, Ergenekon'dan çıkan ve Müslüman olan Türkler'in başına geçecek olan Cengiz Han, bütün dünyayı ele geçirerek, Türk'ün ve İslâm'ın bayrağını dalgalandıracaktır. Celâl Esat'ın 1914 yılında yazdığı *Bay Turgan* adlı piyesi de Türkler'in İslâm öncesi hayatına uzanıp vatan sevgisi ve Türk birliği temalarını öne çıkararak Türk dünyası idealini yansıtır. Bu piyeste Bay Turgan tıpkı Celaleddin Harzemşah'ın İslâm birliği mücadelesi gibi Türk birliğinin kurulabilmesi için önce sevgilisi Saynur'u sonra da kendi hayatını feda eder. Mehmet Nafi'nin *Kamer Sultan* isimli oyununda ise Ziya Gökalp'in *Türk Medeniyeti Tarihi* ile Nihal Atsız'ın *Bozkurtlar* isimli romanında canlı sahnelerle anlatılan eski Türkler'in sosyal hayatının benzer görüntüleri, vatanseverlik temasıyla birlikte işlenir.

Kırım Türkleri'nin hayatı da piyeslere konu olur. A. Fâik'in *Şahingiray* isimli piyesinde Batılılaşma yanlısı Şahingiray, Rus Çarı'nın oyununa gelerek esir düşer. Kırım tarihiyle ilgili ikinci piyes ise Mehmet Hayrettin'in *Fethi Giray* adlı piyesidir. Turancı bir anlayışla kaleme alınan Aka Gündüz'ün, Ruslara karşı savaş gücünü artırmak ve yurt sevgisi aşlamak amacı güden *Muhterem Katil* adlı eseri ile Hâmid'in *İlhan* ve *Turhan* piyesinden sonra Güngör Dilmen'in İlhanlılar tarihine uzanan ve iktidar hırsıyla İlhanlılara zulüm saçan *Bağdat Hatun*'unu da bu arada zikretmek

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

gerekir. Mehmet Sırrı'nın *Türk Kanı* adlı piyesinde savaşa giden gençler arkalarında yüz milyon Turanlı bulunduğunu düşünürler. Piyeste, Osmanlı, Türk, Turanlı hepsi bir aradadır.

Türk tarihi ile ilgili Ziya Gökalp de bir piyes yazmıştır. *Alparslan, Malazgirt Muharebesi* isimli bu oyunda; Alparslan'ın, Rum Kayzeri Romanos'un Müslümanlara uyguladığı katliama daha fazla dayanamayıp savaşa girmesi ve Kayzer'i esir alıp ona insanlık dersi vermesi anlatılır. Bu piyeste, Türkün yüce gönüllülüğü gururla takdim edilir. Türklerin Anadolu'ya girişi ve Anadolu'yu vatanlaştırması Ziya Gökalp'ten sonra yazarlarımızın piyeslerine önemli bir kaynak malzeme oluşturur. Behçet Kemal Çağlar'ın *Malazgirt Zaferinden İstanbul'un Fethine*, Fahri Sağlam'ın *Alparslan*, Ali Kozanoğlu'nun *Alp Aslan*, M. Faruk Gürtunca'nın *Büyük Hakan Alp Arslan*, Abay Dağlı'nın *Malazgirt'ten Sakarya'ya* ile Sabahattin Engin'in *Malazgirt* isimli piyesleri Ziya Gökalp'in yolunu takip eden başarılı eserler olur.

Balkan Savaşları, Birinci Dünya Savaşı, Mütareke yılları gibi büyük ve acı olaylar, Türkçülük hareketini hayatın gerçeklerine indirir. Türkçülük akımı, epik ve toplumsal heyecanın değişimiyle, özellikle Kurtuluş Savaşı sırasında, uzak ülkeler özleminden, Turan ütopyasından sıyrılarak Türk milliyetçiliğine dönüşür.

Millî Mücadele'nin kazanılması sonucu Atatürk'ün yeni devlete verdiği millî kimlik, devrin yazarlarını yeniden Orta Asya Türklüğüne götürür ve Türk tarihinin ilk kaynakları araştırılmaya başlanır. Orta Asya hayatına uzanan Türk tarihi, Atatürk'ün tarih tezi doğrultusunda piyeslere de yansıtılır. Faruk Nafiz Çamlıbel, Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan göçün hikâyesini *Akın* ve *Özyurt* piyeslerinde anlatır. Kuraklık yüzünden Orta Asya'dan akın yoluyla göç eden Türkler, Anadolu'ya gelip bu toprakları *Özyurt* yaparlar. Anadolu'nun özyurt haline gelmesi kolay olmaz. Yazar, *Ateş* piyesinde bağımsız Cumhuriyet'in ilk mücadele ayağı olan İnönü Savaşları'na uzanarak, cephe gerisinin sıkıntılı safhalarına mercek tutar. Kurtuluş mücadelesine bezgin, yorgun ve ümitsiz başlayan son Osmanlıları ise *Kahraman* piyesinde Mustafa Kemal yeni bir mücadele ruhuyla doldurur. Faruk Nafiz'in bir dizi piyesle kaleme aldığı Türk tarihi, öğretici vasfıyla da kendinden sonraki yazarlara kaynaklık edecektir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Atatürk döneminde pek çok yeni oyun yazılır ve oynanır: Bir klasik trajedi havası taşıyan *Mete*, Türk hakanlarının barış için her şeyi yaptıklarını anlatarak Türk'ü, Türk'ün kişiliğini yüceltir. *Özyurt*, Türklerin gittikleri her yere adalet ve medeniyet götürdükleri tezini savunur. *Akın*'da ise Türk'ün, yurdunu babasından, çocuklarından, her şeyinden çok sevdiği anlatılır. Attila adıyla yazılan üç piyeste, Avrupa içerilerine akan Türkler'in, savaş meydanlarında yenilemeyecekleri ancak gizli bir hançerle vurulabilecekleri, ne kadar güçlü olurlarsa olsunlar af dileyen düşmanı bağışlayacakları, kuvvetli, merhametli ve âdil oldukları görüşü vardır. *Sümer Ülkelerinde* adlı piyeste, Sümerler'in medeni oldukları, idare bildikleri, esaret kabul etmedikleri ele alınır. Bu piyeslerin birleştikleri ortak görüş Türk ırkının, batılıların empoze ettikleri gibi değil; bilâkis, güçlü ve yüksek meziyetli olduğu ve bu değerlerini hiçbir zaman insanlık zararına kullanmadığıdır. Türkler, Müslümanlığı kabul etmeden önce atalarından aldıkları bu değerleri, Müslümanlığı yaymak için inançlarının emrine vermişlerdir. *Alp Aslan*'da, Türklerin düşmana daima iyi davrandıkları açıklanır. *Yılmazların İkiizler*'de Türkiye'deki yabancı sermayenin Türk emeğini sömürdüğü, iş yapabilecek Türkleri ezdiği ileri sürülür. *Beş Devir*'de ekonomi savaşı açılması istenir. *Cumhuriyet Çocukları*, *Beyaz Kahraman*, *Haydi Suna*, *On İnkılâp*, *On Yılın Destanı*, *Çınar*, *İnkılap Çocukları*, bu grup piyeslerdendir.

Atatürk'ün kendi el yazısıyla düzeltmeler yaptığı Münir Hayri Egeli'nin inkılâpların korunması ve övgüsü üzerine yazdığı *Bay Önder*'i, Hayri Muhittin'in *Gazi Mustafa Kemal*'i, Aka Gündüz'ün *Mavi Yıldırım*'ı, Selahattin Batu'nun *Oğuzata*'sı, Osman Türkoğlu'nun *Tipi*'si, Nahit Sırrı Örik'in *Sönmeyen Ateş*'i, Peyami Safa'nın *Gün Doğarken*'i, Kazım Nami [Duru]'nin *Uyanış*'ı, Nazım Hikmet'in *Yolcu*'su, Yaşar Nabi Nayır'ın *Mete*'si, Behçet Kemal Çağlar'ın *Çoban* ve *Atilla*'sı, Yunus Nüzhet'in *Hedefi*, Vasfı Mahir Kocatürk'ün *Yaman*'ı, Nihat Sami [Banarlı]'nin *Kızıl Çağlayan*'ı, Miraç Aktuğ'un *Ülküme Doğru*'su, Hüsametdin Işın'ın *Atatürk'e İlk Kurban*'ı, Nüzhet Haşim Sinanağlu'nun *Sakarya*'sı, Erol Toy'un *Parti Pehlivan*'ı, Yaşar Güner'in *Batan Gün*'ü, İsmet Küntay'ın *Tozlu Çizmeler*'i, İsmail Arslan'ın *Mustafa Kemal'in Tufanı*, Erol Toy'un *İzmir'in İçinde*'si, Turan Oflazoğlu'nun *Atatürk'ü ile Anıtkabir*'i

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Mustafa Kemal Atatürk'ü bir destan kahramanı olarak çizen oyunlar arasındadır.

Kurtuluş Savaşı'nın çeşitli merhaleleri piyeslere yansıtılırken; Anadolu'nun ülkücü, yurtsever insanları ile İstanbul ve Anadolu'nun Osmanlı kalıntısı işbirlikçi, yozlaşmış çevresi arasındaki tezatlar da piyeslere kaynak olur. *Yaman, Tipi, Hürriyet Apartmanı, Ülküme Doğru* ve *Tokat* gibi piyeslerde, bir kısım Osmanlı paşalarının, insanlıktan ne kadar uzak, zalim, soysuz ve döneke olduklarını, hürriyeti boğmaya çalıştıklarını, vurgunculuklarını ve düşmanla iş birliği yapışlarını; Mütareke yıllarının vesika ile daralmış hayatını görürüz. Bu piyeslerdeki inançsızlar karşısında, zafere inananlar vardır. *Mavi Yıldırım* ve *Gün Doğuyor'da* İstanbul'un bozuk ruhuna karşı eylemli tavır alan inanmış genç kuşağı ve onu boğmaya çalışan halife teşkilatını, bunların çatışmasını ve Anadolu'ya kavuşmak için hayatlarını hiçe sayanları buluruz.

Vatan için kardeşin öldürülüşünü Aka Gündüz'ün 1914'te yazdığı *Muhterem Kaatil*'de de görürüz. Bu piyeste de hain kardeş gizli evrakı çalar. Bu piyesi, Hüsamettin Işın'ın *Atatürk'e İlk Kurban*'ı izler. Tümü ile Mustafa Kemal taraftarı olan ailenin bir oğlu padişah tarafındadır. Baba oğlunu öldürür; diğer oğul milli kuvvetlerden bir birliğin başıdır. Savaş aileyi ikiye bölmüştür. *Ana'da* ise anne düşmanlar için casusluk eden oğlunu öldürür. *Gönüllülerin Türkü'sü'nde* Tunçkanat, zafer için gerekli evrakı almak amacıyla babasının arkadaşı subayı ve babasını öldürmek zorunda kalır. *Devrim Yolcuları'nda* telsizci asker olan ağabey, casus olan kız kardeşinin kurşuna dizilişini umursamaz. *Vatan ve Vazife'de* bir subay, gizli evrakı çalan nişanlısını evrakı geri alabilmek için boğar. *Günlerden Bir Gün'de* 14 - 15 yaşlarındaki Sırma, kağnılarla cepheye mermi taşırken yarıdan yuvarlanan annesini ve kardeşini kaybeder. Sırma çok üzülür fakat savaşa devam eder; babasının elbiselerini giyer, saçlarını kestirir, cepheye gider. *Ateş'de*, cepheye taşıdığı cephaneyi düşmana vermemek için ateşleyerek hem etrafını saranları hem de kendini öldüren mezarlı şehidi tanırız.

Kurtuluş Savaşında, vatan sevgisi bütün sevgilerin üstüne çıkar. Sevgililer, oğullar, babalar, kardeşler vatan için feda edilir. Toplumsal ve millî bilince işte bu fedakarlıklarla ulaşılır. Bu vatan

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

sevgisinin ve Türk kadınının savaştaki gücünü yeni kuşaklarda devam ettirmek için pedagojik amaçla yazılan *Bir Yuvarın Şarkısı*, *Yanık Efe*, *Çoban* gibi piyesler yanında; Kurtuluş Savaşı'nda kasaba kasaba gösterilen kahramanlıkların *Çıkış Gecesi* ve *Tohum* gibi destanları da vardır. Necip Fazıl'ın *Tohum'u* imkansızlıklar içinde gerçekleşen Kurtuluş Savaşı'nda görülen olağanüstü Türk gücünün âdetâ mistik bir açıklamasını yapar gibidir. Millî Kurtuluş Savaşı, her şeyden önce, vatan sevgisi dediğimiz ruhsal gücün ölüme meydan okuması, onu yıldırmasıdır. Düşmanların ölüm saçan tekniği bu coşkun güç karşısında bozguna uğramıştır. Piyes, Anadolu'nun görünen fakir kabuğunun ötesindeki görünmeyen ruhunu savunur. Manevi güçlerin maddeyi yenebileceği tezi piyeste öne çıkar.

Bu piyeslerin dışında, Mecdettin Kami'nin *Sakarya Kahramanları*, *Sakarya Cihad-ı Ekberi*, *Şeyh Sait Sehpa-i Adalette*, *İrticam Yedi Başlı Ejderi-Şeyh Said'i*; İsmail Zahit'in *İzmir'de Şanlı Hilâl*, Reşat Nuri Güntekin'in *İstiklâl'i*, Aka Gündüz'ün *Yarım Osman'ı*, *O Bir Devirdi'si*; Erol Toy'un *Parti Pehlivan'ı*, Orhan Asena'nın *16 Mart 1920'si*, Güngör Dilmen'in *Hakimiyet-i Milliye Aşevi'si*, Nezihe Araz'ın *Kuvayı Milliye Kadınları* bilinmesi gereken başlıca piyeslerdir. Yaşar Güner'in *Batan Gün'ü* de Birinci Dünya Savaşı'ndan başlayarak, düşmanın İzmir'de denize dökülmesine kadar olan dönemi ele alır.

İsmet Küntay'ın *Sodom ve Gomora*'den mülhem olan *Tozlu Çizmeler'i* İstanbul'un işgal günlerine uzanır. İşgal kuvvetlerinin zulüm ve baskı dolu davranışları karşısında yüzyılların yorgunluğunun, bezginliğinin birikintisi içinde kalan insanların yılgınlığı; subaylar, kadınlar ve fırsatçı iş adamlarıyla birlikte çizilir. Piyes, böylesine kirlenmiş bir ortamdan Anadolu'ya, Kurtuluş Savaşı'na geçişi, doğal sonuç olarak değerlendirir.

Millî Mücadele ve devamındaki inkılaplar da, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren piyeslere önemli kaynak teşkil eder.⁶⁹ Yeni devrin insanlarına yakın geçmişin kader olmadığı, Türk'ün kudretli ve yetenekli olduğu ve geleceğin daha

⁶⁹ İnci Enginün, "Millî Mücadele Devrinin Edebiyata Aksi", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, ilaveli 2. baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991, s. 494-502.

güçlü olacağı bu piyeslerle anlatılmıştır. Halit Fahri Ozansoy'un *On Yılın Destanı*, Celal Tuncer'in *Devrim Yolcuları*, Yaşar Nabi Nayır'ın *İnkılap Çocukları*, Vasfi Mahir [Kocatürk]'in *On İnkılab'ı*, Aziz Nogay'ın *İstibdattan Cumhuriyete'si*, *Sevr'den Lozana'sı*; Aka Gündüz'ün *Beyaz Kahraman'ı* ilk akla gelenlerdir.⁷⁰

Görüldüğü gibi Cumhuriyet dönemi yazarları tarihe kayıtsız kalmamışlar ve tarihten taşıdıkları pek çok malzemeyi piyeslerinde kaynak olarak kullanmışlardır. Bu malzemeler arasında öncelikle Osmanlı'yı cihan devleti yapan padişahlar ile Osmanlı'yı yıkan zihniyet ve kişiler, çevreleri ile beraber ele alınmıştır. Hatta Refik Erduran'ın *Büyük Jüstinyen*'le örneğini verdiği gibi Bizans tarihine yönelerek Bizans imparatorunun kişiliğinde toplumu iyileştirmek, yükseltmek yerine, büyüklük, ün tutkusuyla halktan kopuşunu ve yalnızlaşmasını canlandıran oyunlar yazılmıştır. Cumhuriyet yönetiminin aynı zaaflara düşmemesi için uyarıcı nitelik taşıyan bu oyunlar; aynı zamanda genç Cumhuriyet nesline, ideal devlet yöneticiliği ve sanat adamlığının örnek tiplerini anlatan eserler olarak sunulmuştur. Amaçlarını evrensel boyuta taşıyan bu piyeslerin bir başka önemi de tarihin sürekliliği içinde gelecek nesillere tarih bilinci ve kültürü aşılamaaktır.

6- Savaşları Kaynak Alan Piyesler

Tanzimat dönemi tiyatrosunda savaşlar, toplum üzerindeki sosyal ve ekonomik yıkıcı boyutundan ziyade; tarihî bir hadise olarak gündeme getirilmiş ve verilmek istenen çeşitli mesajların arka platformunu oluşturmuştur. Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre*'sinde savaşın dehşeti değil kahramanlık ve vatan sevgisi öne çıkarılır. Piyeste, Kırım Savaşı sırasında haksız yere rütbesi sökülen subaylara atıfta bulunularak; savaşların haksız uygulamalara yol açabileceği, kişilere ve ailelere mânevi zararlar verebileceği öne sürülür. Yine Namık Kemal'in *Celâleddin Harzemşah* isimli piyesinde Moğol saldırıları karşısında ailesi dahil her şeyini kaybeden Celâl'in hazin trajedisi vardır. Hâmid'in *İslâm*

⁷⁰ Selçuk Çıkla, "Cumhuriyet'in Onuncu Yıl Dönümü Anısına Yapılan Edebî Yayınlar", *Turkish Studies*, C. 1, Sayı:1, Temmuz-Ağustos-Eylül 2006, s. 45-63.

tarihini kaynak alan piyesleri ile Şemseddin Sâmî'nin *Seydi Yahya'* sının arka planında İspanyollarla yapılan savaşlar; *Eşber'* de de İskender'le yapılan savaş motif olarak kullanılırken daha çok vatana sadakat ve aşk duygusu işlenir. Tanzimat yazarları, İstibdat uygulamaları yüzünden dönemin savaşlarına ancak II. Meşrutiyet'ten sonra detaylı olarak el atabilirler.

1908 Meşrutiyet'in ilânı ile başlayan kargaşanın devamında olan 31 Mart hadisesi, önce milletin iç bünyesini sarsar. Arkasından gelen savaşlar ise halk arasında derin yaralar açar. Bir taraftan vatanın kurtarılma mücadelesi verilirken; diğer taraftan, ortaya çıkan savaş vurguncuları ve ayaklar altına alınan ahlâki değerlerin millet nezdinde yarattığı sıkıntılar bilhassa İstanbul'da bunalımlı bir hava yaratır. Harp vurguncuları keselerini insafsızca doldurup şatafatlı bir hayat yaşarken memurlar ve halk sefil olur. Geliri düşük olanlar maddî sıkıntılar yüzünden pek çok haksızlığa göğüs gerer, ahlâksızlıklara muhatap olurlar. Halk, had safhada yiyecek, yakacak ve giyecek sıkıntısı çeker. Maddî ihtiyaçlar ön plana çıkınca materyalist düşünce de halk arasında yayılma alanı bulur. İbn-ür Refik'in eserlerinde yokluk, kıtlık ve vesikalı yiyecek motifi çokça yer almıştır. Cenab'ın *Yalan* isimli eserinde de vergilerin ağırlığı çarpıcı biçimde eseri beslerken; *Körebe'* de "Hilâl-i Ahmer Aşhâneleri" dikkat çekicidir.⁷¹

Dönemin en sıkıntılı olayları dış şartların kabul edilemez zorlamasıdır. 1908'de Bulgaristan'ın bağımsızlığını ilân etmesi, arkasından Girit meselesinin patlak vermesi ve kısa sürede Girit'in Yunanistan'a ilhakı; 1911'de İtalya'nın Osmanlı Devleti'ne savaş ilân ederek Trablusgarb'a çıkması, 1912'de Balkan Savaşı'nın patlaması ve arkasından I. Dünya Savaşı'nın çıkması, Osmanlı Devleti'ne felâket günlerini yakın kılar. Nitekim çok geçmeden düşman Çanakkale önlerinde görünür. Payitaht ciddî tehlikededir. Anadolu işgâlinin ilk adımları atılmak istenir. Bu arada Bağdat, Şam, Kudüs, Halep'le başlayan isyan ve işgaller Kars, Ardahan, Antalya derken İstanbul'a kadar uzanır. Sonunda Payitaht işgal edilir ve mütareke imzalanır. Osmanlı ordusu dağıtılır.

İşte bu savaşlar ve milletin canını yakan olaylar tiyatro eserlerini de besler ve bir nevi dönemin şahidi durumuna getirir.

⁷¹ Enver Töre, *Cenap Şehabettin'in Tiyatroları*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2005.

Milletin hissiyatı bu piyeslerde can bulur. Bir taraftan bu savaşların suçluları aranırken; diğer taraftan, tarihin kahramanlık sayfalarına dönülerek millete güç katan olaylar ve kahramanlar gözler önüne serilir. Topyekün verilen mücadeleye yazarlar da eserleriyle ruh katarlar. Bir bakıma bu eserler, millî devlet ve millî kültür arayışının ayak sesleri olur. Savaşların kaynak alındığı piyesleri, savaş alanlarına göre kronolojik sırayla ele almak gerekir.

a) Girit: Prof. Dr. Metin And'ın verdiği bilgiye göre; 1911'de Burhanettin Bey Topluluğu'nun oynadığı *Girit* (Millî piyes 5 perde), 1911 yılının Ocak ayında Sanayi-i Nefise ve Mürebbi-i Hissiyat Kumpanyası'nın birleşerek oynadığı yedi perdelik *Girit ve Kandiye Mazlumları*, ayrıca hükümetçe bir süre yasaklanıp sonra oynanmasına izin verilen Celâl Nuri'nin *Kandiye Burcunda* adlı oyunları dışında bugün metni elimizde olan iki oyun vardır. Bunlardan ilki *Girit*'in tarihî geçmişi hatırlatılarak o günlere bir direniş gücü vermek amacıyla yazılmış olan Selanikli Abdi Tevfik'in yazdığı *Girit'in Fethi* isimli piyestir. Üç perdelik tarihi oyunda *Girit*'in kuşatılması ve sonunda adanın Venedikliler'den teslim alınması anlatılırken; kahramanca savaşan Osmanlılar'ın fetih gücü de ortaya konur. İkinci piyesimiz ise Tahsin isimli yazarın *Girit* adlı oyunudur. Büyük devletlerin desteğiyle Osmanlı'nın elinden zorla sökülüp alınmak istenen adanın hazin hikâyesine göndermeler yapılarak; adanın teslimine razı olmayan vatanseverlerin canları pahasına verdikleri mücadeleler gururla anlatılır. Bu kahramanlar için *Girit*'i vermektense ölmek daha iyidir. Ama basiretsiz yöneticiler verilen mücadeleleri görmezlikten gelip *Girit*'i daha sonra Yunan'a teslim edeceklerdir.

b) Trablusgarp: İtalyanlar'ın Trablus'a asker çıkarması ve orada yaşanan olaylar hakkında pek çok oyun oynanmıştır.⁷² Metni elimizde olan piyeslerden ilki Mehmet Raif'in *Osmanlı-İtalya Trablusgarp Muharebesi yahut Osmanlı Muzafferiyeti* isimli eseridir. Bu eserde, Trablusgarp'a çıkan İtalyanlar katliama başlayınca halk örgütlenerek canı pahasına mücadele eder ve Osmanlı bayrağını indirildiği kale burcuna tekrar çekerler. Bu savaş üzerine ikinci

⁷² Oğuz Karakartal, *Türk Kültüründe İtalyanlar*, İstanbul: Eren Yayınları, 2002, s. 85.

piyes Abdurrahman Ali'nin *Devlet-i Aliye-İtalya Muharebesi yahut General Canova'nın Nedameti* adını taşır. General Canova komutasındaki otuz bin kişilik İtalyan kuvveti, Osmanlılar'ın vatanseverliği ve birlik duyguları karşısında fazla direnemezler.

c) Balkan Savaşları: Bu acı ve kanlı savaşlar da tiyatroya kaynak malzeme olarak seçilmiştir. Metni elimizde olmayan ama sahnelendiği bilinen oyunların sayısı az değildir.⁷³ Mehmet Sırrı'nın, *Türk Kanı* isimli piyesi, Rumeli ve Edirne'deki Türkler'in Balkan Savaşı'nda uğradığı zulmün tahammül edilemeyen sınırlarını ortaya koyar. Balkanlarda dökülen Türk kanlarının yerde kalması, bu topraklar üzerinde yaşayanlar için silinmez bir lekedir. İşte piyes bu lekenin temizlenebilmesi için Türk gençlerini savaşa teşvik etmek, onlarda milliyet ve Türklük duygularını uyandırmak için yazılmıştır. Melikzâde Fuat'ın *Edirne Müdafaası yahut Şükrü Paşa* isimli oyunu Edirne'nin savunulması üzerine kurgulanmıştır. Şükrü Paşa, savaş sırasında yüz elli beş gün süreyle Edirne'yi savunan şöhretli bir kumandan olarak tarihe geçmiştir. Muhiddin Mekki'nin *Güzel Rumeli*'sinde de Osmanlı-Yunan gerginliği bütün Rumeli'yi etkiler. Serez'de yaşayan Nebil Bey ve ailesi, Serez'i düşmandan kurtarma mücadelesinde kayıplara uğrarlarsa da sonunda başarılı olurlar. Piyes, şuurlu insanların düşmana vatanlarını ölmeden teslim edemeyeceği fikrini savunur.⁷⁴

d) I. Dünya Savaşı, Çanakkale ve Millî Mücadele: I. Dünya Savaşı ile ilgili oyunlardan M. Rauf'un⁷⁵ *Dilenci*'sinin konusu, Rus askerlerinin ele geçirdiği bir Türk köyünde düşmana karşı verilen kurtuluş mücadelesidir. Köyün dilencisinin bile, gözünü kırpmadan canını feda ederek bu mücadeleye destek vermesi anlamlıdır. Bulgurluzâde Rıza'nın manzum *Caniler Saltanatı* ise Türkler'in I. Dünya Savaşı'na bulaşmasında İttihad ve Terakki yöneticilerinin suçlu olduğunu öne sürer. Enver Paşa ve arkadaşlarının Edirne'yi düşmana bırakıp doğuya yönelmeleri doğru bulunmaz, eleştirilir. I. Dünya Savaşı, insanların duygu

⁷³ Enver Töre, "Türk Tiyatro Eserlerinde Balkan Motifi", *Köprüler Kurduk Balkanlara Uluslar Arası Sempozyum Bildirileri*, Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul, 2008, s. 125-141.

⁷⁴ Harun Duman, *Balkanlara Veda*, İstanbul: Duyap Yayıncılık, 2005.

⁷⁵ *Eylül* romanının yazarı değildir.

dünyalarını da allak bullak eder. Abdülhalim Hadi'nin *Şefika* isimli oyununda Şefika'ya âşık iki genç subay birbirini öldürür. Savaş ve aşk dikkat edilmediği takdirde her ikisinin de yok edici olabileceği fikri öne sürülür. Benzer tem A. Fahri'nin *Solgun* isimli piyesinde de vardır. Cepheden yaralı gelen sevgili, âşığına kavuşmadan ölür. Mâşuk için hayat artık çekilmezdir. Zira Seniha'nın verem oluşunda Dünya Savaşı'nın da payı vardır.

Bu konuda yazılan piyeslerin bir kısmı I. Dünya Savaşı'na erkeklerin yanında mücadeleye kızları da davet eder ve kahramanlık adına kızların neler yapabilecekleri anlatılır. Zeliha Osman'ın *Ebedi Hisler*'inde nişanlısı subay olan Mediha Rus cephesinde gönüllü hemşirelik yapar. Savaşın dehşetini yakından gören bu genç kız, ağır yaralı nişanlısını kaderine terk etmez ve ona sahip çıkar. Yine Rus cephesinde cereyan eden Aka Gündüz'ün *Muhterem Katil* isimli oyununda vatan savunmasına kayıtsız kalan hatta ihanet eden kardeş, vatansever kardeş tarafından öldürülür. Vatan sevgisinin her türlü değerden daha yüce olduğu, gerekirse kardeş kanının da akıtılabileceği bir kere daha vurgulanır. A. Hikmet'in *Falci*'sında ise asıl annenin, düşmana terk edilmemesi gereken vatan olduğu fikri işlenir. Bu konuda Hâmid'in *Yadigâr-ı Harb* isimli piyesi de dahil olmak üzere daha pek çok oyun oynanmıştır.

I. Dünya Savaşı'nın en kanlı cephesi olan Çanakkale Savaşları da piyeslerde özel bir yer alır.⁷⁶ Midhat Cemal'in *Yirmisekiz Kanunuevvel*'inde, Çanakkale Savaşı'na katılmakta başlangıçta tereddüt eden İstanbul gençleri daha sonra bu savaşta kahraman olurlar. Subay-nefer birlikteliği ve inancı Türk ordusunu Çanakkale'de muzaffer kılmıştır. Fâik Ali de *Payitahtın Kapısında* isimli manzum oyununda, bir taraftan ülkeyi yönetenlerin basiretsiz tutumları tenkit edilirken; diğer taraftan, Türkler için vatan ve dinin düşmana asla teslim edilemeyeceği fikri işlenir.

Mütareke, Millî Mücadele'nin ilk yılları ile bilhassa İzmir'in işgâli konusunda epeyce oyun oynanmıştır. Payitahtın işgali karşısında üzüntü duyan Anadolu köylüsü, orayı padişahın

⁷⁶ İnci Enginün, "Çanakkale Zaferinin Edebiyata Aksi", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, ilaveli 2. baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991, s. 516-529.

ve İslâmın ortak merkezi olarak görür. Halife olan padişahın buna bir çare bulabileceği düşünülür. Fakat Anadolu'nun bir parçası olan İzmir'e Yunan çıkınca, Türkler'in mahremine, bağrına girilmiş kabul edilir. Anadolu Türk'ü tarafından asla kabul görmeyen bu işgal, Salih Zeki'nin *Öldüren Söz Öldürülemeyen Aşk* isimli piyesinde ele alınır. Türk köylüsünün muzaffer dahi olsa savaştan savaşa sürüklenmesinin hüznü macerası, İzmir'in işgâliyle yeni bir safhaya girer. Anadolu insanının, Millî Mücadele'de de kahramanca vatani savunacağı dile getirilir. İzmir'in işgal edilmesini hazmedemeyen köylüler, vatani Yunan'dan kurtarmak için topluca yemin ederler. İşte, Rıza Suat'ın *İzmir İşgali* isimli piyesi, Yunan işgaline direnen gururlu Türklerin yüksek mücadele azmini ortaya koyar.

Millî Mücadele'nin başarıya ulaşması üzerine dönemin yazarları geriye bakarak savaş kaynaklı oyunlar yazmak yerine dil, tarih, kimlik, şuur ve ekonomi zaferine gidecek yeni bir mücadelenin rehberliğini yaparlar. Topyekün kalkınma mücadelesi ve savaşların yaralarını silme mücadelesi olarak algıladığımız ilk yıllar geçince yeni gelen nesle Millî Mücadele'nin nasıl kazanıldığı, safhaları ile milletin kahraman yapısı piyesler yoluyla anlatılmaya başlanır. Bu piyeslere "Tarihi Oyunlar" bölümünde işaret etmiştir.

e) II. Dünya Savaşı ve Sonrası: II. Dünya Savaşı, piyeslere daha ziyade bir insanlık dramı yahut ideolojik boyutuyla yansıtılır. Savaş karışıklığı Turgut Özakman'ın *Tufan*'ında; savaş vurguncuları ise Vedat Nedim Tör'ün *İşsizler* ile *Köksüzler* isimli piyesleriyle gündeme gelir. Oktay Rıfat'ın *Kadınlar Arasında'sı* ise İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı ekonomik bunalımın, -dayanaksız, erkeksiz bir aile üzerindeki çökertici etkilerini inceler. Nazım Kurşunlu da *Melekler ve Şeytanlar*'da, daha çok iki büyük savaştan sonra toplumda beliren değer yargılarındaki sarsılmanın yol açtığı ahlâk bunalımını ele alır.

Remzi Özçelik de *Bekleyenler* isimli piyesi'nde, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Bulgaristan'da Türklere yapılan zulmü anlatır. Savaşların zulüm ve baskı hikâyelerine Tarık Buğra da *Ayakta Durmak İstiyorum*'la katılır.

Türkiye'nin Nato'ya girdikten sonra hür dünya adına

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Kore'de yapılan savaflara iştirak etmesi ve Türk askerinin orada gösterdiği kahramanlıklar da bir kaç piyesin kaynak malzemesi olur. *Kahraman Esirler* adını taşıyan piyeste Birleşik Milletler teşkilatı övölür, kuzey Koreliler yerilir. Aynı maksatla yazılan ikinci piyes *Türkiye'den Kore'ye* adını taşır. Piyeste, savaşa katılan Alp Kuru adındaki Türk erinin kahramanlıkları anlatılırken; Birleşmiş Milletler yine yüceltilir. Sedat Veyis Örnek'in, *Pirinçler Yeşerecek* isimli piyesinde ise cahil ve görgüsüz bir Amerikan askeriyle, çocuğunun yaşaması için kendini erkeklere kiralayan bir kadının karşılaşması hikâyesinden hareketle, savaşın kötölüğü ve çirkinliği anlatılır. Bu görgüsüz askerle, zarureten fahişeliğe mahkum olmuş bu kadın, savaş denilen büyük oyunun oyuncakları ve kurbanlarıdır.

Kore savaşlarının Türk ailesinde yarattığı trajediler ile Kıbrıs çatışmaları ve bölücü terör örgütüyle yapılan mücadeleler ise henüz daha piyeslerimize ciddi manâda yansıtılmamıştır.

7- Kaynağını Siyâset ve Uygulamalarından Alan Piyesler

Tanzimat döneminde, Batı'yı kısmen tanımış Osmanlı aydınlarının öncelikli hedefi, devleti içine düştöğü siyasî ve ekonomik bunalımdan kurtarmaktır. Böylesine ciddi bir soruna çözüm bulma arayışları bir takım siyasî fikirlerin ve ideolojilerin etrafında oluşur. Tanzimat Fermanı ile azınlıklara tanınan hakların temel felsefesi devletin bütönlüğünü korumaktır. Bu bakımdan, devlet yöneticileri din, etnik kimlik gibi farklı unsurların bir arada tutulabilmesi adına, devlete vatandaşlık bağıyla bağlanma aracı olarak gördükleri "Osmanlıcılık" düşüncesini uygulamaya koyarlar. Fakat bu düşünce devletin İslâm'a dayalı ana yapısı içinde çok fazla etkili olamaz. Azınlıklara tanınan haklarla kısmen modernleşmeye açılan devletin sıkıntılarının daha da artması sonucunda, İslâmi yapının kültürel ve dini açıdan kendi kendini koruma refleksi "İslamcılık" adıyla yeni bir ideoloji geliştirir. İslâmcılık düşüncesini savunan yazarlar, fikrî dünyalarının özünde, Batı'nın bilime değer veren terakki düşüncesini, medenîleşmenin yolu olarak dile getirirler. İslâmiyet'in ilerlemeye ve bilime engel olmadığı düşüncesi, yazarların savundukları temel düşüncedir. Batılı normlara körü körüne teslim olmak yerine

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

batılılaşmaya temkinli yaklaşan aydınların ilk arzu ettikleri değişim, ülkede hürriyet ve meşrutiyet atmosferinin tez elden oluşabilmesidir.

Hürriyet kavramı, Tanzimat yazarlarınca fertten topluma uzanan bir çizgide ele alınır. Namık Kemal, kişisel hürriyet olmadan toplumun hür olması mümkün değildir, der. Bu konuda ilk örneği Şinasi *Şâir Evlenmesi* ile verir. Eş seçimi konusunda ferdî hürriyetin önemine temas eden Şinasi, evliliklerde şahıslara baskı uygulanmasına, seçim hakkı tanınmamasına karşı çıkar. Ferdî hürriyet konusu, özellikle eş seçimi konusunda Şinasi'den sonra pek çok yazarın piyeslerine kaynaklık etmiştir. Ferdî ve toplumsal hürriyete özel bir önem veren Namık Kemal, Ziya Paşa ile Londra'da çıkardıkları *Hürriyet* isimli gazetede, konu ile ilgili fikirlerini beyan etmekle kalmaz; bu konuda bir de piyes yazar. Onun, ilk adı *Râz-ı Dil* olan sonra sansür kurulu tarafından adı *Gülnehâl*'e çevrilen piyesi, hürriyet ve meşrutiyet kavramlarının hatta henüz cihanda uygulamaya geçilmemiş olan Demokrasi anlayışının bir aksi olarak karşımıza çıkar. Ferdî hürriyetin kendi yöneticilerini seçme arzusu, piyeste halk tarafından Muhtar'ın yönetime getirilmesi, "muhtar" isminin seçilen manasını taşıması, Kemal'i hürriyet konusunda çağının ötesine taşır.

Osmanlı Devleti, sınırları kesin olarak belli olmayan sürekli değişebilen bir coğrafyada hüküm sürmüştür. Avrupa'da gelişen romantizm akımıyla, millet ve vatan kavramları yeniden yorumlanınca; sınırları belli, ortak kültürü, dili olan yeni bir vatan ve millet kavramı ortaya çıkar. Bu kavram çok uluslu, çok dilli ve kültürlü Osmanlı Devleti için bir anlam ifade etmez. Onun yerine Osmanlılık felsefesinin geliştirilerek vatandaşlık kavramıyla belirlenmiş sınırlardan oluşan bir vatan toprağı üzerinde yaşamak ve vatan adı verilecek bu sabit alanı savunmak düşüncesi ortaya atılır. İlk defa Namık Kemal'in önce makaleleriyle sonra da *Vatan yahut Silistre* piyesiyle tiyatroya taşınan bu konu, halk tarafından da büyük ilgiyle karşılanır. Osmanlılık ideolojisinin ilk fikrî uygulama alanı olan piyeste, vatan sevgisi aşkın önüne çekilerek, kadınıyla erkeğiyle uğrunda seve seve ölünebilecek manevî bir değer olarak sunulur. Piyes kaynağını, 1853 Kırım Harbi sonucunda Tuna kıyısında bulunan Silistre Kalesi'nin Ruslara karşı kırk gün kahramanca savunulmasından alır. Bu piyesin

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

tesiriyle devir içinde benzer temalı başka piyesler de yazılır. Mehmet Sadettin'in *Tuna yahut Zafer* isimli piyesinde de vatani korumak için gönüllü olarak gençlerin cepheye koşması gerektiği; Allah katında yüce değeri olan gazilik ve şehitliğin ancak vatan savunmasıyla elde edilebileceği anlatılır. Vatani korumak, vatan için ölmek, vatana sahip çıkmak düşünceleri; Mehmet Rıfat'ın, *Ya Şehit Ya Gazi* ile *Pakdamen*'inde, Namık Kemal'in *Âkif Bey*'inde, Hâmid'in *Tarik yahut Endülü'sün Fethi*'nde değişik yönleriyle işlenmiştir.

1908'den sonra yazılan piyeslerde daha çok, bir önceki devrin yani İstibdat yönetiminin halka çektiirdiği ızdıraplar dile getirilir. Dönemin devlet yöneticileri açıkça tenkit edilir. Meşrutiyet'in ilk yılı övgü ile karşılanırken; İstibdat devrinin halka çektiirdiği zulümler, suçsuz insanların sürgünlere gönderilip zindanlara tıklması, öldürülmesi, yıkılan yuvalar, telef olan kadınlar; devrin önemli iki paşasının şahsıyla ilintilenir. Arap İzzet(Holo) Paşa ve Fehim Paşa, İstibdat yönetiminin kurduğu hafiyelek sisteminin iki zâlim paşasıdır.

Padişah Abdülhamid de siyasî taşlamalardan nasibini fazlasıyla alır. II. Abdülhamid devrinde yönetime, siyasete, saraya; daha doğrusu oluşturulan düzene karşı her türlü itiraz ve eleştirinin yasaklandığı iddia edilir. Bu yasakların, sansür yoluyla basında; hafiyelekler, jurnalciler ve emniyet görevlileri yoluyla da halkın hayatında direkt müdahalelere kolaylıkla vesile olduğu ileri sürülür. Yazılan piyeslerde Abdülhâmid'ten çok onun çevresi ve yukarıda gösterildiği gibi hafiyelekler, jurnalciler, çıkarıcı paşalar eleştirilmiştir. Zira, İstibdat yönetiminden zarar görenler ancak seslerini II. Meşrutiyet'ten sonra yükseltebilmişler, yaşadıkları dönemin zulümlerini âdeta piyesler vasıtasıyla haykırmışlardır. II. Abdülhâmid'in eksen kişi olduğu oyunların bir kısmı 31 Mart olayı üzerine yazılmış olanlarıdır. Bununla birlikte Meşrutiyet'in hazırlık döneminde ve ilânı sırasında Abdülhâmid'i ele alan ve sonu trajik biten epeyce oyun vardır.⁷⁷ Bu piyesler, edebî olmaktan çok, slogan seviyesinde kalmış, propagandaya dönük piyeslerdir. Piyeslerin temalarını; İstibdat'ın kötülükleri ve haksızlıkları,

⁷⁷ Niyazi Akı, "İkinci Meşrutiyet ve Onu İzleyen Yıllar", *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1989, s. 207-232.

İstibdat yöneticilerinin halka ve ailelere yaptığı zulümler, sürgünler, basına uygulanan ağır sansür; özlenen hürriyet havasının II. Meşrutiyet’le gelmesinin coşkun sevinci içinde, artık her şeyin rayına oturarak güzel günlerin geldiğinin düşünülmesi şeklinde başlıklandırabiliriz. Piyeslerin hemen hepsinde kapanan zulüm çağının zulüm kişileri ve yöntemleri eleştirilmiş, yeni oluşan siyasî yapı ve hukuk düzeni alkışlanmıştır. Bu piyeslerde fikrî bir açılım değil daha ziyade siyasî olaylar ön plana çıkarılmıştır. Bu yüzden piyeslerin ve yazarların ömrü kısa süreli olmuş, kısa sürede unutulup gitmişlerdir.

Ahmet Bahri’nin, Meşrutiyet’ten önceki ve sonraki hadiseleri anlattığı 35 perdelik *Gasb ve Nedamet yine İhanet* isimli piyesinde vaka, dönemin gerçek kişileri ve belgesel mahiyette cereyan eder. Abdülhalim Memduh ile Refik Nevzat’ın: *Abdülhâmid ve Genç Bir Türk Harem Ağası* isimli piyesi ise Abdülhamid’in bütün jurnelleri inceleyip işine gelmeyen kişileri nasıl öldürterek yahut sürgün emri vererek perişan ettiğini anlatır. Aynı şekilde Dr. Kâmil imzalı *Canlı Cenaze yahut Yıldızın Telâşları*’nda Abdülhamid “Kanun-ı Esasî”yi genç subaylardan korkarak zorla imzalar. Anayasanın imzalanması hikâyesi aynı yazarın *Bükülmez Kol yahut On Temmuz* isimli piyesinde detayıyla anlatılır. Meşrutiyet’in ilânından az önce Manastır’da gerçekleşen olaylar, Şemsi Paşa’nın öldürülüşü trajik piyesin belgesel yanıdır. Şemsi Paşa’nın öldürülüşü ile ilgili ve Paşa’nın hayat hikâyesinin de anlatıldığı bir diğer piyes ise Süleyman Sırrı’nın *Şemsi Paşa ve 24 Haziran*’ıdır.

Abdülhamid’den daha çok onun hizmetinde olan ve halk için ağır zulüm maşaları olarak addedilen hafiye ve hafiye başları, yaptıkları kötülüklerle birlikte oyunlarda yer alırlar. Bu oyunların sonu hep Meşrutiyet’in ilânının sevinci ile biterken zulüm maşalarının da trajik sonları ibret için ortaya konur. Yürek soğutan sahnelerin tercih edilmiş olması piyesleri cazip kılar. Kurgusu başarılı olan piyeslerden biri Hüseyin Suat’ın *Şehbal yahut İstibdadın Son Perdesi*’dir. Abdülhamid’in güçlü maşası olarak ün salan ve hemen hemen bu konuda yazılmış bütün piyeslerde adı geçen hafiye şefi Fehim Paşa’nın, İstibdat rejimini nasıl zulme çevirdiği vicdanları yaralayacak şekilde ortaya serilir. Fehim Paşa, göz koyduğu evli kadını yuvasından eden ve onu sokaklara atan

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

bir zâlimdir. Piyesin sonunda hürriyet ilan edilince Fehim Paşa kaçmak ister ama onu yakalayan halk linç ederek öcünü alır. Ali Haydar Emir'in *Nereye?* isimli oyunu da benzer konudur. Her beğendiği kadına göz koyan ve onu emelleri için kullanamayınca çevresine zulmeden Fehim Paşa, bu piyeste de Dilâra'ya göz koyar. Fehim Paşa'nın sonu yine halk tarafından linçtir. Konuyla ilgili iki oyun yazan Fehime Nüzhet⁷⁸, *Bir Zâlimin Encamı*'nda Melek adlı kıza göz koyan ama emeline eremeden Meşrutiyet'in ilanı ile Bursa'ya sürgüne gönderilen Fehim Paşa'nın, halk tarafından linç edilmesini anlatır. Mehmet Tevfik'in *Tut! Tut! Kaçıyor!* isimli piyesinde Avrupa'ya kaçma hazırlığı yapan İzzet Paşa, evine gelen kavas onu dövdüğünde ağlar ve "Bîcâreleri denize döktürdüğüm zaman onlar da benim gibi âh u figân ederler miydi?", diyerek ironik bir tablo sergiler. *Adalet Yerini Buldu*'da ise hafiye Fazıl tarafından jurnallenerek haksız yere dört yıl sürgünde kalan Burhan ile Hasan Nazmi, *Genç Zabit yahut İstibdat Zulümleri*'nde genç subay Hilmi ile Ahmet Hilmi'nin *İstibdadın Vahşetleri yahut Bir Fedainin Ölümü*'nde vatansever Hami hep aynı akıbeti paylaşırlar. Her üç kahraman da Meşrutiyet'in ilanı ile kurtulurlar. Hafiye Burhan da cezasını çeker. İbnülcemal Ahmet Tevfik'in *İstibdadın Son Günü yahut Zavallı Valide* isimli oyununda Bidâd isimli bir hafiye, bir ailenin felâketine yol açar. Mutlu eşleri birbirinden ayırır. Kadın, kocasına yardım etmek için erkek kılığına girer ve bütün karanlık günler hürriyetin ilanı ile son bulur. Yine benzer şekilde Yusuf Niyazi *Mülevves yahut Bir Casusun Akıbeti* isimli piyesinde bu defa hafiye İzzet Paşa'nın pisliklerini anlatır. İzzet Paşa, Süreyya'nın karısına göz koyar ve aileyi perişan eder. Onun da sonu Fehim Paşa'dan farklı değildir. Moralizâde Vassaf Kadri'nin *Yıldız Fâciâları*'nda, Abdülhamid'in yakın adamları olarak gösterilen İzzet Paşa ile Fehim Paşa'nın Jön Türklere yaptıkları işkenceler, yönetime muhalif olduğu jurnallenerek zindana atılanların çektiği sıkıntılar, suçsuz oldukları halde ölüme gönderilişleri; öte yandan şüpheler, kuruntular içinde kıvranan Abdülhamid'in sarayda sürdüğü hayat ironi ve öfke karışımı bir duyguyla canlandırılır. Padişah sarayda kadınlarla eğlenirken; adamları, Haliç'te suçsuz insanları

⁷⁸ Nesrin T. Karaca, "Meşrutiyet Döneminin Öncü Kadınlarından Fehime Nüzhet Hanım" *Tarih ve Toplum*, C: 39, S. 231, s. 139-145, 2003

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ayaklarına güller bağlayarak gemilerden denize atarlar. Vahit Lütfi'nin *Hafiye Darbesi yahut Bir Kızın İntikamı*'nda da sıradan bir köylü iken kente gidip Server Paşa adıyla ünlü bir hafiye olan Salim Ağa, haksızlık ve zulümlerinin karşılığını hayatıyla öder.

İstibdat'a karşı mücadele eden Jöntürkler, bu mücadelelerini Hürriyet'i ilân ettirdikleri anda taçlandırırlar ve çektikleri ızdıraplar biter. Moralizâde Vassaf Kadri'nin, *Mukaddeme-i İnkılâp* isimli piyesinde vatansever Halil Bey, İstibdat'la mücadele ettiği için kendisinin ve ailesinin başına gelmedik kötülük kalmaz; Halil Rüştü'nün *10 Temmuz 1324*'ünde de vatansever Recep, gördüğü yolsuzluklardan tiksinerik mücadele etmekten yorulup çiftliğine çekilen küskün Hüseyin Mağmumî Bey'i yeniden harekete geçirerek bütün Rumeli'yi mücadele ateşiyle doldurur. Her iki piyeste de bütün sıkıntılar Meşrutiyet'in ilânıyla birlikte biter. Sait Hikmet'in *Mazi ve Âti*'sinde Paris'teki Jön Türkler, kurtuluş formülünü ararken aralarında görüş ayrılıkları çıkar. Tahsin Nahit ile Ruhsan Nevvare'nin ortak kaleme aldıkları *Jön Türk*'de ise haksızlıkları yapan babaları bile olsa halkın hakkını iade eden idealist vatansever gençleri görürüz. Yine Hüseyin Nadir'in *Devr-i Sâbıkta Vükelâ* isimli piyesinde, İttihat ve Terakki Partisi'nin vatan sevgisi ön plana çıkarılır.

Meşrutiyet'in ilânının üzerinden daha bir yıl geçmeden Türk toplumunda kapanması çok zor olacak acı bir olay yaşanır. "31 Mart Hadisesi" adıyla hafızalarda yerini alacak olan (31 Mart 1325/13 Nisan 1909) Taşkışla Fâciâsı; sonuçları itibarıyla kardeşin kardeşi katlettiği bir iç savaş provası gibidir. Pek çok memleket evlâdı birbirini öldürür. Olayın sebepleri, oluşu ve sonuçları hakkında çeşitli rivayet ve görüşler varsa da sonuç itibarıyla milleti yasa boğan ağır bir buhran olarak tarihimizdeki ve edebiyatımızdaki yerini alır. Çatışan taraflar Abdülhamid ve İttihatçılar olarak kabul edildiği için bu piyesleri de Abdülhamid'in siyaseti ile ilgili piyesler arasında değerlendirmek gerekir. Zira Abdülhamid'in tahttan indirilişi bu olaydan sonra gerçekleşmiştir. Cenap Şehabettin'in *Yalan* isimli piyesi konu hakkında en çarpıcı olanıdır. Her ne kadar piyeste olayların bir köylü ailesi üzerindeki hissî tahribatı ön planda ise de devrinde çok tartışılan piyes olması sebebiyle drama tarihimizde müstesna

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

bir yer almıştır. Piyeste Hacer, olaylara karışan ve iki subayını öldürdüğü için idam edilen oğlu Selim'in bütün suçunu safça ve korkusuzca üzerine alır. Bu eyleme karışanın kendi çocuğu olamayacağı iddiasını ileri süren ve çıldırmak üzere olan eski asker baba Ahmet'in teskin edilebilmesinin başka yolu kalmamıştır. Hacer, bir çırpıda Selim'in Ahmet'ten olmadığı yalanını söyleyiverir. Ahmet, Hacer'i yıllarca aldanmışlık duygusuyla hemen orada boğar.⁷⁹ Dr. Kâmil'in *Dönmez Yüz yahut Hürriyet Ordusu* isimli piyesinde ise Abdülhamid Avcı Taburları'nı, onlara maddî destek sağlayarak *Volkan* gazetesinin yardımıyla ayaklanmaya kışkırtır. Selanik'te ise Hürriyet Ordusu'na gönüllü toplanır. Hareket Ordusu İstanbul'a gelir, ayaklanmayı bastırır ve sarayı kuşatır. Esat Paşa başkanlığında bir kurul Abdülhamid'e tahttan indirildiğini haber verir. Ahmet Cevat[Emre]'da *Yıldız'ın Sonu* adıyla 31 Mart olayı üzerine benzer bir oyun yazmıştır. Bu piyeste de Abdülhamid isyan etmeleri için adam kullanır ve paralar dağıtır. Bunu yaparken de Meşrutiyet'ten yana görüntü sergilemesine dikkat eder. Güya isyan edecekler padişahın gıyabında yönetimin yeniden onun eline verilmesini isteyeceklerdir. Ayaklanma olur ve üçüncü ordu ayaklanmayı bastırır. Yıldız kuşatılır. Abdülhamid tahttan indirilir. Mehmet İhsan'ın *Hırs-ı saltanat yahut İntikam-ı Meşru-i Millet* isimli piyesi de aynı minval üzerine gelişir. Eserin birinci perdesi 30 Mart günü Yıldız Sarayı'nda meşveret odasında muhayyel bir tablo şeklinde cereyan eder. Abdülhâmid, şehzadesi Derviş Vahdeti ve Ali Kemal ile bir plan tertib ederek eski gücüne dönmeyi planlar. Fakat bu planlar, çıkan isyan'ın bastırılması ve Abdülhamid'in tahttan uzaklaştırılmasıyla gerçeğe dönüşemez. Konuyla ilgili Burhanettin Bey ile Celâl Nuri'nin birlikte yazdıkları *Abdülhamid-i Sâni* isimli piyesi de bu kategoride zikredebiliriz.

Meşrutiyet'in ilânından sonra her şeyin düzeleceğine olan inanç bir süre coşkunluk yaratırsa da iktidar partisinin beceriksiz yönetimi, tembelliği; "hürriyet, adalet, müsavat, uhuvvet" ilkelerinin sözde kalması, beklentilerin karşılanamaması halkı büyük hayal kırıklığına uğratar. Bu hayal kırıklığının yarattığı öfke ile Meşrutiyet devri daha katı bir şekilde tenkit edilir. Mebuslar

⁷⁹ Enver Töre, *Cenap Şehabettin'in Tiyatroları*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2005.

kendi zevk ve eğlencelerindedirler. Çıkan kanunlar halkın aleyhine işletilir, seçimlere hile karıştırılır, tembel ve nüfuzlu insanlar vekil olurlar. İşsizlik artar, vergiler ağırlaşır. Devlet dairelerinden eski çalışanlar çıkarılır yerlerine mebusların yakınları atanır yahut terfi ettirilir. Adalet arayan halk gasp edilen haklarını geri alabilmek üzere çeteler oluşturmaya başlar. Safvet Nezihî'nin *İzah ve İstizah*'ı ile oyunun devamı olan *Garibeler* bu konuda en çarpıcı anlatıma sahip ironik eserlerdir. Jupon Bey takma adıyla yazılan *Bohça* da mebus-vatandaş ilişkilerini karikatürize eder.⁸⁰

İhsan Adli'nin 1918'de yazdığı *Haile-i Mahmut Şevket Paşa yahut Hürriyet Kahramanları* isimli üç perdelik piyesi İttihat ve Terakki iktidarının tam bir yergisidir. Yazara göre, II. Meşrutiyet'ten sonraki idareler hürriyet isteyenleri hayal kırıklığına uğratmıştır. *İzdivaç Projesi*'nde Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle İttihatçılar'ın da gözden düştüğünü görürüz.

Cumhuriyet dönemine geldiğimizde bütün dünya Rusya'nın liderliğinde Ekim devrimiyle başlayan ve bir blok oluşturan Sovyet Sosyalist sisteminin rüzgarıyla sarsılırken; Türk milleti, millî mücadeleden yeni çıkmış ve millî bir devlet kurmuştur. 1923'ten Atatürk'ün ölümüne kadar geçen sürede önce Millî Mücadele'yi ve Atatürk'ü anlatan bir destan edebiyatı arkasından da yeni devleti ileriye götürecek değerleri ele alan oyunlar yazılır. Geçmişin karanlık sayfaları ile geleceğin aydınlık sayfalarının mukayeseleri yapılır. İnsanlara umut ve moral aşılayan, yeni bir kimlik oluşturmalarında etkin olabilecek rehberlik hizmetleri verilir. Bu bakımdan çok partili döneme geçene kadar oyunlarda siyasetten ziyade memleketin problemleri ve çözümleri gündeme getirilir. Musahipzâde'nin Osmanlı hayatını eleştiren piyesleri lezzetli komediler olarak 1936 senesinde gündemdedir. Yazar, *Bir Kavuk Devrildi*'de toplumun geri kalmışlığını, yöneticilerin bilgisizliğini, beceriksizliğini, bozukluğunu taşlar. *Aynaroz Kadısı* ve diğer eserleriyle hem eski yönetimi eleştirir hem de yeni Cumhuriyet'i övgüyle karşılar. *Pazartesi-Perşembe*'de bürokrasi çarkında halkın işlerinin eskiden

⁸⁰ Prof. Dr. Mustafa Özbacı, "Jupon Bey" in Mehmet Rauf'un takma adı olduğunu söyler. Bk. *Servet-i Fünun Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2006, s. 393-486.

nasıl aksadığını, arkası olan memurların halktan nasıl rüşvet aldıklarını gösterir. Yazara göre; Cumhuriyet bütün bu aksaklıkları ve çirkinlikleri ortadan kaldırmıştır.

Çok partili döneme geçtikten sonra hızla ısınan siyaset hayatımız; yeni siyasal düşünceleri ve akımları beraberinde getirir. Yüzünü resmî olarak Batı demokrasisine çevirmiş olan Türkiye, kalkınma ve gelişmesinde, vatandaşlık haklarında, kanun, nizam ve uygulamalarda geçmişin haksızlık ve adaletsizlik üzerine kurulmuş uygulamalarının tekrarlanabileceği ürkekliğiyle siyaset dünyasına daha bilinçli yaklaşır. Toplumsal sorunları yansıtmaya aşamasından, bu sorunların kaynak ve nedenlerini irdeleme aşamasına geçilir. Devrin yazarları, siyaset ortamını ve politikacıları sürekli uyaran eserler yazmaya başlarlar. Zaman zaman siyasî bunalıma sürüklenen siyaset ortamına ideolojik reçeteler bile sunarlar. Özellikle zulüm ve adaletsizlik uygulamaları öne çıkarılırken, Namık Kemal'den beri üzerinde hassasiyetle durulan "hürriyet" kavramı vazgeçilmez değer olarak tekrar sunulur. Reşat Nuri Güntekin, *Tanrıdağı Ziyafeti*'inde tek elden yönetilen ülkelerdeki totaliter yapıya dikkatleri çeker. Haldun Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'ında, 1909'dan 1960 yılına kadar toplumdaki değişmeler ile bu sürecin siyasî ve sosyal tenkitleri yapılarak, çıkarıcı kişiler ve uygulamaları ortaya serilir. Yazarın pek çok oyununda kara mizaha uzanan siyasal taşlama yaptığı görülür. Haldun Taner'e göre; siyasî hayattaki yozlaşma, kısa sürede siyaset dışını da tesir sahasına alabilir ve toplum tümünden kirlenebilir. Nitekim onun *Günün Adamı* isimli oyununda politikanın çirkinliklerinin bilim ortamına da bulaşmış olması eleştirilir. Sahtekar politik ortamın cazibesinden ilmin sağlıklı yapısı dahi bozulur. Bilim adamları da tıpkı politikacılar gibi güvenilir olmaktan çıkarlar. Yazar, *Dışarıdakiler* adlı piyesinde, politikacıların çıkarları uğruna her türlü pisliğe bulaştıklarını, halkın paralarıyla keyif çattıklarını anlatır. *Eşeğin Gölgesi*'nde ise toplumu denetlemesi gereken kurumların görevlerini yapmamaları sonucu çıkarıcılara fırsatlar sağlanmakta, masum kişiler aptal durumuna düşürülerek acı çekmektedirler. Siyasî hicve dönük bu piyeslere Haldun Taner'in *Bu Şehr-i İstanbul*'unu, Aydın Engin'in *Devr-i Süleyman*'ını, Aziz Nesin'in *Ah Biz Eşekler*'ini, Adalet Ağaoğlu'nun *Sınırlarda*'sını da katmak gerekir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Cevat Fehmi Başkut da piyeslerinde siyasal konulara girerek eleştirisini yapar. Yazar, çok partili rejimin toplumsal yaşamımıza getirdiği yenilikleri ele alan oyunu *Sana Rey Veriyorum*'da, siyasî partilerin ve temsilcilerinin yozlaşmasını ve sadece şahsi çıkar peşinde koşmalarını anlatır. Başkut'un, *Buzlar Çözülmeden* isimli piyesinde, devlet idaresindeki bozukluklar; *Hacıyatmaz*'da ise çok partili demokrasiye geçiş sürecimizdeki siyasî dalkavukluk hicvedilir.⁸¹

1960 yılından sonra dünyayı saran kapitalist anlayış, Türk yazarlarının tepkisiyle karşılaşır. Kapitalizmin sömürü anlayışının ülkemizde de uygulama alanı bulması ve yöneticilerin buna çanak tutmaları, kapitalizmin uygulamadaki yıkıcı sonuçları gündeme getirilerek ciddi şekilde eleştirilir. Meseleye tüm insanlığı ilgilendiren evrensel boyutuyla yaklaşan yazarlar, sömürü düzeni olarak nitelendirdikleri kapitalist sistemi, zaman zaman da soyut kişi ve çevrelere taşıyarak eleştirirler. Bu eleştiri yapan bir kısım yazarların sosyalist bir zihniyetle meseleye yaklaştıklarını da unutmamak gerekir. Siyasal, ekonomik, kültürel açılardan önemli bir bilinçlenme aşamasının yaşandığı bu dönemde işçi ve köylü kesiminin sorunlarına eğilen tiyatro; bir yandan da, orta sınıftan ailelerin yaşadığı toplumsal ve ekonomik sorunları irdeleyen gerçekçi oyunlara yönelir.

Nazım Hikmet'in *Kafatası* adlı oyunu kapitalist ekonomi düzenini eleştirir. Aziz Nesin *Biraz Gelir misiniz?*'de soyutlaştırılmış bir çevre ve insanlarla konuya yaklaşır. Yazarın, *Bir Şey Yap Met* ile *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı*, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kral Üşümesi*, Turgut Özakman'ın *Tufan'ı*, Yıldırım Keskin'in *Soruşturma'sı*, Refik Erduran'ın *Aman Avcı'sı* hep bu maksatla yazılmış oyunlardır. Sermet Çağan da *Ayak Bacak Fabrikası*'nda egemen güçlerin, bir ülkedeki vatandaşları nasıl ezip sömürdüklerini gösterir. Güngör Dilmen *Hasan Sabbah*'ında, Hasan Sabbah'ın anarşiyi düzen haline getirerek en yakınlarını bile ortadan kaldırması, yazıldığı günlerin sosyal ve siyasî olaylarını çağrıştıracak şekilde anlatılmıştır. Ali Mustafa Soylu'nun *Napoleon*'u, Aziz Çalışlar'ın, *Rasputin*'i, Kemal Demirel'in *Büyük*

⁸¹ Nesrin T. Karaca, "Cevat Fehmi Başkut ve Oyunları"; Türk Bilig-Türkoloji Araştırmaları, H. Ü. Edebiyat Fak.-TDE, Bahar, S: 7, s. 74-86, 2004

Yargıç'ı, Ferhan Şensoy'un *Şahları da Vururlar'ı*, Orhan Asena'nın *Şili Üçlemesi* (*Şili'de Av, Bir Başkana Ağıt* (Allende), *Ölü Kentin Nabzı*) yabancı coğrafyalara ve kişilere uzanarak siyasal taşlama yapan oyunlardır.

Güngör Dilmen, *Canlı Maymun Lokantası*'nda, Amerikalı'nın şahsında sömürgeciliği ve paranın gücünü eleştirir. İlhan Tarus'un *Karınca'ı*, Süleyman Kazmaz'ın *Yarının İnsanları*, bu türden oyunlardır. Bekir Büyükarkın'ın *Duman* adlı oyunu; insanlık tarihinde ezen, ezilen, işgalci ve işgal edilenin çatışmasını ele alır. Güngör Dilmen *Ak Tanrılar*'da, Amerika'yı zapteden İspanyolların, yerlilerin inançlarından yararlanarak onları yok edişlerini anlatırken; İspanyolların baskı, zulüm ve yok etme politikalarına dolaylı olarak karşı çıkar.

Devlet çarkındaki aksaklıklar da yönetim bozukluğu olarak yazarlarca irdelenir. Özellikle layık olmadığı görevlere atananlar, halka hızlı hizmet vermesi gerekirken işini yavaşlatan memurlar ve diğer bürokratik engelleri anlatan piyesler yazılmıştır. Haldun Taner, *Vatan Kurtaran Şaban*'da kadastro memuru iken birdenbire kültür müsteşarı olmuş ancak kültürle ilişkisi olmayan Şaban'ın ekseninde toplumun çeşitli kesimlerine taşlamalar yapar. Çetin Altan *Dilekçe*'de; "Saatleri Ayarlama Müdürlüğü"nde dilekçelerinin ardından koşan halkın, "bugün git yarın gel"lerle baştan savuşturulmasını gösterirken, devlet dairelerinin işleyiş biçimini hicveder.

Necati Cumalı *Masalar*'da, devlet dairelerindeki memurların çoğu zaman gereksiz işlerle uğraştıklarını, amir-memur ilişkilerinin çarpıklığını, bakandan torpilli memurların bürokrasi hayatını nasıl alt üst ettiklerini göstererek hicveder. Recep Bilginer'in *Ben Devletim* isimli piyesinde, özel hayatında eşlerinin hegemonyasında kalan pısrık bürokratların, makamlarına oturduklarında halka olmadık zulüm yapmaları ironik bir dille eleştirilir. Nitekim Çetin Altan'ın *Komisyon'u*, Refik Erduran'ın *Kartal Tekmesi*, Aydın Engin'in *Devr-i Süleyman'ı*, Vedat Türkali'nin *Basamak'ı* benzer tarzda oyunlardır.

Siyasî kamplaşmaların ailelere ve gençlere olan zararlarını Adalet Ağaoğlu, *Kendini Yazan Şarkı* isimli piyesinde ele alır. 12 Mart sonrası siyasî gençlik hareketlerine uzanan piyes,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

memleketin ve aile ortamlarının içinde bulunduğu atmosferi başarıyla yansıtır.

8- Eğitim, Dil ve Edebiyat Konusunu Kaynak Alan Piyesler

Osmanlı aydınları, Tanzimat'tan itibaren, ülkenin gelişmesi ve kalkınması için Batı'da olduğu gibi yaygın eğitime önem verilmesi gerektiğini idrak ederler. Nitekim 19. asrın başlarından itibaren ihtiyaç duyulan sahalarda yeni mektepler açılmaya başlar. Gerek sosyal ilişkilerdeki yanlışlar, gerekse askeri sahadaki başarısızlıklar, Avrupa'dan bir takım uzmanlar da davet edilerek açılan yeni mektepler sayesinde giderilmeye çalışılır. Memleketin bu önemli meselesi piyeslerimize de kaynaklık eder. Piyesler vasıtasıyla bir taraftan cehâletin ortaya çıkardığı olumsuz sonuçlar sergilenirken; diğer taraftan, eğitilmiş kişilerin sosyal çevre içerisindeki olumlu fonksiyonları gösterilir. Bu sayede eğitilmiş insanların toplum vicdanında yeni yaralar açılmasını engelledikleri, memleketin aydınlanmasında da etkili oldukları ortaya konur. Mehmet Sâdi'nin *Afet-i Cehl yahut İnhimak-ı Sefahat* isimli piyesinde çok zengin bir babanın oğlu olan Süheyl, zenginliğin getirdiği rahatlıkla babası tarafından eğitimden mahrum bırakılır. Babasının erken ölümü sonucunda hayatla baş başa kalan cahil Süheyl, babasının servetini, akıl dışı harcamalarla çok kısa sürede bitirir ve altından kalkamayacağı büyük bir borcun da altına girer. Başına gelen felâketin cahilliğinden kaynaklandığını itiraf eden Süheyl, kurtuluşu intihar etmekte bulur. Benzer konu Şemsi'nin *Tedbirde Kusur* isimli piyesinde de işlenir. Tıpkı Süheyl gibi zengin babası tarafından hayata hazırlanmayan Nail, babasının erken ölümü sonucu kötü insanların elinde telef olur. İyi ile kötüyü ayırt edebilmeleri için çocukların mutlaka iyi eğitilmeleri gerektiği üzerinde duran Tanzimat yazarları, aksi halde hayat karşısında tutunamayacaklarını ve felâketlere sürüklenebileceklerini ileri sürmüşlerdir. Eğitim meselesi Şemsi'nin, *Mücazat* ve *Kendim Ettim*

Kendim Buldum isimli piyeslerinde de dikkat çekilen önemli bir konudur.⁸²

Cimrilik konusu, Moliere'nin tesiriyle bu dönem piyeslerinde yer alırken; Bergson'un tufeyli huy olarak isimlendirdiği cimriliğin, insanlarda cehaletten kaynaklanan bir huy olduğu savunulur. Salih'in *Kara Talih* isimli piyesinde oğlu Ata'yı eğitip, meslek sahibi yapma gereği duymayan zengin ve cimri baba Abdurrahman, geliniyle birlikte sokağa attığı oğlunun sefil bir hayat sürmesine sebep olur. Piyeste, eğitimi önemsemeyen, devlet görevini de dilencilik olarak düşünen cahil ama zengin Abdurrahman ile eğitilmiş ve sanatkâr Nedim Efendi karşı karşıya getirilerek cehalet şiddetli şekilde tenkit edilir. Ahmet Fahri'nin *İbret yahut Talihli Familya*'sında da cahil kaldığı için iş bulamayan, iş bulduğunda da adı kirli işlere bulaştırılan ve ailesiyle beraber zor zamanlar yaşayan Abdürrahim Efendi'yi tanırız.

Tanzimat'ın büyük yazarları, Namık Kemal, Abdülhak Hâmid ve Ahmed Midhat Efendi, eğitim konusunda eserlerinde ciddi mesajlar vermişlerdir. Bu üç yazar, bizdeki mevcut eğitim sisteminin yetersiz olduğu; Batı'daki gibi bir eğitimin bizde de olması gerektiği hususunda hemfikirdirler. Namık Kemal, hem *Vatan* piyesinde hem de *Zavallı Kız*'da cehaletin çarpıklığını açıkça ortaya koyar. *Vatan*'da aile içi eğitimin sonucu olarak Zekiye gibi yetenekli örnek genç kız tipi öne sürülür. *Zavallı Çocuk*'ta ise Şefika'nın cahil ve sindirilmiş ruh halinin sebep olduğu felaket dikkatlerden kaçmaz. Nitekim, *Kölemenler* piyesinde eğitilmiş olduğu için evlilik konusunda babasının karşısında dik duran ve düşüncelerini anlatabilen Süeda ile Şefika'yı mukayese ettiğimizde; eğitilmiş kadınların iradelerine hakim olduklarını ve daha korkusuzca davranabildiklerini görürüz. Eğitim konusuna *Sabr u Sebat* piyesiyle müdahil olan Abdülhak Hâmid; Münim Efendi vasıtasıyla Batı'nın eğitim tarzı hakkındaki hayranlığını dile getirirken bizdeki ve Batı'daki eğitim sisteminin mukayesesini de yapar. Terbiyeci vasfıyla öne çıkan, eğitime verdiği önemle de "hâce-i evvel" ünvanını hak eden Ahmet Midhat Efendi, bütün

⁸² İnci Enginün, "Bir Çocuk Edebiyatçısı: Mehmet Şemseddin", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1983, s. 123-128.

eserlerinde cehaletle alay ederken, eğitimin vazgeçilmez değerlerinin de altını çizer. *Çengi yahut Dâniş Çelebi* isimli piyesinde bâtil inançlarla yetiştirilmiş Dâniş Çelebi'nin yaşadıkları ironiktir. Ahmet Midhat, *Fürs-i Kadimde Bir Fâcia yahut Siyavuş* isimli piyesinde ise şehzade eğitiminin önemini gündeme getirir. Ekrem'in *Vuslat*'ında da eğitilmiş cariyelerin daha kıymetli olduğunu görürüz.

Eğitimle ilgili konulara II. Meşrutiyet dönemi piyeslerinde de geniş yer verilmiştir. Avrupa'da eğitim gören gençler, iyi eğitim gören kadınlar, yabancı hocalardan ders alan gençler, yabancı uyruklu eşlerin eğitimi, yanlış eğitim yaptırarak öğretmenlerin ve maarif sisteminin tenkidi gibi konular gündemde tutulmuştur.

Avrupa'da okuyan veya yabancı hocalardan ders alan gençler, kendi millî değerlerinden uzaklaşıp züppeleşmişlerdir. Özellikle aile içinde eğitimlerine güvenerek yanlış karar alan gençler, hem kendilerine hem de ailelerine yanlış işler yaptırmış, cezalandırmışlardır. Yazarlar, bu durumları hicvetmiş, bazen de komik şekilde dile getirmişlerdir. Ali Rıza Seyfi'nin *Bir Gecenin Hataları*, Kalender Geda takma adıyla Ahmet Hilmi'nin *Vay! Kız Bekçiyi Seviyor!* ile Mehmet Asaf'ın *Sinirli Hanım* isimli eserleri bu piyeslere örneklerdir.

Söyledikleri ile yaptıkları birbirine uymayan öğretmenlerin tenkidi Kemal Emin'in *İkram*'ında; eğitimin ciddiyetini kendi elleriyle bozan hocalar ise Hüseyin Suat'ın *Küçük Beyler*'inde hicvedilir.⁸³

Bu dönem komedi eserlerinde dil ve edebiyatla ilgili olarak önemli konular gündeme getirilmiştir. Edebiyatla uğraşanların bir edebî topluluk halinde hareket etme arzuları ile ferdî davranışlarının birbirini tutmaması eleştirilir. Hüseyin Suat'ın *Devâ-yı Aşk*'ında Refik'in Claraya âşık olup Fecr-i Âti'nin dışına itilmesi alay konusudur. Edebî eserlerde işlenen konuların mutlaka ahlâka uygun konular olması gerektiğini savunanların, savunduğu fikirlere zıt davranışlar sergilemesi de müstehzi bir hava yaratır. Tahsin Nahit-Şehabettin Süleyman'ın birlikte kaleme

⁸³ Enver Töre, "Hüseyin Suat Yalçın'ın Yayınlanmamış Bir Piyesi: Züppeler", *Türklük Araştırmaları Dergisi*, İstanbul, Bahar 2004, s. 263-285.

aldıkları *Ben.. Başka..* isimli komedide, yanlış eğitilmiş Beria'nın düşündükleri ile yaptıkları arasındaki zıtlık eserin ironisini oluşturur. Piyeste, ahlâkçı yazarlara dolaylı da olsa bir uyarı yapılır.

Bir diğer konu millî edebiyat, millî dil hareketi ile dilde yabancı tesirler meselesidir. Bazı yazarlar, yeni edebiyat anlayışına ilk ağızda sıcak bakmaz ve eski edebiyatı hararetle savunurlar. Eski edebiyatın da millî bir edebiyat olduğunu ileri sürerler. Sadece Anadolu'yu anlatan eserleri millî sayan ve hece veznini kullanan "millî edebiyat" taraftarlarını tenkit ederler.

Türkçe'nin Fransızca'nın etkisi altında bırakılarak dejenere edilmek istenmesi de devrin piyeslerinde alaya alınan konudur. Dildeki yabancı tesirlerin ortadan kaldırılabilmesi için bir "Encümen-i Daniş" kurulması Jupon Bey'in (Mehmet Rauf) *Bohça* adlı piyesinde; otel müşterilerinden Aleko tarafından, Anadolu mebusu Salih Efendi'ye şöyle teklif edilir: "Zaten İstanbul'da Türkçe, âdetâ Fransızcalaştı. Artık bunların defi, milletvekilleri olan sizlere kalmıştır. Efendim, lisânı ıslah etmeli.. Bir akademiya teşkil etmeli.. Yani bir Encümen-i Dâniş yapmalı.." Bu fikrin Türk olmayan biri tarafından ortaya atılmış olması çok ironiktir. Halbuki dilin düzelmesi bir kanun meselesi değil, bir şuur meselesidir. Millet ve dil şuurunu yitiren "züppe"lerle alay edilirken, dile ve millî varlığımıza dönük önemli bir tehlikenin de uyarısı yapılır.

Dildeki millîleşmeyi Türkçülük-Turancılık hareketinin tesiriyle aşırıya götürenler de ince alaydan paylarını alırlar. Mehmet Asaf'ın *Beyimin Edebiyata Merakı* isimli güldürüsünde Şadan Bey konuyla ilgili şunları söyler: "*Bir kaval, iki çoban yan yana getirildi mi ortaya ya bir şiir yahut bir hikâye çıkıyor, sonra da buna 'Millî Edebiyat' diyorlar. Cenap Bey'in, Süleyman Nazif'in, Faik Ali'nin âsârı, millî edebiyat haricinde midir? Hem efendim rica ederim, edebiyatın millîsi, ecnebisi ne oluyor? Bu güne kadar yazılmış olan şiirler, nesirler velhasıl bütün mahsulât-ı edebiye bizim malımız, bizim tercüman-ı efkârımız değilse de başkasının malı, başkasının tercüman-ı his ve efkârı mıdır!*" diyerek eski edebiyatın da bize ait olduğunu, onu tamamiyle atmamızın mümkün olmadığını belirtir. İbn-ür Refik Ahmet Nuri'nin *Türâbîzâdeler* adlı eserinde de Ahter Bey, Avrupalı gibi giyinip, yaşamasına rağmen Turancılık akımına

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

kendini fazla kaptırınca bütün ailenin isimleri dahil yaşama düzeni bozulur.

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde eğitim konusu, ülkedeki yaygın cehalet sergilenerek gündeme taşınır. Musahipzade Celal, *Balaban Ağa*'da eğitim sorununu, özellikle medreselerin aksaklıklarını, yurt yöneticilerinin bozukluğunu anlatır. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, *İnanmak, Ölüler, Hayvanlar, Akıl Taciri, Kaşa Tamircisi, Andaval Palas, Kütük, Dolap Beygiri* isimli oyunlarında hep eğitimsizlik ve cehalet üzerinde durur. Reşat Nuri'nin *Hançer* isimli piyesinde halkın, özellikle kadınların eğitimsiz hali gündelik hayatı hem komik hem de ironik hale sokar.⁸⁴ *Boş Beşik*'te bir yörük: «Başımıza ne gelirse hep bu âdetlerden, bu bilmemezlikten, cahillikten geliyor.» diye yakınır.

Türk ailesini tehdit eden bu cehaletin ancak kapsamlı bir eğitim sistemi ile fedakâr öğretmenlerce giderileceği öne sürülür. Nitekim "Tevhîd-i Tedrisat" kanunun çıkması bir kurtuluş ümidi olarak kabul görür. *Köy Muallimi*'nde, geçmiş devrin harap bir köyünde otuz yıl çalışan bir öğretmen, bu köyü Gazi'nin arzuladığı hale getirir; sonunda kendisine tören yapılır. *Eğitmen*'de köy, eğitim gelinceye kadar karanlık, hasta ve geçimsizdir; sonra elektriğe, sağlığa, spor kulübüne, Halkevi'ne kavuşur. Köy çocukları şehirdeki Halkevi tarafından yardım görürler. *Işık'taki* öğretmen de her türlü kötü davranışa göğüs gerer, köyünü kalkındırma inancıyla İstanbul'daki varlıklı hayatına dönmez. *Köy Öğretmeni*'nde, köy çocuklarını okula gelmeye zorladığı için kurşunlanan öğretmeni görürüz. Yarası geçince öğretmen yine aynı köye, görevi başına döner. *Günahsız Öğretmen*'de köylüler, çok defa olduğu gibi imamın teşvikiyle öğretmene karşı bir sürü iftirada bulunurlar ama sonunda özür dilemek zorunda kalırlar. Reşat Nuri'nin *Bir Köy Hocası* isimli piyesinde ise eski eğitim sistemi ve öğretmenleri ile yeni eğitim sistemi ve öğretmenleri karşı karşıya getirilir. Yazarın piyes haline getirilen *Çalıkuşu* romanı da meselenin bu kısmını en iyi açıklayan eserlerden biri olur.

Köy ve öğretmen ilişkisi Cumhuriyet dönemi piyeslerinin

⁸⁴ Enver Töre, "Reşat Nuri'nin Bir Aktüel Piyesi. Hançer", *Türk Kültürü*, nr. 479, Mart 2003, s. 76-81.

dikkatlere sunduğu önemli bir konudur. Ağaların insafına terkedilmiş, öğretmensiz köylerin zavallı halini *Köse ile Muhtar*'da görürüz. Eğitim seferberliğinin daha yaygın hale gelmesi için gençleri kahvelerden, kumar ve içkiden uzaklaştırma yolu tutulur. *Değişen Adam* bu amaçla yazılmıştır. Bu eserde bazı genç kızlar ve delikanlılar, köy ve toprakla ilgili meslek seçerler. Devir, bütün gençliğin, kalkınmayı destekleyecek bir ruhta yetişmesini ister. Fakat öğretmenden başka aydınların köye pek seyrek uğradıkları ileri sürülür.

Cumhuriyet'in ilerleyen dönemlerinde eğitimin yeni problemleri ile karşılaşılır. Ekonomik yetersizliğin öğretmenler üzerindeki ağır baskısı Cevat Fehmi'nin *Paydos*'unda can yakan bir yara gibi sunulur. Piyeste, paranın bütün değerleri sildiği karaborsacı bir devirde, öğretmenin dar geliriyle bunalışını, ailesinin de zoru ile öğretmenliği bırakarak bakkallığa başlayışını, mesleğinden ayrıldığı için çektiği ıstırapı buluruz. Siyasilerin, eğitim sistemi üzerinde müesseseleşecek millî bir tavır alamamaları, öğretmen yetiştiren kurumların ve öğretmenlik mesleğinin siyasî bir uygulama alanına dönüştürülmesi, çarpık batılılaşmanın da getirdiği öz değerlerden uzaklaşma sonucu ortaya çıkan tablo, yazarların dikkat çektiği önemli konulardır. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, *Profesör ve Uşağı* isimli piyesinde, eğitim sisteminin yanlışlığını, sistemle dalga geçerek eleştirir.

Rıfat Ilgaz, Türk klasikleri arasına giren piyesi *Hababam Sınıfı*'nda bozuk sosyal yapı içindeki eğitim sisteminin taşlamasını yapar. Hocaların yetersizliğini, okul idarecilerinin keyfi tutumunu, öğrenci öğretmen ilişkilerini, kısaca eğitimin aksak yönlerini yerer; aynı yazar. *Abbas Yolagiden* adlı eserinde öğretmenin çeşitli sebeplerden huzur içinde çalışmadığını belirtir.

Nazım Kurşunlu *Analar Babalar Okulu*'nda kendi düzenini yaratan gençliği, kuşaklar arası çatışma içinde ele alır. Turgut Özakman ise *Ulusal Kolej Disiplin Kurulu*'nda ahlaksız davranışları yüzünden disipline düşmüş öğrencileri yargılarken aslında öğretmenleri ve tüm eğitim sistemini hedef alır. Tuncer Cücenoglu'nun *Öğretmen*'inde ise öğretmenin kişiliğinde var olan dürüstlüğün, namusluluğun değişen toplum yapısı karşısında yeterli olmadığının altı çizilir. Öğretmen, Anadolu'dan Ankara'ya gelip yerleştiğinde bu değişim hemen görülür. Namuslu, dürüst

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

öğretmen, Ankara'nın kirli ortamına daha fazla direnemez ve teslim olur.

9- Roman ve Hikâyelerden Kaynaklı Piyesler

Batılı yazarların bir uygulaması olan roman ve hikâyeleri piyes haline getirme uygulamasını Türk yazarları da yapmışlardır. Daha geniş kitlelere mesajları ve fikirleri ulaştırmanın yolu olan bu uygulama, Tanzimat'tan itibaren Türk tiyatro yazarlarının başvurduğu bir yöntem olur. Bir kısım yazarlar kendi eserlerini piyes haline getirirler; bir kısım tahkiyeli eserler de başka yazarlarca tiyatrolaştırılır. Bizim edebiyatımızda ilk örnek Chateaubriand'ın *Atala*'sıdır. Recaizâde Mahmut Ekrem romantik bir eser olan *Atala*'yı önce Türkçe'ye çevirir sonra da tiyatro haline getirir. Ekrem, *Çok Bilen Çok Yanılır* isimli piyesinde ise *Binbir Gündüz Masalları*'ndan faydalanır. Ekrem'in bu uygulamaları Ahmet Midhat'ın de dikkatini ve ilgisini çeker. Ahmet Midhat önce *Çengi* isimli romanının birinci bölümünü *Çengi yahut Dâniş Çelebi* adıyla, sonra da *Gönül* isimli hikâyesini *Hükm-i Dil* adıyla piyes haline getirir. Ahmet Midhat'ın *Siyavuş*, Şemseddin Sâmî'nin *Gâve* isimli piyeslerinin kaynağı da *Şehname* olur.

Tanzimat döneminde yapılan bu uygulamalar çoğalarak Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde de devam ettirilir. Tanzimat'tan sonra roman ve hikâyelerden yapılmış başlıca eserler şunlardır.

Meşrutiyet dönemi yazarlarından Halit Ziya Uşaklıgil'in *Ferdi ve Şürekası*, Mehmet Rauf'un uyarlamasıyla; Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Evlere Şenlik'i*, *Kaynanam Nasıl Kudurdu?* adıyla Necdet Özmen uyarlamasıyla; *Gulyabani'si*, *Kuyruklu Yıldız Altında* adıyla Güner Sümer uyarlamasıyla; *Utanmaz Adam'ı*, Kemal Bekir uyarlamasıyla; *Şıpevdi'si*, F. Hüsrev Tokin uyarlamasıyla; *Ölüm Bir Kurtuluş mudur?*'u, *İntihar Uzmanı* adıyla Mümin Çamlıbel uyarlamasıyla; Ömer Seyfettin'in *Bomba* isimli hikayesi üç perdelik oyun olarak Ekmel Hürol uyarlamasıyla; Reşat Nuri Güntekin'in *Çalığışu* romanı Necati Cumalı eliyle, *Değirmen* adlı uzun hikayesi de *Sarıpınar 1914* adıyla Turgut Özakman eliyle uyarlanmıştır. Reşat Nuri, *Eski Hastalık* isimli romanını *Eski Şarkı* adıyla kendisi

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

tiyatrolaştırır.⁸⁵ Halide Edib Adıvar *Kenan Çobanları*'nın içeriğini *Tevrat*'tan alır. Refik Halid'in *Çete*'si aynı adlı hikâyeden mülhemdir. Nahit Sırrı Örik'in *Sultan Hâmid Düşerken* isimli romanı *Düşüş* adıyla Kemal Bekir tarafından uyarlanır.

Cumhuriyet döneminde roman ve hikâyelerden yapılmış oyunlar daha da fazlalaşır. Bu oyunların başlıcaları şunlardır: Kemal Tahir'in *Esir Şehrin İnsanları* romanından, Kâmil Bey uyarlaması ile *Esir Şehrin Mahpusu*; Orhan Kemal'in *Devlet Kuşu* isimli romanından *Yalova Kaymakamı* adıyla da oynanan *İspinozlar*'ı; Yaşar Kemal'in *Teneke*'si; Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü* ve *Sakarca*'sı; Necati Cumalı'nın *Susuz Yaz*'ı; Aziz Nesin'in *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* ile *Toros Canavarı*; Umur Bugay'ın uyarlamasıyla Bekir Yıldız'ın *Üç Arkadaş*'ı; Behçet Necatigil'in *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*'den uyarladığı radyo oyunu *Hayal Hanım*'ı; Mahmut Yesari'nin *Tipi Dindi*'si; Esat Mermi'nin uyarladığı Sermet Muhtar Alus'un *Kıvrıkcık Paşa*'sı; Tarık Buğra'nın *İbişin Rüyası* ve *Küçük Ağa*'sı; Haldun Taner'in *Sahib-i Seyfi Kalem* hikâyesinden mülhem *Dışardakiler*'i ile *Eczahanenin Akşam Müşterileri* isimli hikâyesinden uyarlanan *Fazilet Eczahanesi*, Kenan Işık'ın uyarladığı Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*'u; Tuncer Cücenoglu'nun İlhan Tarus'un *Varolmak* isimli romanından uyarladığı *Biga 1920* adlı piyesi ile Reşat Nuri'nin aynı adlı romanından kaynaklı *Yeşil Gece*'sini ilk ağızda sayabiliriz.

C) Cumhuriyet Dönemi Piyelerinde Kullanılan Yeni Kaynaklar

Cumhuriyet süreci, Atatürk'ün ölümü sonrasında farklı bir döneme girer. Dünyanın hızla değişen çehresi, ülkemizi de çabucak tesiri altına alır. Geri kalmışlık, yokluk ve kıtlıkla mücadele, çok partili yeni bir dönemin başlamasıyla memleket sathına yayılır. Daha önce eğitime yapılan yatırımlar, genç, dinamik ve memleket meselelerini yerinde yaşayıp öğrenen pek çok yazarı edebiyat dünyamıza katar. Böylece memleket sathının yeni meseleleri de edebiyatımıza kaynaklık etmeye başlar. O ana kadar fark edilmeyen pek çok mesele gündeme taşınarak tiyatro

⁸⁵ Enver Töre, "Romandan Yapılmış Bir Tiyatro Eseri: Eski Şarkı", *Türk Dili*, C. XCI, S. 651, Mart 2006.

eserleri yoluyla bu meselelere dikkatler çekilir. Biz çalışmamızda Cumhuriyet'le birlikte gündeme getirilen bu yeni kaynakları da başlıklar altında ele aldık.

1- Köy ve Köylü Hayatını Kaynak Alan Piyesler

Cumhuriyet rejiminin kurulmasından sonra Millî Mücadele'ye her şeyiyle katkıda bulunan Anadolu'ya ve bu coğrafyanın meselelerine yazarlarımız yeni bir kaynak olarak açılırlar. En küçük yerleşim birimi olan ve merkezle bağları çoğu zaman yok denecek kadar sınırlı kalmış köy ve köylünün; ağalık düzeni içinde sömürülmesi, yoksulluğu, toprak ve su problemi, kadın sorunu, kan davası, bâtıl inançları, yaşam biçimi, sıkıntıları, ihmal edilmişliğin doğurduğu diğer sonuçlarıyla beraber piyeslere birer mesele olarak taşınır.⁸⁶ İlk defa Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Canavar* isimli piyesiyle 1925 yılında gündeme gelen köy atmosferi, sonra gelen yazarları da keşfedilmemiş bu yeni kaynağa yönlendirir. Bilhassa, 1950'den sonra köyden çıkan yazarların çoğalmasi köy ve köylünün meselelerine açılımı zenginleştirir.

Faruk Nâfiz Çamlıbel, *Canavar* isimli piyesinde Osmanlı'nın son dönemlerinde Anadolu köylerinde kanun hakimiyetinin yerini zorba köy ağalarının aldığını ve halka zulmettiklerini öfkeli bir sezgiyle ortaya koyar. Prof. Dr. İnci Enginün eser hakkında şunları söyler: *"Bu eserin Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda köylüye verilen önemle yakından ilgisi vardır. Köycülük çalışmalarıyla, unutulmuş köylünün tanınması ve haklarının verilmesine çalışılmaktadır. Atatürk'ün bununla ilgili vecize olarak söylenen 'köylü efendimizdir' cümlesi bütün bir kalkınma programını telmih eder."* (s.153)⁸⁷ *Canavar*'dan etkilenen Ayşe Pınarı isimli piyeste de ağa eylemiyle gelişen oyun kahramanlarını benzer trajik sonda buluşturur.

Köylerdeki ağalık sistemi, ağırlaştırılmış geleneksel yasalar, köy hayatını çoğu kere yaşanır olmaktan çıkarır. Faruk

⁸⁶ Bk. Selçuk Çıkla, "1923-1950 Yılları Arasında Yazılan Köyü ve Köylüyü Konu Edinen Piyesler", *Millî Eğitim*, S. 175, Yaz 2007, s. 98-114.

⁸⁷ İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001.

Nafiz'in *Canavar*'ında gördüğümüz gibi köylerdeki güçlü ağalık sistemi, karşısına aldığı her engeli, kanun ve kural tanımadan yok etmeye programlanmıştır sanki. Nitekim Yaşar Kemal'in aynı adlı uzun hikayesinden oyunlaştırılan *Teneke*'si ağalık düzeni karşısında mücadele veren genç kaymakamın yenilgiye uğrayışının hazin hikâyesidir. Orhan Asena'nın *Keloğlan* masalı formatında kurgulanan piyesi *Atçalı Kel Mehmet*'de; ağanın kızını sevdiği için kırbaçlanan Mehmet, tıpkı Yaşar Kemal'in *İnce Memet*'i gibi kendisini kırbaçlayan kâhyayı öldürerek dağa çıkar ve kısa zamanda fakirleri koruyan, zorbaları cezalandıran efsanevi bir ün kazanır. Fakat suç işleyenlerin devletin elinden kurtulması imkânsızdır.

Köy oyunlarının en ilginç köydeki trajik temaları komedi tarzında ele alan Cahit Atay'ın; *Ermış Memet*, *Yangın Memet* ve *Kerpiç Memet* adındaki üç ayrı oyundan oluşan *Karaların Memetleri*'dir. *Ermış Memet*'te rüyasında şhının emrine uyan ve arkadaşı Ali'yi vuran Memet'i köylü ermiş sayar. *Yangın Memet*'te kan davası yüzünden öldürmesi gereken arkadaşı İlyas'a Memet bir türlü kıyamaz. *Kerpiç Memet* ise dağa çıkmak zorunda bırakılan Memet'in nasıl bir eşkiya olduğu gözler önüne serilir.

Köylü ve toprak ilişkisi, toprağın köydeki önemi bazı piyeslerde derinlemesine ele alınır. Toprak, köylünün hayatını tamamlayan ve asla terk edilmemesi gereken bir değere sahiptir. Toprağı sevdirmeye amacıyla yazılan *Bu Toprak İçin*'de liseyi bitiren iki genç, ziraatçılığı seçerek toprağa yönelirler. *Toprak Çocuğu*'nda köylerde düşünler için yapılan yersiz harcamalar hicvedilir. Toprak ve mera köyün iki can damarıdır. *Toprağın Kurbanları*, kasabalı zengin tarafından köylünün elinden kapılan merayla ilgili olarak çevrilen dolapların hikayesidir. Bu işte muhtarın da menfaati vardır. Kasabalı ağa, köylünün meraya ektiği yoncaları sürdürür, muhtarı attırır, yerine kendinden yana birini tayin ettirir, yoncaların ekilmesi için gelen bayan ziraat mühendisini çirkin şekilde tehdit eder. Köylü, kasabalı ağaya borçlu olduğu için bu duruma boyun eğer. Piyeste rüşvet, iftira, tehdit her şey yürür; fakat, köylünün işi yürümez.

Aslında toprak meradan da değerlidir. *İsyancılar*'da, toprağı az olan köylü, öğretmenin uyarmasıyla hazineye ait toprağın kendilerine dağıtılması için müracaat ederler; fakat

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

düzenbaz muhtar bu dileği, valiye köylünün isyanı şeklinde bildirir. Köylünün çekmediği zulüm ve işkence kalmaz. Köylü bu eserde haklarının tanınması için direnir. Özellikle Fadime Nine köylüsünün rehberi olur ve muhtarı seçmezler; sandığa hile karışmasını diye de sandığı muhtara vermezler.

Çeşitli afetler ve toprak azlığı yüzünden köylüler yoksul düşerler. *Sazlı Pınar*'da da sık sık taşan akarsular, harmanlarla birlikte köyün bütün ümitlerini de götürür. Toprağın azlığı ve bu tür âfetler ormanı ön plana çıkarır. Orman köylü için alternatif bir kazanç kapısı haline gelir. Piyeslerde, toprağın değeri tartışılırken, toprak üstü servetlerin korunması da tiyatronun konuları arasına girer, *Adak Pınarı* adlı piyes ormanı savunur. Kereste tüccarı olan babasına karşı cephe alan liseli genç kız, köylünün de yardımıyla ormanı korumayı başarır. Piyeste, haris kerestecinin millet malını nasıl yağma ettiği, namuslu orman memurlarının iş başından uzaklaştırılışı dikkati çeker. Orman davasının halka benimsetilmesi tezi esere hakimdir. 1955'te yazılan *Orman Yakırtmamız* adlı küçük piyeste de tema aynıdır.

Ormanlar meselesi eğitilmiş kesimin konuya hassas ve bilinçli yaklaşması sonucu sürekli gündemde tutulmuştur. Cahit Atay'ın *Ormanda* isimli oyununda topraksız köylüler ile ormanlara bile el koyan ağanın mücadelesi vardır. Benzer konu Hüseyin Batuhan'ın *Büyük Çınar*'ında da ele alınır. Bu defa oyunun kahramanı dürüst, orman bölge şefi Mehmet Eğilmez, orman ağalarına açtığı savaşta tek başına bu sorunla baş edemeyeceğini anlayarak bölge şefliğini bırakıp köy öğretmeni olmak ister. Yazarın, *Pusuda* isimli piyesinde, kurnaz ağanın oyununa saflığı yüzünden düşmeyen köylü gencin; ağanın hedef gösterdiği arkadaşı yerine yanlışlıkla ağayı vuruşu mizahi şekilde işlenir. *Bir Yol*'da, ormandan kaçak kereste satarak geçinen köyün öğretmeni de bu davaya katılır. Köylü daha önceki öğretmenleri kaçırdığı halde bu dayanır ve köy halkının cahilliği, işsizliği onu düşündürür. Köylüleri kaçakçılıktan kurtaracak bir yol, bir çare arar. Sonunda kaşık yapmanın para getireceğini düşünür. Köylü bu el işini benimser fakat köydeki şeyh, öğretmenin karşısına çıkar. Şeyhe göre, bugün kaşık yaptıran öğretmen yarın put yaptırır. Bu eserdeki orman bölge şefi *Büyük Çınar*'daki tersine, alacağı rüşveti köyün muhtarıyla açıkça pazarlık edecek kadar

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

düşük bir memurdur. Köylü, muhtarın verdiği rüşveti ortaklaşa öder. Cahil bırakılmış köylünün, kendisi için çalışan öğretmene tavır alması, sel ve kuraklık gibi tabii felaketler karşısında köylünün canı yanarak yaşaması; muhtarın, zengin ağayla bir olup köylüye eziyet etmesi, köylü kız ve kadınların törelere mahkum edilmesi, ilk ağızda yazarların ürkekçe yaklaştıkları konular olmuştur. Zamanla köyü ve köylüyü tanıyan yazarların çıkması, köye ve köylüye bakışı cesaretlendirir. Hele 1940'ta kurulup 1945'ten sonra yurda öğretmen vermeye başlayan Köy Enstitüleri'nin ve üniversitelerin yetiştirdiği köy orijinli gençlerin köyün problemlerine el atması konuyu daha ciddi tartışma platformlarına taşır. *Bir Yağmur Gecesi*'nde köyden çıkmış genç bir su mühendisi Sarıova kasabasını sel felaketlerinden kurtarır. Piyeste aynı zamanda sevgi, bilgi ve teknoloji ile donatılan köylülerin köylerine sahip çıkacakları fikri ileri sürülür. Ülker Köksal'ın *Ormanın Bekçileri* isimli piyesi ise öğrenme aşamasındaki çocuklara, ormanı ancak sevginin ve bilginin koruyacağı mesajlarını verir.

Köyde önemli olan diğer bir konu da genç kız ve kadınların ezilmesidir. Kadın meselesini köy ortamında ele alan yazarlar, köy kadınlarının başlık, kuma problemleri, kadının insan ve eş olarak görülmeyip bir mal olarak değerlendirilmesi gibi can acıtan serüvenlerine de piyeslerinde ışık tutarlar. Necati Cumalı'nın konusunu bir halk efsanesinden alan *Boş Beşik* isimli piyesinde çocuğu olamayan köylü kadın önce kuma tehdidiyle yıpratılır, güçlkle çocuk sahibi olunca bu defa da obanın kurallarına uyma zarureti kadını daha trajik bir hale düşürür. Yazar *Mine* isimli piyesinde ise küçük yerleşim yerlerinde namus değerleriyle ölçülen hayatın, kadını nasıl dedikodularla nefes alamaz hale getirdiğini ve cinayete sürüklediğini çarpıcı bir kurguyla ele alır. Nazım Kurşunlu'nun, Refik Halit Karay'ın bir hikayesinden uyarladığı *Yatık Emine* de ise Anadolu kasabasına sürülen kadının bencil, bağnaz toplum içindeki acılı serüveni işlenir. Köydeki kadınların tragedyasına örnek ironik bir tema da Vasfi Uçkan'ın *Deli Emine*'sinde vardır. Piyeste, erkeğini yitirmiş, varlığı iki kızı tarafından elinden alınmış, erkeğinin yerine koyduğu horozunun da ölümüyle aklını yitirmiş bir köylü kadının hüznü dünyasına gireriz.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Turan Oflazoğlu, *Elif Ana*'da genç yaşta iki çocuğuyla erkeksiz kalmış ve temel insanlık değerlerinin bozulmadan korunması uğruna köyde verdiği mücadele ile sembolleşmiş köy kadınının mücadelesini Elif Ana'nın şahsında taçlandırır. Cahit Atay'ın, *Ana Hanım Kız Hanım*'ında kısır kocasına ve kumaya boyun eğen, yine de kocasına yaranamayan Anadolu kadınlarının dramı vardır. Bu dram, Güngör Dilmen'in *Kurban*'ında Medea efsanesinin Anadolu'daki yansıması olarak karşımıza çıkar. Cahit Atay'ın *Sultan Gelin*'i ise acı bir serüvendir. Piyeste, güzel köylü kızı Sultan, ailesince bir baş hayvan kadar değer verilmeden açık arttırma ile ağanın ailesine gelin olarak satılır. Hastalıklı ağa oğlu, düğün gecesi ölünce Sultan'ı ölen eşin beş yaşındaki kardeşiyle nikâhlarlar. Yeni kocasına on yıl dadılık yapan Sultan, onun da sevdiğiyle kaçması üzerine bu defa yeni doğmuş kundaktaki bebeğe nikâhlandırılır. Cahit Atay bu oyunlarında kara mizahı kullanarak köyün, mevcut töreleriyle meselelerini çözmesinin imkansızlığına işaret ederken; köyü de köylü kadınların bir türlü içinden çıkamadıkları cehalet hapisanesine benzetir. Genellikle sonucu çarpıcı bir kara mizahla biten oyunlarda yazarlar; köylünün, özellikle kadınların ve saf insanların, ağaların elinde oyuncak olmalarını kabullenemez.

Nalınlar'da sevdiği erkeğe verilmeyince annesinin de yardımıyla ona kaçarak mutluluğu bulabileceğini düşünen köy kızı Seher, baba evinde yaşadığı tutsak hayatını bu defa kaçtığı erkeğin yanında daha ağır olarak yaşar. Benzer tema Musahipzâde'nin *Türk Kızı* ile Orhan Asena'nın *Fadik Kız*'ında da işlenmiştir. Recep Bilginer'in *Sarı Naciye*'sinde yabancıyla kaçarak töreleri çiğneyen ve babasıyla ters düşen köylü kızı ve babasının iç çatışmaları ele alınır. Nazım Kurşunlu'nun *Çığ*'ında düğün gecesi zorla evlendirildiği adamdan, sevdiği delikanlı ile kaçan gelin ve sevgilisini, kızın ağabeyi ile atlatılan koca, namuslarını temizlemek için bir süre avı gibi takip ederler.

Köydeki ağalar ve onlarla işbirliği yapan muhtar ve din adamları köylerdeki trajedinin baş sorumlusu olarak gösterilirler. Anadolu'nun kalkınamamasının ve köy halkının geri kalmasının müsebbibi olan bu egemen güçler ve uşakları pek çok piyesin omurgasını oluşturur. Hidayet Sayın'ın *Pembe Kadın*'ında; yalnız, erkeksiz bir kadının ağanın zorbalığına direnişini buluruz. Piyeste,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

köy kadınının ıstırabı yanında, arka planda zengin ağaya duyulan nefret de işlenmiştir. Mustafa Yalçın'ın *Sürüp Gider*'inde, köyün total ağası bir tarlayı ele geçirmek için sahibini öldürür ve suçu köylü Halil'in üzerine atar. Aydın Engin'in, *Aykırı* adlı oyununda ağa Duranoğlu, topraklarını genişletmek için mezhep ayrışımından medet umar. Yazar, köyden çıkmış aydınların, çıktıkları topraklara kayıtsız kalmalarını da piyesinde eleştirir. Sabahattin Engin *Orda Bir Köy Var Uzakta* adlı oyununda ise ağa, yaşlı karısının üzerine sözlenmiş bir kızı kuma getirir. Kızın sözlüsü askerden dönünce kızı kaçırmaya yeltenir ve ağa tarafından öldürülür. Zeki Özturanlı'nın *Batak Göl*'ünde köylünün bataklığı kurutarak işlemesine yine ağalar engel olur.

Fakir Baykurt'un ünlü romanından Ergin Orbey'in uyarladığı *Yılanların Öcü*'nde, ağalık düzenine karşı İrazca Ana'nın önderliğinde direnen köylülerin mücadelesi kutsanır. Cevat Fehmi Başkut, *Hepimiz Birimiz İçin* adlı oyununda köylü ile ağa arasındaki çatışmayı toprak çatışması, köylünün emeğinin sömürülmesi olarak ele alırken; öğrenimini Avrupa'da yapan ağa oğullarının (Beylerin) değişmediğini ve babalarından daha zâlim olduklarını öne sürer.

Recep Bilginer'in, *İsyancılar*'ında köy muhtar seçimlerindeki hileli duruma köy kadınlarının müdahalesi ile siyasî ahlaksızlığın önüne geçilir. Piyeste, kuraklığı yaşayan köylünün doğal güçler karşısındaki çaresizliği yanında, kendi işlerini bilemeyecek kadar cahil oluşu, gözü açık kasabalı tüccara, bakkala, tefeciye yakasını kaptırması ayrı bir felakettir. Muhtarla ağa elele verdikleri zaman da köylünün hali haraptır. Köylü doğal güçler karşısında ne kadar çaresiz ise çevresinin sivrilmiş kişileri karşısında da o kadar çaresizdir. Köylünün sel, su baskını, kuraklık gibi afetlerle olan savaşı bahtsızlığıdır. Necati Cumalı da *Susuz Yaz*'da, köydeki yaşama kavgası olarak nitelediği su kavgası ve namus ilişkilerini mercek altına alır.

Turan Ofazoğlu'nun *Allah'ın Dediği Olur*'unda, köy hocasını kullanarak köylüyü sömüren köy ağası Habib'in bu defa köylü Osman tarafından traji-komik aldatılışı öne çıkar. Hidayet Sayın'ın *Topuzlu*'sunda da köylünün bilinçlenmesini engelleyen bir yobaz hocanın karşısına, hocayı kendi silahıyla vurmak isteyen uyanık köylü Topuzlu çıkar. Yazar, *Küçük Devler* isimli piyesinde

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ise boş inançlarla köylüyü sömüren alaylı yobaz hekim ve ebelerin dalavereli dünyasını açığa vurur. Yaşar Kemal'in aynı adlı romanından uyarlanan *Yer Demir Gök Bakır* isimli piyesinde ise köylünün, korkularına, sıkıntılarına çözüm bulacak yerde kurtuluşu evliya yaratmakta, kadercilikte, boş inançlarda bulması ve bunlara körü körüne bağlanması tenkit edilmektedir.

Kan davası, köyün bir başka çilesidir. Konu ilk defa Tanzimat döneminde Ebüzziya Tevfik'in *Ecel-i Kaza*'sında dile getirilmişse de üzerinde daha sonra durulmamıştır. Bu tema, köy ve cehalet birlikteliğinin bir sonucu olarak Cumhuriyet döneminde ciddi şekilde yeniden ele alınır. O zaman görülür ki mesele, dışarıdan bakıldığı gibi sadece cehaletle açıklanamaz. Güçlü bir örf haline gelmiştir. Yakınlarının intikamını almayan erkeğe kan davası güdülen köylerde kız bile vermezler. *Karaların Memetleri*'nde Yangın Memet intikam almak için hasmının evine girer ama vicdanı insan öldürmeye rıza göstermez. Gelenek ve örflerle bireyin karşılaşmasından, birey galip çıkar.

Köydeki düşmanlıklar ve kan davaları en çok kadınları yaralar. Turan Oflazoğlu *Keziban*'da, intikam arzusunun, kan davasının köylerde kadın tarafından devam ettirildiğini öne sürer. *Keziban*'da torunu üzerine titreyen nine onu, intikam alsın diye babasının ve amcasının kanlı gömleklerini göstererek yetiştirir. Torun Ali, dedesi gibi hasım tarafın gelini Elmas'ı kaçırr. Ali öldürülür, Nine perişandır ama Elmas'ın Ali'den döl aldığını öğrenince sevinir. Tohum, kini devam ettirecektir. Ali Yürük ise *Çatallı Köy* isimli piyesinde aileler arasındaki düşmanlığın esas mağdurları olarak birbirini seven gençleri gösterir.

Köylerde kız babası tarafından istenen başlık, evlenmeleri ya geciktirir ya da tamamen önler. Buna karşı genç kızla delikanlı bazan anlaşarak kaçır ve evlenirler. Bazan da kız, zorla kaçırılır yahut *Sultan Gelin*'de olduğu gibi bir öküze karşılık satılır. *Nalınlar*'da, *Mağara*'da, *Ana Hanım Kız Hanım*'da evlilik, kız kaçırma, başlık, çocuksuz kadının dertleri, kuma ve köyde dul kadının hayatı gibi konularla karşılaşırız. Anadolu kadını genellikle kuma yüzünden kalbi kırılmış, sevgisi ve erkeği paylaşılmış, kendi yuvasında sindirilmiş bir kadındır. Çok defa fakirken evlendiği adamını diriltinceye kadar didinir, adam ise azıcık varlıklı oldu mu ikinci kadını eve getirir. *Kurban*'da iki

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

çocuk anası Zehra, kocasının yeni bir kadın almasına isyan eder, kendini ve çocuklarını öldürür.

Bazan yuvasında sözü dinlenen köylü kadınlara da rastlanır. Necatigil'in *Vur Emri*'nde, oğlunu ezdirmeyen, jandarmaya karşı bile koruyan, şefkatli, sağduyulu, böyle olduğu için de ezilmeyi kabul etmeyen bir anne vardır. Buradaki anne *İsyancılar*'daki Fadime Nine'ye benzer.

Köy ve köylü meselesine eğilen daha pek çok piyes vardır. Vasfi Uçkan'ın *Acılı Toprak*'ı, Yaşar Nabi Nayır'ın *Köyün Namusu*, Münir Hayri Egeli'nin *Sel*'i, Sedat Veyis Örnek'in *Kurt*'u, Fikret Otyam'ın *Mayın*'ı, Yaşar Kemal'in *Uzundere*'si, Ali Püsküllüoğlu'nun *Mağara*'sı, Nazif Kurucu'nun *Toprağın Kurbanları*, Talip Apaydın'ın *Bir Yol*'u, Haşmet Zeybek'in *İrgat*'ı, Mustafa Nogay Kesim'in *Ağalık Belası*, Nezihe Araz'ın *Bozkır Güzellemesi* ile *Çorak Toprak*'ı, Remzi Özçelik'in *Su Gelince*'si, Doğan Ayhan'ın *Akçaköy'ün İnsanları*'nı bu eserler arasında sayabiliriz. *Pusuda*, *Yörük Emine*, *Hepimiz Birimiz İçin*, *El Kapısı* ve *Akçaköyün İnsanları*'nda, köylünün, kendi çevresinde ve dışında, çeşitli durumlarda, özellikle muhtardan, ağadan, çiftlik sahibinden ve kahyasından çektiklerini bulmak mümkündür.

2- Kaynağını Köyden Şehre Göç ve Varoş Hayatından Alan Piyeler

Cumhuriyet döneminde, yeni bir hayat özlemiyle köylerden büyük yerleşim bölgelerine başlayan göç; kasaba ve büyük şehirlerin kenar mahallelerinde yabancılaştırmanın getirdiği yeni sorunlar ve değer çatışmaları oluşturmuştur. Köylülükten kurtulamamış, şehrin değer yargılarına da ayak uyduramamış insanların oluşturduğu bu yaban çevre; ferdi olduğu kadar, toplumsal hesaplaşmaya da elverişli ortamları sağlar. Özellikle büyük kentlerin kıyısında kurulan gecekondu, oyun yazarları için yepyeni bir kaynak teşkil eder. Gayrimeşru ilişkiler zinciri içinde kısa zamanda çok zengin olanlarla, ekmeğini kazanabilmek için her türlü ilişkiye açık olan bu insanların barındığı gecekondu, namuslu yaşayabilmenin mücadelesini veren temiz insanları da görürüz. Yaratılan varoş atmosferi, burada yaşayanları hep özlemlili ve hayalli yanlarıyla ortaya serer ama

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

özlemlerine ve hayallarına kavuşan pek az insan olur. Pek çoğu bu yolda telef olup gider veya güçlü bir sömürücünün elinde tükenir. Hep bir kurtuluş yolu arayan bu insanların tragedyalarını bu grup oyunlarda açıkça görürüz. Zira Türk yazarları bu yeni kaynağın atmosferini, bir kısmı ideolojik de olsa, bütün yönleriyle ele almışlardır.

İspinozlar'da, varoşlarda yaşayan fakir insanların dünyasına gireriz. Görünüşte samimi, birbirine bağlı, bıçkın olan bu insanlar; iş imkanları olmadığı için başıboşlardır. Alkol, üç kağıtçılık, kumar ve argo konuşma bu semtte yaygındır. Fakirlikten usanmış aile, başkasını seven yakışıklı oğullarına karşı apartmanda oturan görgüsüz ve vahşi davranışlı karaborsacının kızını alarak rahata kavuşacaklarını düşünür. Fakat sonradan görme bu aile, fakir damatlarına türlü hakaretler ederek onu uşak gibi kullanmak ister. Genç damat varlıklı bir hayat sürse de bu duruma fazla direnemez, isyan eder ve sırtındaki elbiseleri atarak gider. Piyes, kenar mahalle aşklarını, yoksul insanların bir lokmayı bölüşen dayanışmalarını, zenginle, zenginlikle alay edenleri, görgüsüz zenginleri, karaborsacıları, dalaveracı uşakları, zenginliğe özenen fakir insanların beklentileri gibi büyük şehirlerin varoşlarında cereyan eden birçok tabloyu gözümüzün önüne serer.

Orhan Kemal, ölümünden sonra oynanan *Kardeş* isimli oyununda, Anadolu'dan İstanbul'a iş aramaya gelen "*Gurbet Kuşları*"nın çilelerini; Cevat Fehmi *Büyük Şehir*'de Anadolu'dan İstanbul'a gelen yabancı kişilerin büyük kentte nasıl aldatıldıklarını, sömürdüklerini; Nuri Güngör de *Osmangiller*'inde, köyden kente gelenlerin yabancılaşmasını, sorunlarını ve dertlerini anlatır.

Adalet Ağaoğlu, gecekondü dünyasına *Çatıdaki Çatlak*'ta gündelikçi Fatma Kadın'la uzanır. Siyasî mesajlarla dolu olan Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* ise devlet otoritesi olmayan şehrin varoşlarındaki insan profilinin çeteleşmeye müsait olduğunu öne sürer. Cahit Atay *Amele Hıdır*, *Pırlanta Kız* ve *Menekşe Hamit* adlarını taşıyan üç kısa oyundan oluşan *Gültepe Oyunları* isimli çalışmasında, gecekondü çevresini kaynak olarak kullanır. Bu üç oyun, birbirine çevre, izlenim birliği ve Ücret Ömer adında gecekondü halkından para koparan çıkarıcı bir kişi ile birbirine bağlanır. Cevat Fehmi Başkut'un *Kadıköy İskelesi*'nde adlı

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

oyununda, büyük şehirde yaşayabilmek için bir gecekonduya sığınan dürüst kişilikli vatman Arif'e, vurguncu zenginler tarafından, barınma hakkı tanınmaz. Nazım Kurşunlu'nun 1952'de yayımladığı *Branda Bezi*'nde; kiracı ile ev sahibi ilişkileri, arsa spekülasyonları, dolandırıcılık, varoşlardaki mesken derdi çerçevesinde ele alınır. Tuncer Cücenoglu, *Kör Döğüşü*'nde demiryolu makinisti Cemal Efendi'nin kalabalık ailesiyle gecekondudaki mutsuz, yoksul, yarına güvensiz yaşantısını gözler önüne serer.

Büyük şehirlerin apartman hayatı çeşitli türden insanları yan yana yaşamak zorunda bırakmıştır. Ayrı kültürlerden ve iklimlerden gelen, ayrı işlere bağlanmış insanlar, birbirleriyle istemeyerek aynı çatı altında yaşamak zorundadırlar. Bu beraberlikte en çok ezilen dar gelirli küçük memurlar, işçiler ve emeklilerdir. *Göç*'te, *Toros Canavarı*'nda bu tiplerin ızdırabına ortak oluruz. Başkut'un *Göç* isimli piyesinde köyden kente gelen ve âdeta şehir hayatının mecbur bıraktığı dejenerasyona uyan bir kapıcıyı görürüz. Kapıcı, görevli olduğu binayı, zekasıyla ve paraya olan hırsı ile ele geçirir. Köyden kente türlü sıkıntılardan kaçarak gelen köylü bu oyunda, buyurgan, ezileni ezen, ezene kul köle olan, açığöz, saldırgan bir apartman kapıcısı kişiliğinde karşımıza çıkar. Mert Egemen'in *Bay İzzet'in İzzetinefsi* isimli piyesinde de köyden kente gelen İzzet'in, çeşitli haksızlıklarla bilerek yükselişinin, zengin oluşunun, her aşamada kendine daha da yabancılaşmasının serüvenidir.

Bu piyesler sadece bireyi ele almakla kalmazlar; aynı zamanda bunlar, kurumları iyi çalışmayan bir topluma yöneltmiş dolaylı tenkitlerdir. Tek çatı altında yaşamının meydana getirdiği sıkıntılar, problemler ve psikolojik gerilimler bu tür eserlerde mercek altına yatırılır. Mesela, *Talittirevalli*'de alt katta yaşayanlar üst kattaki zengin aileye özenirler; üst katta oturabilmeyi hayatlarının tek ve öncelikli amacı sayarlar. Aşağıdan yukarıya ve yukarıdan aşağıya bu akım devam eder. *Hamdi ve Hamdi*'de de aynı yer değiştirmelere rastlarız. *Merdiven*'de, hızlı kazanç yolları bulan kimselerin hayatında görülen refah gelişmesi de sosyal sınıfların dalgalanmasına ve yer değiştirmesine sebep olur.

Büyük şehirlerde yaşamaya mecbur kalan insan, sonu gelmez ihtiyaçların etkisi altında olduğu için gözü doymazdır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Bunun için de bozulmaya daha müsaittir. *Bir Pazar Günü* isimli piyes, parti ve pavyon heveslerinin insana nasıl hükmettiğini, şehirlerdeki züppeleşmeyi ve bozulmayı anlatan güzel bir örnektir. Cevat Fehmi, *Küçük Şehir* isimli piyesinde; büyük şehirlileri, küçük bir yerleşim yerine getirerek, büyük şehir insanlarının bozulmuş cephesini salgın bir hastalığa benzeterek ortaya serer. Bir trenin yolda kalmasıyla kasabaya yayılan büyük şehirli yolcular, tesadüfen bulundukları bu küçük yerde yozlaşmış, değer tanımaz tavırlarıyla karaborsanın doğmasına zemin hazırlarlar ve kasabanın istikrarının bozulmasına yol açarlar. Halbuki küçük yerlerin, kasabaların insan üzerinde değer yargılarını frenleyen doğal tesiri vardır. Bu gruptaki piyeslerde köylünün köyünde, kasabalının kasabasında kalması istenir. Zira büyük şehir hayatı küçük yerin insanlarına mutlu bir hayat temin edememekte; önceki hayatlarını arar duruma getirmektedir. Nitekim *Yayla Kartalı*'nda, büyük şehirde başarılı olmasına rağmen mutlu olamayan ve köyüne geri dönme kararı alan insanı görürüz. Cevdet Kudret'in *Kurtlar* isimli piyesinde ise kentte haksızlığa uğramış, karısına göz konulmuş, iftira edilmiş, işten çıkarılmış, insanlardan nefret eden bir babanın, karısını ve iki çocuğunu alarak köye çekilmesini ama orada da barınamayarak müptelası olduğu şehre geri dönüşü anlatılır.

Köyden şehire yapılan göçler, büyük şehire gelen ailelerin burada kaybolmuşluğu benzer bakış açısı içinde ele alınmıştır. *Himmet'in Oğlu*'nda, büyük şehire tahsile giden köylü çocuğu yoldan çıkarak orada âdetâ erir. Muzaffer İzgü'nün *Gecekondu*'su ile Oktay Rifat'ın, *Çil Horoz*'unda kendi değer yargılarını, ahlak kurallarını kendisinin oluşturduğu gecekondu insanlarının tutkuları, cinsel sorunları, umutları ve kavgaları yer alır. *Çil Horoz*'da, büyük şehirde ekonomik sebeplerin güçsüz bıraktığı gecekondu kadının maddi ve cinsi isteklerinin onda yarattığı psikolojik yıkıntılar anlatılır. Kadın, bu ihtiyaçlarından dolayı erkeğin âdetâ kölesidir. Orhan Asena, Musahipzâde'nin *Türk Kızı*'nda olduğu gibi; *Fadik Kız* isimli piyesinde, törelerin ağırlığı karşısında köyden şehre kaçan Fadik Kız'ın, bu defa büyükşehir ortamının ahlaksızlığı içinde telef oluşunu ele alır.

Varoş hayatı bu piyeslerde daha çok cehalet, gaddarlık, cinsellik, sömürü, işsizlik kavramlarıyla öne çıkar. Yazarların;

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

törelere ağırlığı, eğitim sisteminin yetersizliği, yozlaşmış dini hayat, kalkınamamış ve demokratikleşememiş bir toplumun içinde meseleye, doğal bir görüntü anlayışıyla yaklaşımları, konuyu biraz da ideolojik algılamalarının sonucudur.

3- Kaynağını Ferdî ve Sosyal Psikolojiden Alan Piyesler

Ahmet Hamdi Tanpınar, edebiyatımızda insanın ilk kez kendi gerçeğinin “Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen” dizesiyle Şeyh Galip tarafından dile getirildiğini ve gerçek insanla da ilk defa İzzet Molla’nın *Mihnet-i Keşan*’ında karşılaştığımızı söyler. İnsanın kendi benine eğilmesi, yaşadığı çevre ile münasebetlerindeki fikrî ve hissî dünyasının bütünüyle deşifre edilmesinin bilinçli olarak ele alınması Türk tiyatrosunda daha geç bir döneme rastlar. İnsanın kendi kendisini sorgulaması ile gelişen oyunların psikolojik ve felsefî derinliğini gözlerden kaçırmayan; genellikle felsefe eğitimi görmüş olan ve bu türün en iyi örneklerini veren Cumhuriyet dönemi yazarları olmuştur.

Bu oyunların merkezinde her yaştan, cinsten ve çevreden insan vardır. Değişik karakter yapılarının incelendiği ve insanın ruhsal dünyasının deşifre edildiği piyeslerde; yaşlılık, ölüm korkusu, küskünlük, emeklilik, yalnızlık, yetişme tarzı ya da sosyal ve siyasal çevre yüzünden oluşan ruhsal bozukluklar, kadın erkek ilişkileri, cinsellik gibi konularda bunalıma düşen ve davranış farklılığı gösteren insanlar ele alınmaktadır.

Ahmet Muhip Dıranas’ın, *Gölgeler*’i, yaşlı ve kuruntulu bir adamın özlediği mazisiyle hesaplaşmasıdır. Yanlış yaptığını ve bu yüzden zamanını boşa harcadığını düşündüğü bir evlilikle, iç dünyasında hesaplaşmaya girişen bu adam, mâzisinde yer alan nar çiçeği elbiseli bir kadının hayaliyle, ailesine verdiği rahatsızlığı önemsemeden kendisini avutmaya çalışır. Çetin Altan da *Beybaba*’da bütün çevresine küsmüş ve kendini bodruma kapatmış bir kişinin bu hale gelişinin öyküsünü geriye dönüşlerle anlatır.

Oktay Rifat *Birtakım İnsanlar*’da, metropollerin kalabalık ortamında yalnızlık duygusuyla bunalan insanların dünyalarına uzanır. Piyeste, Boğaziçi iskelesinde bekleyen bir grup insanın hayalleri, duyguları, düşünceleri, istekleri, dertleri, rüyaları,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

kırgınlıkları, sosyal ve psikolojik bozuklukları dile getirilir. İnsanın yaşadığı yalnızlık duygusu âdeta çağın hastalığıdır. Tarık Buğra, *Akümülatörlü Radyo*'da şehirden ayrılıp köyde bir çiftliğe yerleşenlerin sıkıntılı ruh hallerini; *Dışardakiler*'de ise çıkarıcı insanlar yüzünden yabancılaşmış bir toplumda yaşlılık duygusunu, bir yaşam kesiti içinde göstererek ele alır. Aziz Nesin'in *Çıcu*'su ve Sabahattin Kudret Aksal'ın *Evin Üstündeki Bulut* isimli piyeslerinde irdelenen ise küçük yerlerde yaşayan insanların yalnızlığıdır. *Evin Üstündeki Bulut*'ta, evlerine bir misafir gelmesi ile hayatları hareketlenen ailenin duygu ve hayal dünyalarındaki canlılık, misafirin gitmesiyle son bulur. Aile içindeki iletişimsizlik, aile fertlerini yalnızlığa mahkum eder. Melih Cevdet Anday'ın *Dikkât Köpek Var*'ı ve Sabahattin Kudret Aksal'ın *Önemli Adam*'ı bu konudaki en çarpıcı piyeslerdir. Kadının ve erkeğin doğru iletişim kuramadıkları zaman, evlilikte bile yalnızlığa mahkum olabilecekleri ileri sürülür. Aksal'ın, *Bir Odada Üç Ayna*'sında ise aynı mekânda yaşayan üç ailenin duygu ve hayal dünyaları çarpıcı sonuçlarıyla aksettirilir. Kadının gözünde erkeğin rolünü, erkeğin dünyasında da kadının fonksiyonunu sorgulayan yazara göre; kadın ve erkek ayrı ayrı aslında bir hiçtir, ancak bir araya geldiklerinde kimlik kazanırlar.

Kişilerin ruhsal durumlarını, psikanalist çözümlemelerini, aşâğılık duygularını, yalnızlıklarını, cinsel ve para tutkularını, ölüm korkularını, değişen durumlara göre çevreyle uyumsuzluklarını kaynak olarak kullanan oyunlara şu piyesleri de dahil edebiliriz. Çocukluğundan beri çalınmasın diye başında nöbet beklediği kandiller gibi âdeta hayatı sönen Nihat'ın hazin hikâyesi Halit Fahri Ozansoy'un *Sönen Kandiller*'inde; psikolojik sorunlar yaşayan Nermin'in havuzda gördüğü hayaletin çağrısına uyarak intihar etmesi *Hayalet*'te; trajik sonlanan aile içindeki ruhsal saplantılar ve kuşkular Cevdet Kudret'in *Tersine Akan Nehir*'inde; ruh hastalığına varan aşırı bir kıskançlıkla yakınlarına yaşattığı sıkıntı ve bunalımlar Vedat Nedim Tör'ün *Siyah Beyaz*'ında ele alınır.

Kadın ve erkekler arasındaki iletişimsizlik sonucu, yalnızlığa yahut başkalarıyla ilişkilere sürüklenen şahısların ruh halleri de pek çok piyesin kaynağı olur. Bu oyunlar bir bakıma eğitim, çevre ve değer yargılarının fert üzerindeki ağır baskılarını

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ortaya koymaları açısından önemlidirler. Oktay Rifat *Yağmur Sıkıntısı*'nda dört yıldır evli bir karı-kocanın birbirine düşman iki yabancı haline gelişlerinin öyküsünü anlatır. Koca, içinde yaşadığı düzenin bataklık olduğunu, kendisinin de bu bozuk düzende başka türlü davranamayacağına inanmış, para için en iğrenç işleri çevirebilen, sorumsuz bir komisyoncu; kadın ise yoksul çevreden çıkmış, güçsüz, ezik, evliliğinin daha başında kocasından tiksinişmiş, ancak ekonomik bağımsızlığı olmadığı için kendisini bu adamdan koparamamış, yalnızlığını, sıkıntısını bir başka erkekle avutmak istemiş, burada da umut kırıklığına uğramış birisidir. Aralarındaki söz düellosunda ikisi de birbirinin kirli çamaşırını ortaya döker. Melih Cevdet Anday'ın *Mikadonun Çöpleri*'inde birbirine yabancı kadın ve erkek, bütün bir gece geçmişleriyle hesaplaşırlar. Aradıkları mutluluğu o güne kadar bulamayan bu kişiler, alkolün de etkisiyle rahat kurulan dialogları sonucunda hedeflerine varırlar. Sabahattin Kudret Aksal'ın *Tersine Dönen Şemsiye*'siyle *Kahvede Şenlik Var*'ı da kadın erkek yalnızlığını psikolojik bakımdan ele alan benzer oyunlardandır. Yazarlar kişileri bir kadın ve bir erkekten oluşan oyunlarda bu ilişkiyi daha çok ruhsal bir saklambaç gibi ikili uzun bir söyleşme içinde vermeyi denemişlerdir. Yıldırım Keskin'in *İnsansızlar*'ı da, birbirini tanımayan ve sürekli birbirinden kimliklerini saklayan bir kadınla bir erkeğin arasındaki kuşku, merak ve gerçeklerin değişik yüzlerini göstermeye dayanan bir oyundur. Adalet Ağaoğlu'nun iki kişilik *Tombala* adlı oyunu; amaçsız, anlamsız bir hayatın sonuna gelmiş yaşlı karı-kocanın baş başa yapabileceği son oyundur. Piyas, yaşlılığın kadın ve erkeğe getirdiği yalnızlığın hüznünü anlatır. Nazım Kurşunlu da *Gecikenler*'de; bir ailenin ölmekte gecikmiş, evlenmekte gecikmiş iş sahibi olmakta gecikmiş üyelerinin ailede yarattığı sorunlara temas eder. Melih Vassaf'ın *Bir Küçük Aslancık Varmış* isimli piyesinde, psikolojik bozukluklar içindeki kadının örneğini görürüz. Galip Güran'ın *Bataklık* isimli piyesinde ise Eugene O'Neill'in *Günden Geceye* piyesindeki duygusal kargaşa sonunda morfinman olan kadın kahramanın benzerini buluruz.

Kadın erkek münasebetlerinde cinsellik konusu bu tür piyeslerde öne çıkar. Özellikle kadının aldatma sebepleri üzerinde durulan piyeslerde meseleye kişisel değerlendirme ve tepkilerin

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

hakim olduğu görülür. Vedat N. Tör'ün *Kör* isimli piyesinde, laboratuvarındaki bir patlamadan gözlerini yitiren bilim adamının karısı, geçimlerini sağlayamayan kocanın yükünü üzerine alarak borçlanır ve sonra borçlandığı varlıklı adamın isteklerine boyun eğer. Koca gerçeği öğrenince kendisini öldürür. Yazarın *Üç Kişi Arasında* adlı oyununda, savaşta erkekliğini yitiren adam; karısını aşırı kıskançlıkla bir dağ evine kapatır ama bu kıskançlık yine de onu ölüme götürür. *Hayvan Fikri Yedi* isimli piyesde ise bilim adamı, çalışmaları sırasında karısıyla ilgilenmediği gibi buluşu için gerekli olan parayı sağlamak üzere onu zengin birinin kucağına atar. Nazım Hikmet'in *Unutulan Adam*'ı da benzer konudur. Piyeşte, uluslararası üne ulaşmış bir cerrah, meşhur olmanın sarhoşluğu içindedir ve genç asistanıyla düşüp kalkan karısına, evlilik dışı hamile kalan kızına aldırış etmez. Turgut Özakman da *Paramparça*'da cinsel konularda yanlış eğitilmiş, kadın ve erkeğin ilişkilerindeki düzensizliği üç kadın ve bir erkek açısından inceler. Sedat Simavi'nin ikinci oyunu *Ceza*'da kundaktaki oğlunu bırakarak bir genç adamla kaçan kadın, aradan zaman geçince yitirdiği yuvasının değerini anlayacak, cezasını ömrü boyunca yalnız kalarak çekecektir. Nahit Sırrı Örik'in *Alın Yazısı*'nda Mualla, mutluluğu ararken cinsel arzularının baskısıyla kendinden genç, yakışıklı ama ahlâki değerleri olmayan biriyle evlenir. Piyes Mualla'nın herşeyini yitirmek uğruna cinsel bağlarla bağlandığı erkekten vazgeçemeyişinin dramıdır. Cinsellik konusunu Aziz Nesin de gündemine alır ve *Hadi Öldürsene Canikom* isimli piyesinde, cinselliğe doymamış iki yaşlı kadının bilinçaltına yolculuk yapar. *Ocak Başında* da, başka bir genç görünceye kadar ihtiyar babasının yanında kendini mutlu sayan genç kız, rastladığı genç erkek çağırınca hemen gider. Bu çağrı, Federico Garcia Lorca'nın *Bernarda Alba'nın Evi*'nde olduğu gibi doğanın çağrısıdır. *Bir Zabitin On Beş Günü*'nde erkek, dokunaklı ve duygulu bir dille, cephede günlerce, haftalarca süren kadın özleminin yakıcılığını genç kadına anlatır. Barut, kan ve ölüm arasından gelen korkularla insanın mutlaka bir başka varlıkta devam etmeyi arzulaması, bu kadın özlemini bir kat daha alevlendirir. Zor durumlarda insanın düşüncesine, ahlakına ve genel olarak davranışlarına hakim olan içgüdüler, hayatın önemli ya da önemsiz olan yönlerine ayrı bir bakış ve ayrı bir değer getirecek güçtedir. *Kurtlar*, aynı konuyu çeşitli yönlerden ele alarak cinsiyet denen içgüdünün kudretini,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

çağrısını, zulmünü yani insanı yakan ve eriten tarafı üzerinde durur. Toplum ve ahlak baskılarının, eğitimin bu doğa gücü önündeki zayıflığını belirtir. Böyle olunca, kötü yola düşen bir kadının suçlu görülüşü, erkeğin suçlanmayışı, çelişik bir durum olur. Erkek olsun kadın olsun, terbiye edilseler de, günün birinde kurtların sevdiği gibi dumanlı bir hava bulurlarsa dişleri, pençeleri ve ağızları hemen kurtlaşır. Cinsiyeti yeni uyanan gençler, o ateşe düştükleri zaman mutlaka yanar ve doğanın sesine koşarlar. *Korku*'da, öldürülmek için izlenen insanın, kökleri yaşama içgüdüsüne bağlı korkusu ele alınır. Bu eser bir liderin ne kadar idealize edilirse edilsin yine de insan olduğu, hiçbir durumun hayat kadar değeri olamayacağı tezi savunulur. Kadının cinsel içgüdüleri, erkeğe ihaneti, evlilik dışı aşkları, *Rüya İçinde Rüya*, *Unutulan Adam*, *Yolcu*, *Köksüzler*, *Sürtük*, *Serseri*, *Ceza*, *Karayar Köprüsü*, *Yalan*, *Derya Güllü*, *Yarın Cumartesi* isimli oyunlarda da değişik açılardan ele alınır.

Çetin Altan'ın *Mor Defter*'inde, toplumun kurulu düzenine ayak uyduramayan içkiye düşkün, suçluluk duygusuna kapılmış, çılgınlığın eşiğindeki Suphi'nin, sinir hastalığına rağmen yerleşik düzendeki bozuklukları, aksaklıkları sorgulayışı ve baş kaldırışı öne çıkar. Eserde, kuru mantığın yaşamaya yetmediği, hayatta bazı merhaleleri aşmamıza yaramasına rağmen başarıya ulaştırmadığı tezi savunulur. Bu dünya doğru, yalansız, duygulu sanatçının, bir başka deyişle mantık çemberini kıran insanın dünyası değildir. Yazarın *Suçlular*'ında güçsüzlüğü, yetersizliği ve eksikliğiyle zorda kalan kahraman, bütün sorumluluğu başkalarına yükleyerek kurtulmaya çalışır. Ancak kahramanın oğlu babasına benzememekte kararlıdır. *Çemberler*'de, çağımızın yalnızlığa sürüklediği dört kişilik bir ailede yaşayan insanların bunalımını, iç daralımını, tedirginliğini görürüz. Piyeste, aile çemberinin darlığından, biraz da fakirliğinden doğan mutsuzluklara isyan vardır. Baba karısından, kadın kocasından, her ikisi çocuklarından, çocuklar da anne ve babalarından ve birbirlerinden şikayetçidirler. Bunun çeşitli sebepleri vardır. Sebeplerin başında kuşakların birbirlerini anlamayışı gelir. Bir önceki kuşak bir sonrakinin yeniliğini, gençliğini yadırgar ve kıskanır. Bir sonraki bir öncekinin otorite ve öğütlerinden bıkar hatta onun ihtiyarlığına ve geride kalmışlığına kızar. Aile, çevre,

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

hayat kavramlarının oluşturduğu çember, insanın direnme gücünü aşarsa insan kaçır. Bu kaçışlar da başka çemberlerin darlığına düşmekle sonuçlanır. Kader insanı mutlaka bir çemberin içinde yaşatır. Bu iç içe çemberler bazan daralarak bazan genişleyerek devamlı bir oluşmayı ifade ederler. Tamamen psikolojik ve biraz da ekonomik durumlara dayanmasına rağmen eserde, bu durumların birer sosyal sonuç olduğu belirtilir. Duyguda, sevgide, düşüncede birey özgürlüğünü savunan piyes, 20. yüzyılın yetinmeyen, birbirine yabancılaşan mutsuz insanını ele verir.

Ölüm karşısında insanların korkuları, duygu ve düşünceleri de piyeslerde kişisel sorgulamaya açık hale getirilir. Orhan Asena'nın *Yalan* isimli piyesinde Vicdan adındaki genç kız, havagazıyla canına kıyar. Oyun bu ölüm karşısında anne, baba, kız kardeş ve nişanlının vicdanlarıyla hesaplaşmaları, her birinin ölüm karşısında söyledikleri yalanlarla deşifre edilir. Piyeste, bilinçaltımızın bizi, biz olmaktan çıkaracak ve yalancı yapacak kadar güçlü baskılarını, bu yüzden kendi kendimizle de barışık olmadığımızı görürüz. Kendimizden kaçamayacağımıza göre bu esirliği de taşımak bahtsızlığına düşeriz. Sabahattin Kudret Aksal'ın *Şakacı*'sında bir iş adamının seyahattayken ailesine gelen ölüm haberi başlangıçta ailede sarsıntı yaratırsa da aile kısa sürede babanın yokluğuna alışır ve onsuz bir hayatı özgürce sürdürürler. İş adamı ailesine bir şaka yapmak ister ama geri döndüğünde varlığının ailesinde artık önemli olmadığına şahit olur. Cevat Fehmi Başkut *Emekli*'de uzun yıllar eviyle işi arasında gidip gelmenin kanıksanmış yaşantısıyla şartlanmış bir memurun emekli olmasıyla, evinde ailesince sanki fazladan biriymiş gibi görülmesinin yalnızlık ve sessizliği içinde ilgiyi üstüne çekmek için tasarladığı masum hilenin ortaya çıkardığı gülünç ve buruk sonuçları ele alır.

Kötü alışkanlıkların fertler ve aileler üzerinde yarattığı tahribat konusu da önemli bir yaradır. *Sarhoş*'ta ve *Kumarın Faciası*'nda, aile ve birey içki ve kumara karşı uyarılır. Necip Fazıl Kısakürek *Nâm-ı Diğer Parmaksız Salih*'te kumar tutkusunun baba ile oğul arasındaki genetik uzantısının tragedyası üzerinde durur ve insanın kumar alışkanlığı ile psikolojisini ele alır. Yazar, *Ahşap Konak*'ta da üç neslin kumar ve uyuşturucu sonucu yozlaşan

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

hayatlarındaki tükenişlerini işler.

Sapıklık noktasına varan hastalıklı ruhsal durumlarını ele alan oyunlar da yazılmıştır. Oktay Rıfat'ın *Zabit Fatma'nın Kuzusu*, Vedat Nedim Tör'ün *Siyah Beyaz'ı*, Osman Cemal Kaygılı'nın *Bana Benziyor mu?*'su ile Aydın Arıt'ın *Aya Bir Yolcu*'su bu tür oyunlardandır. *Aya Bir Yolcu*'da dünyadaki karmaşık sorunları çözmeden aya gitmeye hazırlanan insanoğlunun tezatlı yapısı, Ali'nin kişiliğinde ortaya konur. Annesinin tesirinde olan Ali, yabancılaşmış, şüpheci ve egoist kişiliğiyle çağının insanının tipik örneğidir. Ahmet Oktay'ın *Kurt Dişi*'nde de cinsel sapık torunun, varlıklı dede ile münasebetinde ortaya çıkan bunalımlı nesil çatışması, torunu intihara sürükler. Orhan Kemal'in *Eskici Dükkanı* isimli piyesi ise ekonomik düzene ve toplumsal yapı değişikliğine ayak uyduramayan ve bu yüzden ailesinin genç kuşağı ile ters düşen ataerkil babanın dramıdır.

Sanatçının, bilim adamının çevresiyle uyumsuzluğunu Haldun Taner'in *Ve Değirmen Dönerdi*'sinde, iç güveysi gittiği zengin ve burjuva hayatına alışamayan ressam Kürşad'ın özüne dönme mücadelesini Şahap Sıtkı'nın *Ayrı Dünyaları*'nda, aynı çatı altında yaşadığı erkekle anlaşmazlık sonucu arasına kalın bir duvar ören eğitilmiş kadının ruhsal dünyasını Refik Erduran'ın *Karayar Köprüsü*'nde, yersiz ölüm korkusuna kapılan mimar Cem'in yetenekli ama kendi toplumundan kopuk, halkının iyiliğini düşünmeyen, halkını anlamayan aydın tipi, Çetin Altan'ın *Yedinci Köpek*'inde yer alır. Hayati Çorbacıoğlu da *Koca Sinan*'da Mimar Sinan'ın kişiliğinde sanatın ancak özgür bir ortamda yapılabileceğini anlatır.

Turan Oflazoğlu'nun *Gardiyan'ı* insanın iç benliği ile dış baskıların çatışmasını anlatır. Piyeste, her insanın içinde bir gardiyan ve bir de mahkum taşıdığını; fakat gardiyanı yaşatan insanlardan pek azının içlerindeki gardiyanı dışarı çıkarmaya muktedir olduklarını görürüz. *Dörtbaşımamur Şahin Çakırpençe* insanın mazlum-zalim (kanaatkar-doymaz) cephelerini ayrı ayrı teşhir eder. *Sokrates Savunuyor*'da bilinçsiz bir toplumda yargılanan ve değeri kavranamayan Sokrates'in, ölümü gönüllü seçerek ölümsüzlüğe uzanışını görürüz.

Toplum dışı kişilerin toplumla uyumsuzluğunu, hapisane

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ve mahpus hayatı içinde çözümleyen oyunlar arasında Necip Fazıl Kısakürek'in *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih'i*, *Reis Bey'i*; Orhan Kemal'in 72. *Koşuş'u*; Recep Bilginer'in *Utanç Dünyası*; Güner Sümer'in *Yarın Cumartesi'si* ve Turgut Özakman'ın *Duvarların Ötesi* başlıca eserlerdir. *Duvarların Ötesi*'nde suçluluğu gerçek ve bilimsel yönüyle anlamamakta direnen toplumun eleştirisi yapılır. *Reis Bey*'deki ceza yargıcının kafasında kanundan, nizamdan ve vazifeden başka bir şey yoktur. İnsanların ancak, kanun, mantık ve ceza ile iyi olabileceğine inanan ve yüreğinde merhamete yer vermeyen, merhameti, birey ve toplum için zararlı sayan bu kuru mantık adamına göre, suç işleyen insanın suç işlerken hangi psikolojik durumda bulunduğu dair yorum yapmak ancak edebiyat esnafılığıdır; ona göre delil her şeyin ve her yorumun üstündedir. *Yarın Cumartesi'sinde*, işlemediği bir suçtan hapse giren Tarık, cezaevinden çıktığında toplumun ve karısının kendisine hazırladığı acı sürprizlerle karşılaşır.

Bu dönemde yazılan bazı oyunlar, toplumdaki düzensizlikle savaşmak isteyen idealist fakat çoğu kez toplumun yozlaşan değerleri karşısında yenik düşen kahramanların ruh hallerini tasvir ederler. Turgut Özakman'ın *Güneşte On Kişi'si*, *Güneş* gazetesinde çalışan on kişinin toplumu kurtaracak kahramanlık öyküsüdür. Fakat toplum öyle yozlaşmıştır ki gazete çalışanları amaçlarına ulaşamazlar. Recep Bilginer *Gazeteciden Dost*'ta yosmalar ve politikacıardan oluşan kirli ve dedikodulu bir dünyanın atmosferi içinde yolunu bulmak için mücadele eden adamın serüvenini ele alır. Refik Erduran da *İkinci Baskı*'da dönecek kişilerin ve gazete patronlarının egemenliğinde kötülüklerle savaşılan gazeteciyi basının kirli çamaşırları içinde anlatır. Cevat Fehmi Başkut'un *Paydos* isimli piyesinde, İkinci Dünya Savaşı yüzünden bozulan ekonomik ve toplumsal düzen içinde, dürüst bir öğretmenin çıkarıcı esnafa boyun eğişi ironiktir. Yazarın *Soygun* isimli eserinde ise bu defa dürüst bir yargıcın kötülüklerle çevrili bir ortamda ne durumlara gireceği gösterilmektedir. Sevgi Sanlı'nın *Dilsizlerin Dili* ile Vedat Nedim Tör'ün *Dağ Başındaki Kız*'ı da bu grup piyesler arasındadır.

Topluma karşı sorumluluklarını yerine getiremeyen yahut mevcut sorumluluğunu görmezlikten gelerek şahsî çıkarlarını öne çıkaran ve bu yüzden çevresine zarar veren kişiler de piyeslerde

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

öne çıkarılır. Aziz Nesin'in *Toros Canavarı*'nda; bürokrasinin biçim verdiği emekli bir memurun memurluk dışında günlük hayatta yabancılaşması, bunun etkisiyle akıl hastası oluşu ele alınır. Refik Erduran *Uçurtmanın Zinciri*'nde geri kalmış ülkelerde aydın sorumluluğuna dikkat çeker. Reşat Nuri Güntekin'in *Balıkesir Muhasebecisi*'nde, kendi halinde namuslu bir vatandaş olan Tahir Bey, savaş vurgunculuğu yapan çevreyle hesaplaşır.

Kişinin kendine, ailesine ve toplumuna yabancılaşması Cumhuriyet yazarlarınca dikkat çekilen önemli bir konudur. Yabancılaşmanın sebeplerini araştıran yazarlar; yabancılaşmanın, sosyolojik sebepler veya kültür farklılığından kaynaklandığını ileri sürerler. İletişim noksanlığı, farklı kültürel değerlerin oluşturduğu baskılar, köy-şehir arasında bocalama, ekonomik dengesizlik yabancılaşmanın başlıca sebepleri olarak ileri sürülür. Bunun dışında ırka ve dine dayalı farklılıklar; deli, cinsel sapık, ayyaş, cani gibi toplum dışı kişiler yazarların ilgisini çekmeye başlar. Hangi sebeple olursa olsun, tiyatro kişisi, kimliğini kaybetmekte, gerçekler karşısında bocalamaktadır. Yabancılaşmanın ilk örneğini Refik Halit Karay *Deli*, Nazım Hikmet de *Unutulan Adam* isimli piyesleriyle verir. Çevresinden uzunca bir süre uzak kalan kişi, geri dönünce ya da yitirdiği bilincine kavuşunca, çevresine ayak uyduramaz olur. Cevat Fehmi Başkut'un *Koca Bebek*'inde, eşinin sevgiliyle kaçması üzerine aklını yitiren Ahmet Bey, tımarhaneden 25 yıl sonra evine döndüğünde kendini yabancı hissettiği evinde çıldırır. Ahmet Kutsi Tecer'in *Satılık Evi* de benzer bir oyundur.

Çeşitli nedenlerle çevresiyle uyumsuzluğa düşen kişiler Dinçer Sümer'in *Katip Çıkmazı*'nda, kendi ortamından, çevresinden kopup başka bir çevreye giren ve uyumsuzluğa düşen kişiler O. Zeki Özturanlı'nın *Batak Gölü*'nde, çağ değişikliğine ayak uyduramayanlar *Sağanak*, *Cengiz Han'ın Bisikleti*, *Kadın Erkekleşince*'de görülür. Ayrıca köyden kente göç edenlerin yabancılaşması Kemal Tözem'in *Kafdağlılar*'ı, Nuri Güngör'ün *Osmangiller'i*, Orhan Kemal'in *Kardeş Payı* ile örneklenebilir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

4- Para ve Ekonomi Konusunu Kaynak Alan Piyesler

Cumhuriyet dönemi yazarları, hızla gelişen ve zenginleşen ülke ekonomisinin; âdil olmayan ekonomik paylaşımı sonucu fakir zümreler yarattığını; mânevi değerlerin yerini giderek maddî gücün aldığını ve paranın her türlü değer üzerine çıkarak toplumda önüne geçilemeyen haksız ve ahlâksız uygulamalara sebebiyet verdiğini acı örneklerle piyeslerinde dillendirirler. Toplumda paranın bu kadar öne çıkması, parasızların sıkıntıları, parayı vurgun sonucu elde edenlerin iç yaralayıcı değişimleri, ahlâklı bir toplumun kabul edemeyeceği yozlaşmalar şeklinde ele alınarak; tehlikeli sonuçlarıyla birlikte piyeslerde yansıtılır.

Ahmet Kudsi Tecer'in *Köşebaşı* isimli piyesinde mahallelinin en büyük sıkıntısı geçim derdidir. Güner Sümer'in *Bozuk Düzen*'inde; Erzincan depreminden sonra büyük kente yerleşmiş babasız, hasta bir anne ile üç erkek ve kız çocuğundan oluşan bir ailenin geçim sıkıntıları öne çıkar. Nahit Sırrı Örik *Para Uğruna*'da karısını genç erkeklere para karşılığı satan adamın yaşlandığında, karısının bu ilişkilerini kıskanarak onu öldürmesini; Refik Halid Karay da *Deli*'sinde para tutkusunun elinde oyuncak olan açgözlü insanları sergiler.

Savaş sonrası ülke ekonomilerinin bozulması ve insan kaybı, toplumda ve ailede problemler yaratır. Savaş yüzünden kadınlar eşlerini kaybetmekte ve ekonomik sıkıntılara düşmektedirler. Bu durum da Cumhuriyet dönemi piyeslerinin konusu olur. Geçimini erkeğe bağlayan kadın, yeni durum karşısında çaresiz kalmış ve kendini paralı bir erkeğin kucağına meşru olmayan bir şekilde bırakmıştır. Bu tür piyeslerde para, kadın için çok önemli gösterilir. Para, erkeği de olumsuz yönlere sevk eder. Kadın, kendisi de parasız kaldığı zaman yeni rolünü benimseyerek vücudunu para kazanma vasıtası haline getirir. Erkek de para ile edineceği gücün hayalleri içinde hareket eder. Bu yüzden parasızlık ailelerde ahlâk bozulmalarına yol açar. Kadın, Cevat Fehmi'nin *Paydos* piyesinde olduğu gibi ya kocasını gayrimeşru kazanç yollarına iter ya da kendisi para karşılığı ilişkilere kapı açar. Bazı kocalar da eşlerini bu yola itmekte beis görmezler. Ailedeki ve toplumdaki bu ahlâk karmaşası bir kısım piyeslerde ideolojik maksatlarla ele alınmış, savaşın ve paranın bozguncu gücü tenkit edilmiştir. Oktay Rifat, *Kadınlar Arasında ya*

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

*da Fettah Paşalar'*da, savaş sebebiyle erkeksiz kalan kadınların çektikleri sıkıntıları, kumar ve içki yüzünden insanların sefaletle sürüklenişi ve ailenin dağılışını dile getirilir. Vedat Nedim Tör'ün, *İşsizler* piyesinde Leyla, savaş sonrası maddi imkânsızlıklar yüzünden kendisini satmaya zorlanır. Yazar, *Kör* isimli piyesinde kadın, kör olan eşine bakabilmek için borçlandığı adamın metresi olur. *Hayvan Fikri Yedi* piyesinde ise bir bilim adamı araştırmaları için lazım olan maddi kaynak uğruna karısının kötü yola düşmesine göz yumar. Vedat Nedim Tör, aşkın ve namusun ilerlemek, Batılı olmak uğruna bilimin önüne serilmemesi gerektiğini söyler. Osman Cemal Kaygılı, *Bana Benziyor mu?*'da, sarhoş ve gaddar bir kocanın karısını nasıl kötü yola itişini anlatır. Melih Vassaf'ın, *Sam Rüzgarları*'nda ise eşi ölen kimsesiz kadının çocuklarına bakabilmek uğruna kötü yola düşüşü anlatılır. Bu gruba Tuncer Cücenoglu'nun *Kadıncıklar* isimli eserini de katabiliriz.

Paraya en büyük saldırıyı Necip Fazıl yapar. Necip Fazıl, türlü fırladıkları ahlak dışı yollardan zengin olmuş, insanların canıyla oynayan ancak kendisi de ölüm korkusuyla kıvranan bir bankacının hikâyesini *Para*'da ele alır ve paranın mâneviyatı kıran, insanı ve toplumu bozan şeytanî bir güç olduğunu vurgular. Benzer durum Sabahattin Kudret Aksal'ın *Şakacı* isimli piyesinde de işlenir. Ailesine ölüm haberiyle şaka yapan Ragıp Bey, geri döndüğünde servetini yiyen aile bireylerinin olumsuz tavırlarıyla karşı karşıya kalır.

Sağlıklı aile oluşumunu ekonomik hayatla bağlantılı gören Cevat Fehmi'ye göre; para yüzünden ana-baba-çocuklar arasında ilişkiler gevşemekte, ailede saygı kalmamakta hatta para uğruna eşini kullanan erkekler aile kurumunu sağlıklı hale getirmektedir. Yazarın, *Bir Ölü Evi*'nde para ve aile ilişkisi bu şekilde öne çıkar. Miras yüzünden birbirine düşen aile bireyleri ironik boyutlarıyla mercek altına alınır. *Paydos*'ta ve *Soygun*'da, paraya tamah eden aydınların hazin sonuna dikkatler çekilir. *Buzlar Çözülmeden* isimli piyeste halkına para ve kazanç hırsı yüzünden kazık atan esnafın ironik halini görürüz. Hemen bütün piyeslerinde para düşkünü insanları sergileyen yazar; *Hacı Yatmaz*'da karaborsacılık ve hilekârlık; *Koca Bebek*'te gasp ve hırsızlık, *Ayarsızlar*'da çevre ve paranın iki kardeş üzerindeki

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

etkilerini ele alır. Kanunsuz yollarla zengin olanlar çevrelerindeki fakirleri ezerler. Namuslu insanlara ise yetersiz kanunlarla mücadele etmek düşer.

Haldun Taner, *Eşeğin Gölgesi*'nde, rüşvet yüzünden alt üst olan toplumsal değerlere gönderme yaparak, paranın toplumun bozulmasındaki fonksiyonuna işaret eder. Sabahattin Kudret Aksal *Kral Üşümesi*'nde paranın dünyaya egemen yeni gücü karşısında insanların ezildiklerini anlatır. Piyasalar paranın değer kaybetmesi veya değer kazanması karşısında alt üst olur. Bundan zararlı çıkan toplumdur. Orhan Asena, Alman yazar George Hauptman'ın *Güneş Batarken* isimli piyesinde ele aldığı konuyu farklı bir bakış açısıyla *Parkta Bir Sonbahar*'ında işler. Piyeste, birbirini sevip evlenmek isteyen iki yaşlı âşığa, mirastan mahrum olacakları gerekçesiyle çocukları engel olurlar. Güngör Dilmen de *Canlı Maymun Lokantası*'nda, Amerikalı'nın şahsında sömürgeciliği ve paranın gücünü eleştirir.

Oktay Rifat, *Kadınlar Arasında* isimli piyesinde İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı ekonomik bunalımın, erkeksiz kalan bir aile üzerindeki çökertici maddî etkilerini inceler. İ. Galip Arcan da *Hava Parası* isimli piyesinde II. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında insanların ev bulma zorluğunu ele alır. *Yağmur Sıkıntısı*'nda para düşkünü bir komisyoncu, para için karısını bile satar. Benzer konu Nahit Sırrı Örik'in bu dönemde oynanmış *Para Uğrunda* adlı oyununda da vardır. Piyeste, ticari işlerini yürütmek için karısını erkeklerin kucığına atabilen bir kocayı görürüz. Ekonomik bağımsızlığı olmayan fakir kadınların düşebilecekleri en aşağılık görüntü bu piyeslerde öne çıkar.

Ekonomik yetersizlik aile içindeki bağların zayıflamasına da etki eder. Turgut Özakman *Ocak* isimli piyesinde otomobil tamircisi baba ailesine ekonomik güvence sağlayamaz. *Askerdeki Oğlumuz*'da yuva kurmakta paranın önemi vurgulanır. Nazım Hikmet'in *İnek*'inde; zorlukla geçinen bir ailenin geçimlerine yardımcı olsun diye aldıkları ineğin, başlarına büyük bela oluşu anlatılır. Selçuk Kaskan'ın *Dolap Beygiri*'inde ise ailenin bütün yükünü çeken, dolabı döndüren ailenin reisi Selami'dir. Selami yine de eski kuşaktan kaynanasına ve yeni kuşaktan züppe çocuklarına yaranamaz.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

5- Yurt Dışına Giden İşçilerin Hayatına Uzanan Piyesler

Yurt dışına çalışmaya giden işçiler, onların yabancı, zaman zaman düşman bir ortamda hayatlarını kurmaya çalışmaları da Cumhuriyet yazarlarının dikkatini çeker ve konuyu piyeslerine taşımalarına vesile olur. Oyunlarda bilhassa Almanya'da yaşayanların dertleri ve kültür farklarından doğan meseleler ortaya konulmaktadır. Konuyu dramatik edebiyata taşıyan bu yazarlar; işçi ortamlarında uzun yıllar yaşamaları sebebiyle piyeslerinde, gözlemlerine dayalı gerçekçi bir bakış tarzıyla konuya yaklaşmışlardır.

Uzun yıllardan beri Almanya'da yaşayan ve Türk edebiyatına sadece telifleriyle değil çevirileriyle de katkıda bulunan Yüksel Pazarkaya'nın *Beklenen Tren*, *Mediha* ile *Ferhat'ın Yeni Acıları*'nda, yerli kaynaktan beslenen ve bir başka ülkede kök salmaya çalışan Türklerin gerilimli hayatı öne çıkar. Yine M. Bedri Kanok'un *Biz Almanya'dayken*'i ile Vasıf Öngören'in *Almanya Defteri* toplumsal değişime ayak uyduramayan kişilerin dünyasına götürür bizi.

Selçuk Kaksan'ın Almanya motifini taşıyan *Almanya'dan Bir Yar Gelir Bizlere* isimli komedisinde, mahallelinin heyecanla beklediği Alman kızı yerine bisikletli, sırt çantalı, sakallı bir Alman delikanlısı çıkagelir. Bekir Yıldız'ın hikâyesinden Umur Bugay tarafından oyunlaştırılan *Üç Vatandaş*'ta da Almanya'ya çalışmak için gitmeye hazırlanan üç işsiz, bütün heyecanlı çabalarına rağmen isteklerinin gerçekleşmemesi buruk bir anlatımla verilir.

Bu piyesler bir taraftan farklı kültürleri deşifre ederken; diğer taraftan, ülke ekonomisine büyük katkılar sağlayan dışarılıklı işçilerin çalışma şartlarının zorluğunu ve sahipsizliğini gündeme taşır.

6- Polisiye Olayları Kaynak Alan Piyesler

Polisiye türden piyesler de ilk defa Cumhuriyet döneminde görülür. "Katil kim?" gibi bir merak sorusu üzerine kurulan bu piyeslerin yazarlarının kadın oluşu dikkat çekicidir. Nihal Karamağaralı'nın *Mirasçılar*'ı, *Kapının Ardında*'sı; Perihan

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Zorlu'nun *Son Yamnur'u* polisiye piyes türünün bizdeki ilk örnekleridir.

7- Geleneksel Tarzdan Kaynaklı Piyesler

Her ne kadar Şinasi ve onun yolundan giden yazarlar, millî tiyatro anlayışlarına geleneksel tarzdan da beslenerek Tanzimat döneminde örnekler vermiş olsalar da; bu uygulama, Cumhuriyet döneminde özel bir yer tutar ve zenginleşerek devam eder. Şinasi'nin Millî Tiyatro hedefinin arayışı içinde olan bazı Cumhuriyet yazarları; Meddah, Orta Oyunu, Karagöz ve Köy oyunlarına yönelerek; piyeslerinde yerli kaynakları tercih ederler. Bu yazarlardan bir kısmı, geleneksel tarzımızı şahıs kadrosu ve olaylar zinciri içinde yinelemişlerdir. Halit Fahri Ozansoy'un *Bir Dolaptır Dönüyor'u*; Oktay Rıfat'ın *Oyun İçinde Oyun'u*; Sadık Şendil'in *Kanlı Nigâr* ve *Yedi Kocalı Hüzmüz'ü*; Erol Toy'un *Meddah'ı*, Mehmet Akan'ın *Ham Hum Şaralop'u*, Aziz Nesin'in *Karagöz Oyunları*; Mehmet Keskinoglu'nun *Hamdi'si*; Vedat Nedim Tör'ün *Aşağıdan Yukarı'sı*; Rıfat Ilgaz'ın *Çatal Matal* oyunu, Ersan Uysal'ın *Ramazan Geldi Hoş Geldi'si*, Suavi Süalp'in *Üsküdar'ın Karşısında Galata'sı* ilk akla gelenlerdir. Bu oyunlar, çok başarılı uygulamalar olarak kabul görmezler. Geleneksel tiyatromuzu şablon olarak kullanmak yerine, söz konusu tiyatromuzun absürd, anti-illizyonist, göstermecî, müzik ve dans zenginliğini kullanan teknik yapısından istifade ederek yazılan piyeslerin daha başarılı oldukları görülür. Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*, *Eşeğin Gölgesi*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* isimli oyunları siyasal taşlama zenginliğiyle dolu, geleneksel tarzdan beslenmiş, beğenilmiş piyeslerdir. Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası'nı*, Turgut Özakman'ın *Sarıpınar 1914'ünü*, Aziz Nesin'in *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı'nı*, Yaşar Kemal'in *Yer Demir Gök Bakır'ını*, Cahit Atay'ın *Kırlangıçlar'ını* da bu gruba katabiliriz. Ancak bu konuda en ilginç denemeyi Haldun Taner yapmıştır. *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* adlı piyeste, Ahmet Vefik Paşa'nın Bursa'da kurduğu tiyatro çalışmalarını belgesel olarak anlatırken; tulûat tiyatrosunun bu oyuna verdiği özgün biçimle geleneksel tiyatromuzun önemini kanıtlar.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

8- Tiyatro Hayatını Kaynak Alan Piyesler

Cumhuriyet dönemi piyeslerine tiyatro hayatından yansıtılmış bazı kesitler de kaynaklık yaparlar. Sayısı az da olsa tiyatro edebiyatımızda önemli addedilen bu oyunlar, belgesel oyun tarzının da ilk örnekleri olurlar. Haldun Taner, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'nda Ahmet Vefik Paşa'nın Bursa'da yaptığı tiyatro uygulama ve çalışmalarını anlatarak, nasıl bir Türk tiyatrosunun nasıl olması gerektiği üzerinde durur. Tarık Buğra, aynı adlı romandan mülhem oyunu *İbiş'in Rüyası*'nda ünlü tiyatrocu Naşit'in hayatından kesitler verirken; eserde, dönemin tiyatro atmosferi de başarıyla yansıtılır. Piyes aynı zamanda bir halk sahne sanatçısının sahne üzerinde güldüren, özel yaşamında acı çeken ikili yaşamını ve ruhsal gerçeklerini çözümler. Orhan Asena da *Kocaoğlan* isimli piyesinde turneye çıkan tiyatro kumpanyalarındaki kadınların, gerçek yüzleri ile duyguları dikkate alınmadan, oynadıkları rollere bakarak, gittikleri yerlerde erkeklerin istismarına nasıl maruz kaldıklarını gözler önüne serer.

SONUÇ

Edebî türler, beslenme kaynaklarını doğal olarak önce içinden çıktıkları toplumdan alırlar. Bu kaynağı kullandıkları sürece de mahallî ve millîdirler. Bu türlerin, mahallî ve millî değerlerin ötesine geçip evrensel boyuta ulaşması ancak insanlığın ortak meseleleri yakalandığında olur. Bu bakımdan, toplumların birbirlerini tanıyarak yakınlaşmaları bilhassa sanat yoluyla doğru iletişim kurulmasından geçer. Gerek edebî türler; gerekse sanat eserleri, toplumlar arasında bu ortak iletişimi kuran ve güçlendiren unsurlardır. Zira beğeni duygusu, kişilerin kabuller dünyasına hitap eden ortak hislerin sonucudur. Ortak hisler ve ortak beğeni duyguları mahallî ve millî olmanın ötesine taşır insanlığı.

İşte tiyatro; dolayısıyla piyesler, toplumu ve meselelerini mahalliden evrensele taşıyan hizmetin en kestirme yoludur. Geleneksel tarzımızın evrensele uzanamayan millî yapısını iyi gören Tanzimat yazarları, ülkemizde Batılı tarzdaki tiyatroyu hiç

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

bir ön hazırlığı olmadan Avrupa’da gördükleri örnekleri dikkate alarak acemice de olsa başlatmışlardır. Geleneksel tarzdan farklı olan bu yeni tür; öncelikle toplumun en acil ele alınması gereken meselelerini deşifre amacıyla hizmete sokulur. Toplumun içine bakan Tanzimat yazarları, terakkiye engel meselelere öncelikle yönelirler.

Bu dönem piyesleri, Batılı yazarların tesiriyle de olsa yerli kaynakları direk yahut dolaylı olarak kullanırlar. Devrin değişen siyaset ve toplumsal yapısı aksayan yönleriyle ve engelleriyle piyeslerin ana kaynağını oluşturur. Bu bakımdan piyeslerde, öncelikle sosyal fayda ve bilgilendirme ön planda tutulmuştur. Yani tiyatro, sanat kaygısı güdülmeden bir kürsü yahut okul göreviyle toplumun hizmetine sunulmuştur.

Tanzimat’ın ikinci nesli, oynanmasından çok okunması maksadıyla ele aldıkları tiyatroyu, edebiyatın sınırları içine daha fazla çekerler. Piyeslerin sanat kaygısıyla yazılmış olması, daha önce fayda mülahazasıyla hayata inen piyes yazarlığını; bu defa, sanat kaygısıyla daha estetik açılımlara yöneltme imkânı sağlar. Tabii bunda tiyatro hayatımızın daha başlangıç safhasında karşılaştığı “İstibdat” yönetiminin payını da unutmamak gerek. Nitekim piyesler yazma hususunda uzun yıllar suskunluğa bürünen yazarlarımız II. Meşrutiyet’in ilânı ile birlikte âdeta coşarcasına ve coşkunlukla piyesler yazmaya yeniden başlarlar.

İçerdeki karışıklıklar ve Balkan savaşlarının başlamasıyla Cumhuriyet’e kadar geçen sürede tiyatromuzun üç kaynağa yöneldiğini görüyoruz. Birincisi maziden taşınanlar, ikincisi hâlin perişanlığı, diğeri ise âtiden beklenenlerdir.

Mâzi iki şekilde getirilir gündeme. Tarihteki ögünç duyulacak, ders alınacak kişi ve olaylar ile Abdülhamid’in otuz üç yıl süren istibdatının yıkımları... Hâlin perişanlığı ise yönetimin acizliği ve savaşların devam etmesi sonucunda, halkın maddî mânevi bozulan dengeleridir. Âtiden beklenenlerse, eski yapının değişmesi ve yeni bir yapının kurulma arzusudur.

Türk yazarları, yüzünü millî bir hayata çeviren II. Meşrutiyet döneminde; tiyatro eserleri yoluyla devrin önemli hadiselerini tarihe âdeta birer sanat belgeleri olarak bırakırlar. Bu piyeslere baktığımızda, II. Meşrutiyet’in Türk toplumu açısından

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

önemli bir kabuk değiştirme dönemi olduğunu hemen fark ederiz. Zira Osmanlı Devleti'nin gücü zayıflamıştır. Bir taraftan bu gücün tükenişi ile ilgili problemler irdelenirken; diğer taraftan yeni bir yapının temelleri atılmaya başlanır. Bu geçiş dönemi üzerinde oluşan her türlü karanlık tabloya yazarlar, çoğu zaman görüş birliği içinde dikkat çekerler. Millî devlete giden yolun parlak aydınlığı; yazarları, kısa zamanda yeni bir varoluşun cazibesine kaptırır. Geçmişin hatalarına, yaşanan zamanların yanlışlarına dikkatler çekilerek bu hata ve yanlışların yeni gelecekte tekrarlanmaması, ortadan kaldırılması ve çekilen acıların artık bitmesi gerektiği üzerinde bilhassa durulur. Yani piyesler yoluyla bir taraftan topluma ayna tutulmuş; diğer taraftan, gözlemler sonucu belirginleştirilen aksaklıkları çözecek tavsiyelere gidilmiştir.

Cumhuriyet dönemi piyeslerinin başlangıç kaynakları; yeni kurulan devletin geleceğini iyi kurmanın hesap ve planları üzerinedir. Millî kimlik ve üretme meselesinin tema olarak öne çıktığı ilk dönemden kısa süre sonra maziyle hesaplama ve maziye öğrenme çabaları başlar. Mustafa Kemal'in ölümüne kadar geçen süre öğrenme, derlenme ve toparlanma dönemidir. Millî devletin ihtiyaç duyduğu bilgi kaynaklarına öncelik verilir. Meselelere de hep bu gözle bakılır. Atatürk'ün ölümü ve arkasından gelen yeni dünya savaşlarının bunalımlı günleri, yerini çok partili döneme bırakınca, tiyatro da yeni kaynaklara yönelerek, yokluktan bunalan insanları ve yokluğa sebep olan dünya meselelerini işlemeye başlar. Bu yöneliş, bir süre sonra da merkezine insanı alan psikolojik ve felsefi derinlikte yeni bakış açılarını piyeslere taşır. O zaman görülür ki toplumların geri kalmasının, fakirliğin, cehaletin, dünyadaki savaşların, yokluğun, kıyımın gerçek sebebi yine insandır. Kendinden başkasına yaşama şansı tanımayan insan, egoist düşünce ve tavırlarıyla eğitimi ve adaleti görmezden gelerek kendine göre bir sistem geliştirmiştir. Adına sömürü düzeni denilen bu sistem içinde; onurlu insanın, onurlu yaşayabilmesi için mücadele etmesi gerekmektedir. Hayatın kaynaklarına inen tiyatro yoluyla insanlar, topyekün sorumluluğa ve mücadeleye davet edilirler. İşte son dönem piyes yazarları piyeslerinde kaynak olarak, insan merkezli âdil, anlamlı ve onurlu bir hayatın peşine düşmüşlerdir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Görülüyor ki; her dönem, toplumun ve şahısların ihtiyacı olan ana meseleler piyeslere kaynak olmuştur. Toplumun gelişen şartları veya ortaya çıkan yeni durumlar, piyes yazarlarını yeni kaynaklara da götürmüştür. Bu yazıda yer veremediğimiz tâli meselelerin sayısı da az değildir. Ayrıca adapte ve tesirlerle yazılan piyeslere temas edilmemiştir. Devir ilerledikçe ve değiştikçe insanı ilgilendiren yeni meselelerin ortaya çıkacağı ve bu meselelerin de tiyatromuza kaynak olacağını biliyoruz. Ciddi olan tehlike, tiyatro türünün diğer görsel sanatlar karşısında yok sayılarak ortadan kaldırılmasına yakın gelecekte göz yumulmasıdır. İnsan sıcaklığının yerini, teknolojinin ve maddenin soğukluğu aldıkça; insanî bir tür olan tiyatro da acaba yerini robotların ışınlarla iletişim kuracakları yeni bir dünyaya mı terk edecek?

KAYNAKLAR

- AKI, Niyazi, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi-I*, Dergâh yayınları, İstanbul 1989.
- AKI, Niyazi, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı*, Atatürk Üniversitesi yayınları, Erzurum 1974.
- AKI, Niyazi, *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış*, Atatürk Üniversitesi yayınları, Erzurum 1968.
- AKYÜZ, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi yayınları 3.b. Ankara 1979.
- ALTINAY, Ahmet Refik, *On Altıncı Asırda İstanbul Hayatı*, 2.b. İstanbul 1935.
- AND, Metin, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, Gerçek yayınları, İstanbul 1970.
- AND, Metin, *50 Yıllık Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası yayınları, İstanbul 1973.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- AND, Metin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür yayınları, Ankara 1983.
- AND, Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Bilgi yayınevi, Ankara 1969.
- AND, Metin, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası yayınları, Ankara 1971.
- AND, Metin, "Meşrutiyet Tiyatrosunda Konusunu Tarihten Alan Oyunlar", *Türk Dili*, nr. 209, Şubat 1969, s. 681.
- AND, Metin, *Osmanlı Tiyatrosu*, D.T.C.F. yayınları, Ankara 1976.
- AND, Metin, *Oyun ve Büğü*, Türkiye İş Bankası yayınları, İstanbul 1974.
- AND, Metin, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası yayınları, Ankara 1972.
- AY, Lütfi, "Evcilik Oyunu", *Milliyet*, 14 Şubat 1964.
- AY, Lütfi, "Ankara'da Duvarların Ötesi", *Cumhuriyet gazetesi*, 5 Ocak 1959.
- AYTAŞ, Gıyasettin, *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Akçağ yayınları, Ankara 2002.
- BEYATLI, Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, Baha matbaası, İstanbul 1971.
- ÇAMURDAN, Esen, "İlk Dönem Tiyatro Oyunlarında Kadın Görünümleri", *Günümüzde Kitaplar*, Kasım, 1985, nr.23.
- ÇIKLA, Selçuk, "1923-1950 Yılları Arasında Yazılan Köyü ve Köylüyü Konu Edinen Piyesler", *Millî Eğitim*, nr.175, Yaz 2007, s.98-114.
- ÇIKLA, Selçuk, "Cumhuriyet'in Onuncu Yıl Dönümü Anısına Yapılan Edebî Yayınlar", *Turkish Studies*, C. 1, Sayı:1, Temmuz-Ağustos-Eylül 2006, s.45-63.
- ÇIKLA, Selçuk, "Türk Edebiyatında Dirijizmin Karagöz Piyesleri Boyutu", *Millî Folklor*, Y.19, nr.73, Bahar 2007, s.61-67.
- CÜVEYNİ, *Tarih-i Cihangûşa*, Neşreden: Mirza Muhammed, Londra 1912.
- DIYARBEKİRLİ, Necat, *Hun Sanatı*, M.E.B. yayınları, Ankara 1972.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- DUMAN Harun, *Balkanlara Veda*, Duyap Yayıncılık, İstanbul 2005.
- DÜZDAĞ, Ertuğrul, *Şeyhülislâm Ebusuud Efendi Fetvaları Işığında 16. Asır Türk Hayatı*, Enderun kitabevi, İstanbul 1972.
- ELÇİN, Şükrü, *Anadolu Köy Ortaoyunları*, T.K.A.E. Yayınları, Ankara 1977.
- ENDERÛNÎ, Hüseyin Fazıl, *Defter-i Aşk* (Aynı kitap içinde şairin *Hubannâme*, *Zenannâme* ve *Çenginâme* adlı mesnevileri vardır.), İstanbul 1253 (1837).
- ENGİNÜN, İnci, "Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları", Dergâh Yayınları, İstanbul 1983.
- ENGİNÜN, İnci, *Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 5*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.
- ENGİNÜN, İnci, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, ilaveli 2. baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 1991.
- ENGİNÜN, İnci, "Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı", Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.
- ENGİNÜN, İnci, *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2000.
- ERCİLASUN, Bilge, "Edebiyatta Millîlik ve Milliyetçilik", *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler*, Akçağ Yayınları, Ankara 997, s. 450-466.
- FUAT, Memet, *Tiyatro Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul 1970.
- GERÇEK, Selim Nüzhet, *Tiyatro Tarihi*, Türkiye Yayınları, İstanbul 1944.
- GERÇEK, Selim Nüzhet, *Türk Temaşası*, Kanaat Kitabevi, İstanbul 1942.
- GÖKYAY, Orhan Şaik, *Türklerde Karagöz*, Bürhaneddin basımevi, İstanbul 1938.
- İNAN, Abdülkadir, *Tarihte ve Bugün Şamanizim*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1986.
- KAPLAN, Mehmet, "Köşebaşı", *Millî Kültür*, nr. 2, Temmuz, 1980.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- KAPLAN, Mehmet, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar-3:Tip Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1985.
- KARACA, Nesrin T., "Meşrutiyet Döneminin Öncü Kadınlarından Fehime Nüzhet Hanım" Tarih ve Toplum, C: 39, S. 231, s. 139-145, 2003.
- KARACA, Nesrin T., "Tanzimat Devri Batılılaşma Anlayışı ve Tiyatro", Ayla Demiroğlu Kitabı, Kutup Yıldızı Yayınları, İstanbul, s. 346-358, 2007.
- KARACA, Nesrin T., "Cevat Fehmi Başkut ve Oyunları"; Türk Bilig-Türkoloji Araştırmaları, Hacettepe Ü. Edebiyat Fakültesi.-TDE, Bahar, S: 7, s. 74-86, 2004.
- KARAGÖZ *Kitabı*, Haz: Sevgül Sönmez, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2000.
- KARAGÖZ *Oyunları*, Haz: Ünver Oral, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002.
- KARAKARTAL, Oğuz, *Türk Kültüründe İtalyanlar*, Eren Yayınları, İstanbul 2002.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuat, *Türkiyât mecmuası*, C. 1, 1925.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad, "Türk Edebiyatının Menşei", *Millî Tettebbular Mecmuası*, C. II, 1331.
- KUNOS, Ignacz, *Türk Halk Edebiyatı*, İkbâl Kütüphanesi, İstanbul 1925.
- NUTKU, Özdemir, "*Darülbedayi'in Elli Yılı*", D.T.C.F. Yayınları, Ankara 1969,
- NUTKU, Özdemir, "Neden Evcilik Oyunu", *Tiyatro'73*, Nisan, S:14, s:32.
- NUTKU, Özdemir, *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği*, Türk Tarih Kurumu basımevi, Ankara 1987.
- NUTKU, Özdemir, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1997.
- NUTKU, Özdemir, *Yaşayan Tiyatro*, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1976.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

-
- ÖGEL, Bahaeddin, *Türk Kültürünün Gelişme çağıları*, Kömen Yayınları, 2.b. Ankara 1979.
- ORAL, Ünver, *İbişli Kukla Oyunlarımız*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002.
- ORAL, Ünver, *Karagöz Perde Gazelleri*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1996.
- ORTA OYUNU *Kitabı*, Haz. Abdülkadir Emeksiz, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2001.
- SAFA, Peyami, "Şehir Tiyatrosu'nda Para Piyesi", *Tasvir-i Efkâr*, 17 Mart 1942.
- ŞENER, Sevda, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ŞENER, Sevda, "Cumhuriyet Dönemi Kadın Oyun Yazarları", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1973, Nr:4, s.31-44.
- ŞENER, Sevda, "Kurban Üzerine Bir İnceleme", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, nr.1, 1970.
- ŞENER, Sevda, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk Ekonomi Kültür Sorunları*, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara 1971.
- ŞENER, Sevda, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara 1972.
- SEVENGİL, Refik Ahmet, *Meşrutiyet Tiyatrosu*, M.E.B. Yayınları, İstanbul 1968.
- SEVENGİL, Refik Ahmet, *Saray Tiyatrosu*, M.E.B. Yayınları, İstanbul 1962.
- SEVENGİL, Refik Ahmet, *Eski Türklerde Dram Sanatı*, Maarif Yayınları, İstanbul 1959.
- SEVENGİL, Refik Ahmet, *Tanzimat Tiyatrosu*, M.E.B. Yayınları, İstanbul 1961.
- SEVİLEN, Muhittin, *Karagöz*, M.E.B. Yayınları, İstanbul 1990.
- SİYAVUŞGİL, Sabri Esat, *İstanbul'da Karagöz ve Karagöz'de İstanbul*, Bürhaneddin basımevi, İstanbul 1938.
-

- SİYAVUŞGİL, Sabri Esat, *Karagöz, Psikososyal Bir Deneme*, Maarif matbaası, 1941.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1977.
- TÖKEL, Dursun Ali, *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar*, Akçağ Yayınları, Ankara 2000.
- TÖRE, Enver, "Ahmet Midhat Efendi'nin Tiyatroları", *Türk Dili*, sayı:521, Mayıs 1995, s.601-605.
- TÖRE, Enver, "Dede Korkut Kaynaklı Piyeler", 23.11.2000 tarihinde Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi'nce gerçekleştirilen "Destanlar" konulu sempozyum bildirisi.
- TÖRE, Enver, "Hüseyin Suat Yalçın'ın Yayınlanmamış Bir Piyesi: Züppeler", *Türklük Araştırmaları Dergisi*, İstanbul, Bahar 2004, s.263-285.
- TÖRE, Enver, "Reşat Nuri'nin Bir Aktüel Piyesi: Hançer", *Türk Kültürü*, nr.479, Mart 2003, s.76-81.
- TÖRE, Enver, "Şark-Garp Çıkmazında Tiyatroya Yansıyan Harput ve Harputlu", *Dünü ve Bugünüyle Harput*, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, C. 1, Elazığ 1999, s. 415-427.
- TÖRE, Enver, "Türk Tiyatro Eserlerinde Balkan Motifi", Köprüler Kurduk Balkanlara Uluslar Arası Sempozyum Bildirileri, Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 2008, s. 125-141.
- TÖRE, Enver, "Türklerde Yeni Yıl Oyunları", *Türk Dünyası'nda Nevruz*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1999, s. 105-115.
- TÖRE, Enver, "İbnürrefik'in Münevver'in Hasbıhali İsimli Piyesiyle Çehov'un Ayı İsimli Piyesinin Karşılaştırılması", *Prof. Dr. Hakkı Dursun Yıldız Armağanı*, M.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, nr.38, İstanbul 1995. Makale ayrıca Mehmet Rebi Hatemi Baraz'ın hazırladığı ve Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanan *İbn-ür Refik Ahmet Nuri Sekizinci* isimli üç ciltlik kitabın (Ankara 2001) 3. cildine alıntı olarak eklenmiştir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- TÖRE, Enver, *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları*, Asos Yayınları, İstanbul 2008.
- TÖRE, Enver, *Hayattan Sahneye Kadınlar*, Duyap Yayınları, İstanbul 2006.
- TÖRE, Enver, *Fecr-i Âti'nin Kurucularından Müfit Râtip- Makaleleri*, MVT Yayınları, İstanbul 2006.
- TÖRE, Enver, *II. Meşrutiyet Tiyatrosu: Yazarlar-Piyeler*, Duyap Yayınları, İstanbul 2006.
- TÖRE, Enver, *1908-1914 Arası Türk Edebiyatında Tiyatro Tenkidleri*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1986.
- TÖRE, Enver, "Atatürk ve Sonrası Dönem Tiyatro Faaliyetleri"; *Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, C. 18, Ankara 2002.
- TÖRE, Enver, "Ermeniler ve Türk Tiyatrosu", *Ermeni Araştırmaları 2. Türkiye Kongresi Bildirileri*, C. II, ASAM Ermeni Araştırmaları Enstitüsü, Ankara 2007, s. 1299-1307.
- TÖRE, Enver, "Godot Beklenmeli mi?", *Ülke*, Y.2, nr.2, Aralık 1997.
- TÖRE, Enver, "Güzel Bir Tragedya Örneği: Cem Sultan" *Türk Dili*, nr.534, Haziran 1996.
- TÖRE, Enver, "Osmanlı Devleti'nde Tiyatro", *Osmanlı / Kültür ve Sanat*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999.
- TÖRE, Enver, "Romandan Yapılmış Bir Tiyatro Eseri: Eski Şarkı", *Türk Dili*, C. XCI, Sayı:651, Mart 2006.
- TÖRE, Enver, "Tiyatroda Postmodernizm ve Örnek Üç Piyer", *Ülke*, nr.37, Mayıs 1999.
- TÖRE, Enver, "Türklerde Dramatik Sanatlar", *Türk Tarihi ve Kültürü*, 3. b., Pegem Yayıncılık, Ankara 2007.
- TÖRE, Enver, "Türklerde Yeni Yıl Oyunları", *Türk Dünyası'nda Nevruz*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1999, s. 105-115.
- TÖRE, Enver, *Cenap Şehabettin'in Tiyatroları*, Kitabevi, İstanbul 2005.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

UĞURCAN, Sema, *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserlerinde Tarih*, Akademi kitabevi Yayınları, İzmir 2002.

UĞURCAN, Sema, *Türk Romanında Çalışan Kadın Tipleri - Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadar-*, Basılmamış Doktora Tezi, istanbul Üniversitesi, 1983.

YALÇIN, Alemdar, *II. Meşrutiyet'te Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Ankara 1985.

YALÇIN, Alemdar, *Tiyatro ve Canlandırma*, (Giyasettin Aytaş'la beraber), Akçağ Yayınları, Ankara 2002.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- V -

FİKİR HAREKETLERİ
SİYASÎ-ASKERÎ GELİŞMELER
ve
EDEBİYATIMIZ

EDİTÖRLER

Doç. Dr. Şaban SAĞLIK
Yrd. Doç. Dr. Fikret USLUCAN

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

CUMHURİYET SONRASI (1960-1980)
TÜRK ROMANLARINDA
ADNAN MENDERES ve DEMOKRAT PARTİ

*Hatice FIRAT**

ÖZET

Toplumu etkileyen ve derin izler bırakan olayların edebiyat üzerindeki etkileri edebî eserler üzerinde yapılan çalışmalarla ortaya konabilmektedir. Ülkemizde, devlete isyana ve teröre varan ideolojik çatışmaların en yoğun olduğu 1960-1980 yılları arasında görülen eylemlerin ilk izleri 1960 öncesinde görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde de devlet, ordu ve çeşitli gruplarla (öğrenci, memur vb.) karşı karşıya gelmiş, tırmanan gerilim 27 Mayıs askerî darbesiyle sonuçlanmıştır. Birçok alanda araştırma konusu olan bu dönemin olaylarının merkezinde ise dönemin başbakanı Adnan Menderes ve iktidar partisi olan Demokrat Parti yer almaktadır. Bizim çalışmamızda da 27 Mayıs'ı ele alan altı roman incelenmiş ve olayların merkezinde bulunan Menderes ve Demokrat Parti'nin yazarlar tarafından nasıl değerlendirildiği ortaya konmaya çalışılmıştır. Çalışmamızın sonucunda eserlerde başbakan Menderes'in ve Demokrat Parti'nin dönemin siyasi, sosyal ve ekonomik bunalımlarının sorumlusu olarak yansıtıldığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, Politik Roman, Adnan Menderes, Demokrat Parti

* Yrd. Doç. Dr., Muğla Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü, haticefirat@mu.edu.tr

**ADNAN MENDERES AND DEMOCRAT PARTY IN
TURKISH NOVELS AFTER EARLY-REPUBLICAN ERA
(1960-1980)**

ABSTRACT

Impacts of important social events on literature can be determined and identified through researches done on literal works. The initial examples of violent actions in the period between 1960 and 1980 when rebellious and terror actions made a peak in Turkey were seen before 1960. During this period, the state confronted with the army and various groups (students, civil servants, labors etc) and the escalated tension resulted in the May 27 military coup. The Prime Minister of the time Adnan Menderes and the ruling Democrat Party were at the heart of the developments in this period which have become subject to a number of researches and studies from different disciplines. This study reviews six novels which concern the May 27 era and seeks how the authors of these novels treat Menderes and Democrat Party. The article concludes that the novels hold Menderes and his party liable for the political, social and economic crises in this period.

Key Words: literature, political novel, Adnan Menderes, Democrat Party

1. Giriş

Sanatın bir parçası olan romanlar, toplumun bir aynası olarak onun siyasî, sosyal, tarihsel vb. birçok yönünü okura yansıtmaktadır. Başka bir deyişle toplumu ilgilendiren her konu diğer sanat eserlerinde olduğu gibi romanlarda da kendine geniş yer bulmaktadır. Bunun en iyi örneklerini ülkemizde sosyal hareketliliğin yoğunlaşmaya başladığı 1960 ve sonrasında görmek mümkündür.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Toplumumuzu derinden etkileyen 27 Mayıs darbesi, onu hazırlayan sebepler ve sonuçları edebiyatımızda özellikle romanlarda konu edilmiştir. Aynı durum 12 Mart süreci ve sonrası için de geçerlidir. Böylece 1960'lı yıllarla birlikte edebiyatımızda politik konular işlenmeye başlamış, 12 Mart süreci içerisinde de bu tarz romanlar artış göstermiş ve politik romanlar hızla çoğalmıştır.

Edebiyatımızda politik romanların yerleşmeye başlamasına neden olan 27 Mayıs dönemi olaylarını konu edindiğini saptadığımız 1960-1980 dönemi romanları; Attilâ İlhan'ın "Bıçağın Ucu, Sırtlan Payı, Yaraya Tuz Basmak", Samim Kocagöz'ün "İzmir'in İçinde", Vedat Türkali'nin "Bir Gün Tek Başına" ve Ayla Kutlu'nun "Kaçış" adlı eserleridir.

İktidara ve düzene karşı başkaldırının kendini gösterdiği bu dönemde, olayların romanlara nasıl yansıtıldığının ortaya konulması açısından bu romanlar büyük önem taşımaktadır. 27 Mayıs romanlarında yazarların genel olarak siyasî görüşleri doğrultusunda olayları değerlendirdiği görülmektedir. 27 Mayıs'ı hazırlayan süreç içerisinde ülkemizde yaşanan öğrenci eylemleri, iktidarın baskıya dayalı yönetimi, aydınların isyanı vb. konuların ele alınması ile eserler adeta dönemin siyasî birer belgesi konumdadır. Dönemin sorunlarının sosyalist görüş çerçevesinde ayrıntılı olarak ele alındığı eserlerde, çözümün sadece bir ihtilâl olabileceği düşünülmüş ve sol kesimde darbe büyük bir sevinçle karşılanmıştır. Ancak darbenin sonrasında neler yapılacağının plânlanmamış olmasının (Avcıoğlu 1978, 772), ülkeyi sıkıntılara soktuğu da eserlerde kabul edilmektedir. Eserlerde vurgulanan önemli bir konu da halkın genelinin darbeye destek vermemiş olmasıdır.

Romanlarda olaylar anlatılırken yazarların özellikle dönemin olaylarını yansıtmaya çabası içerisinde oldukları görülmektedir. Öyle ki dönemin olaylarının romanın kurgusu için bir araç olmaktan öte olduğu, âdetâ romanın bu olayların anlatılması için araç gibi kullanıldığı görülmektedir.

Bu anlatım sırasında yazarlarının siyasî görüşlerini açıkça ortaya koymuş oldukları görülmektedir. 27 Mayıs dönemi olaylarını ele aldığını tespit ettiğimiz romanların tamamı sol görüş doğrultusunda kaleme alınmıştır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Sol görüş doğrultusunda kaleme alınan bu romanlarda kahramanların iktidara/devlete uzak ve isyankâr bir tavır içinde oldukları görülmektedir. Yapılan darbe sonunda hükûmetin görevden uzaklaştırılması, eylemci gruplar içinde özellikle toplumun en dinamik kesimi olan öğrencilerin kendilerini başarılı ve güçlü hissetmelerine yol açmıştır. Gençlerin kendilerinde gördükleri bu güç onların ilerleyen yıllarda devlete çeşitli sebeplerle başkaldırmalarında, sonu gerilla hareketlerine, teröre varan eylemler içerisine girmelerine neden olmuştur. Ancak bu dönemde aynı başarıyı sağlayamayan gençler ruhsal bakımdan çöküntü yaşamışlardır (Taylak 1998, 55; Belge 1983, 811-812)).

Eserlerin tamamının sol görüş çizgisinde yazılmış olmasının doğal bir sonucu olarak; eserlerde Menderes ve Demokrat Partinin sürekli olarak eleştirildiği, faşist olmak, demokratik davranmamak, halkın dinî duygularını sömürmek vb. ile suçlandığı görülmektedir. Bununla birlikte eserlerde saptadığımız diğer bir nokta da, devletin sağ kolu olduğu düşüncesiyle polislerin, her zaman Menderes ve iktidarın yanında olduğu için halkın, özellikle de işçi sınıfının eleştirilere maruz kalmasıdır. Buna karşın üniversite öğrencileri, öğretim üyeleri ve öğrencileri destekleyen, iktidarı devirebilecek tek güç olarak görülen ordu iktidara karşı eylem içerisinde olmuş (Kabacalı 1992, 124 -126; Börtüçene 1999,74), bu gruplar eserlerde desteklenmiş ve övülmüşlerdir.

2. Çalışmanın Amacı ve Yöntemi

Çalışmamızda 1960-1980 yılları arasında yazılan 27 Mayıs konulu romanlarda, 27 Mayıs 1960 askerî darbesine giden yolda Adnan Menderes ve Demokrat Parti'ye dönemin yazarlarının bakış açısının, dönemin başbakanının ve iktidar partisinin hangi yönleriyle romanlara yansıdığının ve hangi olayların yazarların ve toplum hafızasında yer ettiğinin ortaya konması amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda çalışmada, 1960 yılı öncesinde yaşanan olayları ele aldığını saptadığımız altı roman üzerinde inceleme yapılmıştır. Araştırma içerisinde bu romanlardan elde edilen örneklerle yer verilmektedir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Yapılan incelemeler sonucunda elde edilen veriler betimsel analiz ve içerik analizi yöntemleri ile çözümlenmiştir. Araştırmada analiz birimi olarak “tema” kullanılmıştır.

3. Bulgular ve Yorumlar

3.1. Cumhuriyet Sonrası (1960-1980)Türk Romanlarında Adnan Menderes ve Demokrat Parti

Eserlerde Başbakan Adnan Menderes ve Demokrat Partiye yönelik değerlendirmelerde eleştirilere geniş yer verildiği görülmektedir. Zeki Coşkun, Demokrat Partinin çöküşünün romanlarda iki temel sebebe bağlandığını dile getirmektedir. Bu sebepler; ekonomik siyasî anlamda dışa bağımlı olunması ve kültürel planda dinsel öğenin/İrticanın lâiklik sınırları ötesinde destek ve güç kazanması olarak görülmektedir (1993, 45).

Romanlarda Menderes’in şahsına ve partisine yönelik olarak yapılan eleştirilerden başlıcalarını demokratik davranmamak, baskıcı olmak, halkın dinî duygularını sömürmek, faşist olmak vb. oluşturmaktadır. Bu eleştiri konularını çeşitli başlıklar altında ele almak mümkündür:

3.1.1. Yönetim Anlayışı

Eserlerde demokrasi anlayışı, baskıcı tutumu ve yasaklar Menderes ve Demokrat parti’nin en çok eleştirildiği konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yaraya Tuz Basmak adlı romanda, Menderes’e yöneltilen eleştirilerin başında; demokratik davranmama, muhalefeti destekleyenleri cezalandırma ve iktidarı kendi çıkarları doğrultusunda kullanma yer almaktadır.

“...ne biçim demokrasidir, anlayamadık bira-
der! Esasında hürriyet manasına gelmez mi bu bok
yiyen, ne hürriyet, ne hürriyet: Adam ikinci seçi-
mini kazanıyor, nasıl bir kazanmak, tulum tulum
yahu, eh rahatlar diyorsun, sen misin diyen, küt

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

seçim kanununu değiştiriyor, muhalefete rey verdi diye, hadi Kırşehir'i vilayetlikten kazalığa indiriyor, matbuat üstündeki tazyiki ayrı bahis..."

...Şu işe bakın, dedi, Başkanlık Divanı'na elli imzalı takrir verdiriyorlar, korkunç canım, partilerinden çıkarılan mebusların mebuslukları düşmeliymiş, bu durumda kim Menderes'e kafa tutabilir? (Yaraya Tuz Basmak, 1995:149,158).

Aynı romanda Menderes'in baskıcı, yasakçı bir yönetim izlediği ve bir diktatör gibi davrandığı belirtilmektedir.

Bazı geceler, haldır haldır Levent'e taşıyorlar. Aralarında zaman zaman sertleşen bir Atatürkçülük tartışması: Menderes'in Tahakküm rejimini devirdikten sonra ne yapacaksın?

... Vallahi Albayım, önce Menderes'in Şahıs tahakkümünü önlemek lazım (Yaraya Tuz Basmak, 1995:255, 299).

Eserlerde Menderes iktidarına yöneltilen önemli bir eleştiri konusu da basına getirilen yasaklardır. Altı romanın üçünde bu durumu vurgulayan ifadelerle, basın yasakları, kapatılan gazeteler ve cezalandırılan gazetecilere değinilmektedir.

Hükümet, içeri atıp durdukları yetmezmiş gibi, matbuatın dizginlerini iyice eline alabilmek, hürriyetperverânı susturabilmek için bir kanun lâ-yihası getirecekmış...

İzmir'de çıkan Demokrat İzmir gazetesi aleyhine on birinci dava açılmıştır, ... akis dergisi bir kere daha toplatıldı.

...Peki ya basın özgürlüğü, ya radyo? Radyo çoktan Menderes'in papağanı olmuş. Kendilerini desteklemeyen gazeteleri yola getirmek için, şeytanın aklına gelmeyecek dolambaçlı yollar deniyorlar: kâğıt vermemekten resmî ilânlarını kısmaktan başlıyor bu baskı, gizli açık dağıtımın engellenmesine, gazetecilerin ağır cezalara çarptırılıp hapsedilmesine kadar uzanıyor. Hürriyet rejimiy-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

miş! Hürriyet değil büyük sınavlar rejimi (Bıçağın Ucu, 1973:52,55,236-237).

Hükümet, Basın Enstitüsünün protestosuna yayın yasağı koymuştu. Gazeteciler yargılanıyor, cezaevine konuyor, gazeteler kapatılıyordu. Bir sabah sansür çağının başladığını muştular gibi birçok İstanbul gazetesi boş, beyaz sütunlarla çıktı.

İki satır yazı yazarları bile tikiyorlar içeri. Geçen hafta iki gazeteci daha hüküm giydi Ankara'da. Beyhan Cenkçi, Oktay Verel. Yazı yazmışlar. Ahmet Emin bile içerde be!.. (Bir Gün Tek Başına, 1994:122-123, 327).

...Cihet-i askeriye tedbir almış, asker masker, paşa neferlerin sırtını sıvazlayıp yürüyerek bari-katı geçiyor, Allah vere de neşir yasağı gelmese, haberi verebilsek...

...Ümid'in yazıları, "Döviz Komisyonunun faaliyetlerinde Dışişleri Bakanı Zorlu'nun oynadığı 'role' dokunur dokunmaz 'neşir yasağı' patlamıştı, arkasından mahkeme!

...Bu yüzden o günlerde ne gazetelerin kapatıldığını fark edecektir, (1 Mayıs'ta Cumhuriyet, 4 Mayıs'ta Yeni Sabah onar gün yayından alıkonuldu) ne Başbakan Menderes'in her seferinde biraz daha yorgun ve öfkeli, radyo konuşmalarını!

...Anayasa dışına çıkıldığı için millet kararlı infial göstermek zorunda kalmış. Bütün baskı rejimleri gibi karanlığa sürüklüyormuş ülkeyi. Baş aşağıya gidiyormuş Menderes (Yaraya Tuz Basmak, 1995:223, 226, 273, 508).

Demokrat Parti iktidarının son dönemlerinde kurulan ve öğrenci eylemlerinin artmasına neden olan Tahkikat Komisyonunun, baskıcı tutumun bir devamı olarak, basını susturmak ve partileri kapatmak amacıyla kurulduğu, bu komisyon sonrasında da basın üzerindeki baskının devam ettiği belirtilmektedir. Altı romanın dördünde Tahkikat Komisyonunun eleştirilmesi, sol görüşe sahip kişiler tarafından bu komisyona duyulan tepkinin büyüklü-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ğünü göstermesi bakımından önemlidir. Birçok öğrenci eylemine sebep olan bu komisyonun kurulması aynı zamanda 27 Mayıs'a giden yolda bir adım olmuştur (Bakındı 2001,8).

Demokratlar basını susturup partileri kapatmak için bir komisyon mu ne kuracaklarmış. ...

Akşamları gazeteler çıldırmış başlıklarla çıkıyor. Birinci sahifelerde, adam boyu harfler: "Bozgunculuğa Paydos", "Tahkikat Komisyonu işe başladı" , "Bazı gazete ve dergilerin yayınına son verilerek, sorumluları tutuklandı" ...

Bu arada ünlü Tahkikat Komisyonu, öteki birkaç gazeteyle beraber Birlik'i de kapatıyor (Bıçağın Ucu, 1973:237, 327, 349).

(D.P. Grubu, tahkikat komisyonunun kurulmasına karar verdi!) diye yazıyordu. Altındaki yazıyı yüksek sesle okumaya başladım: "Komisyon, gazeteleri mahkeme kararı olmadan kapayabilecek, istediği kişiyi sorguya çekebilecek.. tutuklayabilecek..." (İzmir'in İçinde, 1973:270).

18 Nisanda CHP'nin, bir kısım basının eylemlerini araştırıp soruşturmak için 15 üyeli bir "Tahkikat Komisyonu" kuruldu, bütün siyasal eylemler yasaklandı. Altından ne çıkacağı bilinmez, bunalıcı, ağır bir hava esiyordu ülkede. Tahkikat Komisyonuna olağanüstü yetkiler veren tasarının yasallaşması bekleniyordu. Acımasız, astığı astık, yasal görünen, yasadışı bir baskı örgütü çalışmaya başlamak üzereydi. Anayasa, babayasa hepsi bir yana itilmişti artık. En gerilerin, en azgınların, korku salan, apaçık baskı yöntemi...(Bir Gün Tek Başına, 1994:348).

"DP Grubu, muhalefeti halkı ve orduyu isyana teşvik etmekle suçladı. /altı saat süren Grup toplantısında, CHP'nin yıkıcı faaliyetlerini tahkik etmek üzere Meclis'te bir Tahkikat Komisyonu'nun kurulmasına karar verildi."

Ankara Radyosu, birbiri ardına üç 'tebliğ' yayınladı: birincisi, 'Meclis Tahkikat Encümeni'nin

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

kurulduğunu açıklıyordu bunların, ikincisi ... bütün siyasal faaliyetlerin yasaklandığını, üçüncüsü ise 'Tahkikat Encümeninin vazife ve yetkilerini ve bilimum karar, tedbir ve faaliyetlerine müteallik her türlü haber, havadis, beyan, tebliğ,... bu takrirle alâkalı Türkiye Büyük Millet Meclisi Muzakerelerinin neşrinin 'men' edildiğini!

Meclis Tahkikat Komisyonu'nun, İstanbul'dan Birlik'le beraber Ankara'dan Ulus ve Akis'i, İzmir'den Demokrat İzmir'i süresiz kapatmış olduğunu öğreniyor (Yaraya Tuz Basmak, 1995:242, 252).

Yukarıda da kısmen belirtildiği gibi, romanların yarısında Menderes hükûmeti döneminde basına uygulanan yasak konusu ele alınmaktadır. Bu konunun yanı sıra eserlerde; okunan kitaplara, şair ve yazarlara da yasaklar getirildiği, bu yasaklara uymayanların cezalandırıldığı ve buna bağlı olarak iktidarın sanatçı ve bilim adamlarıyla uğraştığı anlatılmaktadır. Eserlerdeki ifadelerden Demokrat Parti'nin iktidar olduğu yıllarda sol görüşün yayılmasına imkân tanınmadığı, bunun engellenmesi için sol görüşü temsil eden kişi ve kitapların okunmasına izin verilmediği, sosyalizm kelimesinin bile kullanılmadığı anlaşılmakta ve hükûmet kitap düşmanlığıyla suçlanmaktadır.

"...İktidarın başını kaşıyacak vakti yok. İktidarın maşaları, kendisi de ya, ille bilimcilerle, sanatçılarla uğraşacak. Kitaptan, yazıdan ödleri kopuyor."

"e.. hak veririm, neden korkacaklarını biliyorlar. Hiç olmazsa bu değin akılları var!" ...

"Ne dersin Hasan, bu gidiş, kitapları, yazarları kovuşturma ile bitecek iş değil. Menderes, nasıl çıkacak bu bataktan?"

Şu 1959 yılının kış aylarında, memleket politikası öyle bir noktaya varmıştı ki, Rus salatasına, Amerikan salatası diyorduk. Sosyalizm ne demek? Sosis sözcüğünü bile ağzımıza alamaz olmuştuk (İzmir'in İçinde, 1973:109, 173-174).

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Deli dervişlere döndün Yahya Kemal dizele-riyle. "Baktık geceden fecre kadar ellerde- Yıldızlara yükselen kadehler gördük". Peki Nazım? O büsbüyük ozan. Niye ondan dizeler mırıldanmıyorsun. Onu da mı unutturdular iki tokatta? Yasaklar böyle ezip kalıba sokar işte. Ne yapalım kalıba sokanların gözü kör olsun!

- Ekonomi-politikler vardı. Segal...Jean Baby... Onlardan...

- Daha anlamaz ki şevket ağbi. Zaten onları bulmak da kolay değil. Saklandı, yakıldı biliyorsunuz. Soluk aldırıyorlar ki millete... Herifler kitap düşmanı...(Bir Gün Tek Başına, 1994:20, 171).

Bak sana ne aldım!

Marx, Engels ve Lenin'in yapıtlarından derlenmiş dört cilt. ...

- İyi ya, bu kitapların Türkiye'ye sokulması yasak.

... Bavulundaki kitaplardan ötürü de suçlanacaksın, istediğin kadar, bunlar mesleğimle ilgili de. Marx'ı, Engels' Lenin'i okumanın suç sayılmayacağına zor anlattırın bu adamlara (Kaçış, 1979:20, 47).

Demokrat Parti iktidarı, basına getirilen yasaklarla bağlantılı olarak; ülkede hürriyet kalmadığı, insanların mimlendiği, adalet, barış, eşitlik vb. isteyenlerin bir şekilde cezalandırıldığı, suçsuz insanların bile sudan sebeplerle suçlu sayıldığı gerekçeleriyle eleştirilmektedir. Bununla birlikte toplumsal düzenin insanı uyuşturduğu, sindirdiği, bunu yapamadıklarına ceza verdiği belirtilerek hükûmete duyulan kızgınlık dile getirilmektedir.

Hangi hürriyet rejimi? Yeni kurulan düzen, ilk bakışta açık ve aydınlık bir düzen gibi görünüyor gerçi, söyleyecek sözün varsa söylüyor, eleştireceğin şeyi eleştiriyorsun, ama bu serbestlik aslında seni daha iyi 'mimlemelerinden' başka bir işe yaramıyor. Bir kere mimlediler mi, tamam, tüyler ürpertici bir baskı aygıtını el altından harekete ge-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

çiriyorlar, bu seni yerle bir edinceye kadar sürüp gidiyor.

Sosyal adalet isteyen kim Sosyalist partisi mi? Derhal kovuşturuluyor. Liderleri en akla hayale gelmez suçlamalarla tutuklanıyor. Gazetesi 'Gerçek'e o kadar çok dava açılıyor ki, zaten zor ayakta durabilen gazete, yayını kesmek zorunda kalıyor. Barış isteyen kim, Barışseverler Derneği mi? Hemen derneği kapatıyor, ileri gelenlerini 'içeri' atıyorlar, dergileri 'Barış' da artık yasak. Kim güvenlik ve eşitlik istemiş, bazı aydınlarla sanatçıları mı, al sana koskoca bir komünistlik davası: zincirleme tutuklamalar, birbiri ardınca basılan evler, götürülen, yıllarca hapse mahkûm olan aktörler, üniversite hocaları, şairler! ...

Hep aynı oyun: siyasal baskı, özellikle iş çevrelerinde öyle ağırlaşıyor, o derece tehlikeli bir hâl alıyor ki, muhalif iş adamları batmayıp işyerini yürütebilmenin çaresini istifa etmekte görüyorlar. Yoksa, ya vergi biniyor, sırtlarına, ya da döviz 'tahsisleri' kesiliyor (Bıçağın Ucu, 1973:236, 256).

"Senin suçsuz olduğunu herkes biliyor" demeyi unutmuyor. Oysa, gerçek anlamda suçlu olmasa bile, bugünkü düzenin onu suçlu sayabileceğini bilir annesi.

Gerçek suçları, bu toplum düzeninin içinde uyuşup kalmış olmamaları değil mi? Polis yakalarına yapışmasa, bu toplum düzeni onları ezmenin sindirmenin, ya da kendi içinde eritmenin yolunu bulacaktır er geç. On yıl sonra bu ateşli devrimcilerin kimbilir kaç rahat bir yaşamın dinginliği içinde, kendisine çok geçerli özürler bularak düzene ayak uydurmuş olacak ...

... Savcılık yazısına göre çırağın suçu, yanında çalıştığı deli terzinin komünist olduğunu polise bildirmemek, dahası, güya, tanıklar önünde, üstasının söylediklerini baş sallayarak onaylamak yo-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

luyla komünizm propagandası yapmaktı. (Kaçış, 1979:120, 198, 200).

Bıçağın Ucu adlı eserde; yurtdışına çıkışın yasaklanması, pasaport alımlarında aydınlara zorluk çıkarılması gibi konular ele alınarak hükûmetin baskıcı tutumuna örnek verilmektedir.

Yurtdışına çıkmak, serüven değilse, düş. Men-
deres Hükümeti, 'döviz tasarrufu' özürüne sığına-
rak resmen yasaklanmış. Yalnız okumaya giden
öğrencilerle, diplomatlar bu yasağın dışında. Hoş,
yasak konmadan da aydınlara pasaport alabilmesi
olmayası bir şeydi ya!.. ilişkilerin istediğin kadar
geniş olsun, sen istediğin kadar inatçı ol, ya falan
kanunun filan maddesini, karanlık imâlarla sura-
tına çarparak, pasaport vermeyi açıkça reddeder-
ler; ya da, bunu göze almazlarsa, yorgunu yokuşa
sürüp formaliteleri uzatarak canından bezdirir-
lerdi.... (1973:101).

Eserlerde başbakan ve partisinin baskılarına başka bir ör-
nek olarak, kendi taraflarına katılımları sağlamak için esnafa baskı
yapmaları, köylü, kentli vatandaşların zorla Vatan Cephesi'ne ya-
zılmalarının sağlanması ve hükûmetin haraç alması gibi noktalar
gösterilmektedir.

Vatan Cephesi'ne geçmeleri için, DP çevrele-
rinde kendilerine baskı yapıldığını ileri süren bazı
kapalı çarşı esnafı aralarında toplanarak keyfiyeti...
(Bıçağın Ucu, 1973:55).

"Vatan Cephesine İltihaklar!" neden katılanlar
değil de (iltihak) edenler? Türkiye'nin bir çok il ve
ilçesinde düzenlenmiş çarşaf gibi listelerde köylü
kentli yurttaşların Vatan Cephesine İltihakları! Bu
vatan cephesi, Demokrat Partinin nesi ola? Düpe-
düz, deseler ki, "partiye yazılan yurttaşlar!" hem
de zorla yazılanlar...

Ne yaparsın ki, ananı belleyen kadı, kimi kim-
den şikâyet edeceksin? Hükümet haraç alırsa, ver-
gidir deyip, başımın gözümün sadakasıdır deyip,
vereceksin!" Koryürek, gittikçe, konuştukça öfke-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

leniyordu: “Bu partinin yaptığı, düpedüz kepazelik, soygunculuktur ...

Kulağıma geldiğine göre, Menderes’in partisine yaptığımız elli binlik bağışı çok az buluyorlarmış; bize Cahit’i bahane edip baskı yapacaklar akıllarınca ... Sizi çağırıp konuşmak istemem de şu yüzden: Bu sorunu örtbas etmek için Demokrat Partiye bir bağışta daha bulunsak mı? Biraz daha rüşvet versek mi? (İzmir’in İçinde, 1973: 61, 88, 282).

Romanlarda Menderes’in yönetim anlayışına bağlı olarak karşımıza çıkan diğer bir nokta da kendisinin komünist düşmanı ve faşist bir yönetici olarak görülmesidir. Eserlerde Menderes hükûmeti döneminde faşizmin yaygınlaştığı belirtilmektedir. Ayrıca farklı görüşlere sahip olan halkın birbirine sevgisinin azalmasına, halkın ikiye bölünmesine de sebep oldukları ileri sürülmektedir.

Oysa bizim halkımız birbirini sever sayardı. Ne oldu sonunda, köylerde Demokratların kahvesi, Halkçıların kahvesi diye insanlarımızı ikiye böldü (İzmir’in İçinde, 1973:223).

Faşizmin iyice kuduzlaştığı böyle bir dönemde düzenli bir örgüt çalışması söz konusu değildi (Bir Gün Tek Başına, 1994:164).

Şahıs tahakkümü değişim lafın gelişi, yarım buçuk liberalliğine, ağzı kalabalık komünizm düşmanlığına bakıp ona demokrat diyorlar ya, aslında yaptığı faşizm, hem de Osmanlı faşizmi (Yaraya Tuz Basmak, 1995:299).

İzmir’in İçinde ve Bir Gün Tek Başına adlı romanlarda Demokrat Parti iktidarına yöneltile suçlamalar “vatana ihanet” noktasına vardiirilmektedir. Romanlarda hükûmet, Türkiye’nin çıkarlarına engel olan Amerika’yla işbirliği yaptığı, Amerika’nın çıkarları doğrultusunda çalıştığı ve ülkeyi onlara el açar duruma düşürdüğü belirtilerek eleştirilmektedir. Bu durum vatan hainliği olarak değerlendirilmekte, ihanetin yurdu satma aşamasına geldiği, iktidardakilerin Vahdettin ve Damat Ferit’ten farksız davrandığı ve ülkenin düşman işgalinde olduğu ifade edilmektedir. Buna

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

bağlı olarak Menderes iktidarı halkın iç düşmanı olarak nitelendirilmektedir.

“İhanetin neresine değin gidecekler bakalım.. işbirlikçiliğin neresine dek varıp yurdu satacaklar! Güney Amerika ülkelerine döndük ...

“Elli dokuzdan, yirmi ikiyi çıkarırsak kaç kalır?

“otuz yedi”

“Sen ona yuvarlak hesap kırk de! Dumlupınar’dan bu yana kırk yıl geçti sömürücüleri yurdumuzdan kovalı... Şimdi sil baştan! Düşman yine vatanın harim-i ismetine girmiş; kızlarımızı işgal ediyor; oğullarımızı kurşunluyor! Sultan Reşat’lar, Vahidettin’ler, Damat Ferit’ler iş başında! Herifler, neredeyse ordumuza el koyacaklar; koyacaklar ne demek, koydular!” ...

Ne var ki, koşullar çok değişik: O günlerde, dış düşmana karşı bütün ulus miting yapıyordu; bugün, sadece aldatılamayanlar, aydınlar, iç düşmana karşı miting yapıyor!” (İzmir’in İçinde, 1973: 171-172, 178, 272-273).

-Şu duruma bir bakın, dışardan yalvar yakar aradıklarının kaç katını, Amerika çıkarlarına harcıyorlar içerde, dışarda... Ne hesaptır, ne akıldır bu?.. Öyle bir içli dışlı finansal-kapital oyunu ki, ülkeyi, hem yardım diye dışarıya el açtırır, hem o yardımı esirgiyor görünerek süründürür, hem de yardımın en büyüğünü o koparır, alır ülkeden. Böylesine rezil, çelişkili durum...

...-Perşembenin gelişi çarşambadan belliydi ya, ülke daha böylesine apaçık vatan satıcılarına kapatılmamıştı. Bu atom çağında, Amerikan üsleriyle donattılar ülkeyi. Şaka değil bu iş!.. (Bir Gün Tek Başına, 1994: 94-96).

Halkın içinden çıkmasına karşın halka sırtını dönen, ihanet eden diplomatlar olduğunun belirtilmesi ve hükûmetin bu diplomatları partilerinde barındırmakla suçlanması da dikkat çeken noktalardandır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

...Kime aracılık ediyorlar? Sermayecilere, bir de kendi çıkarlarına... bu işin daha çok ilginç yakası, memleketimizde halkın içinden çıkıp halka, sınıfına ihanet eden aydınların, diyelim diplomatların bulunması: bakıver bir yol Menderes'in bakanlarına! Bilerek ya da bilmeyerek Menderes'e, Bayar'a hizmet ediyorlar. Bayar'laşıyorlar! O da halktanmış, sınıfını çoktan unutmuş... (İzmir'in İçinde, 1973: 293-294).

Menderes'in eserlerde genellikle suçlu görülmesi dikkati çekerken İzmir'in İçinde adlı romanda Menderes'in asıl suçlu olmadığı, onu bu duruma sürükleyen Celâl Bayar olduğu belirtilmekte ve Bayar için ağır ifadeler yer verilmektedir.

Zavallı Menderes'i bu badireye sürükleyen, arkasından iten, cesaretlendiren, -sözüm meclisten irak- O komitacı müsveddesi değil mi? Memleketin değer yargılarını altüst eden iktisaden çökmesini tacil eden, o kendisini beğenmiş akıl fukarası değil mi? Size senet veririm; bugün Menderes, istifa ettim dese paçayı kurtarır. Ne var ki İsmet Paşa'ya karşı aşağılık duygusundan kurtulamayan Celâl Bey, kendisini, yakasını bırakmaz!" (İzmir'in İçinde, 1973:211).

3.1.2. Din ve Laiklik

Eserlerde Menderes'in halkın dinî duygularını sömürdüğü ifade edilmektedir. Kur'an kursları açıp ezanı Arapça okutmak gibi icraatlar gerçekleştirdiği, sonucunda ülkede tarikatçılığın arttığı ifade edilmektedir. Bununla birlikte Menderes, ülkenin başındaki bir belâ olarak nitelendirilmektedir.

... ne yaptı bunlar, sorarım, ha ne yaptı: nerde mürteci buldularsa teşvik ettiler, Kur'an kursları açtılar, ezanı Arapça okuttular...

Kızım gazete okumuyor musun sen? Sıkıntısı olmayan kaldı mı? Gökten başımıza Menderes diye bir belâ indi, on yıldır çekiyoruz. Herifin işi

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

gücü oynamak: cahil halka Muhammed'in kartını oynuyor, kazanıyor, ...(Bıçağın Ucu, 1973:50).

-...Dünder haklı, yangın bacayı sarmadan duruma el koymalı, bu demokrasi mavalına kafam yatmıyor benim, zorla mı birader, herifler kalkmış radyoda Mevlit okutuyorlar, tarikatçılık almış yürümüş, neydi o, o herifin adı said-î Kürdî mi, Nursî mi?... (Yaraya Tuz Basmak, 1995:186).

Romanlarda Menderes için halktan bir kişinin ağzından aktarılan olumlu cümlelerde, dinî duyguların etkisi hissettirilmekte, halkın Menderes'i dinin diyanetin kurtarıcısı olarak gördüğü vurgulanmaktadır. Böylece Menderes'in halkın dinî duygularını sömürdüğü iddiaları desteklenmeye çalışılmaktadır.

-...ben sana bir şey söyleyeyim mi meleğim, bu kazan kaldırmalar, sokak kavgaları, çoluk çocuğun meydanlara dökülmesi filan hava! Ahmak bunlar, yahu! Menderes'in, Cenab-ı Allah'ın seçkin kulu, mübarek bir adam olduğu katiiyen kafalarına girmiyor. Böyle olmasa, hiç Londra'daki o hafazanallah tayyare kazasından sağ salim kurtulur muydu? Allah onu başımıza gâvurluğun kökünü kazısın, dini diyaneti kurtarsın diye gönderdi (Bıçağın Ucu, 1973:453).

Romanlarda Menderes'in şahsı kadar hükûmetinin, dolayısıyla Demokrat Partinin de aynı nedenle; laikliğe aykırı davranışlarda bulunmak ve halkın dinî duygularını sömürmek nedeniyle eleştiriler aldığı görülmektedir. Ayrıca Demokrat Partililerin politika yapmayı bilmedikleri ifade edilmektedir.

-... Türkiye devrimci ve layık bir ülke olmuştu, halbuki bu gün aç radyoyu dinle, iki günde bir ezan, Kur'an ve Mevlî! Bu kadarı fazla kaçmıyor mu biraz? Anadolu'da okul yapmayı bıraktılar, cami yapıyorlar (Bıçağın Ucu, 1973:235-236).

"Yeter be yahu artık! Osmanlı Devletinin Damat Ferit Hükümeti bir yana, bizim tarihimizde böylesine budalaca politika yapan bir hükümet daha gelmemiştir (İzmir'in İçinde, 1973:99).

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

3.1.3. Demokrat Parti ve Atatürk

Romanlarda Demokrat Parti, burjuva ve kapitalizme heveslenen taşra eşrafının iktidarı olarak nitelendirilmektedir. İktidar fırsatçılıkla, sahtekârlıkla bunun yanında yine dinle bağlantı kurularak Atatürk'ün inkılâplarına karşı olmak, aykırı davranmak ve onları yok etmeye çalışmakla suçlanmaktadır. Aynı tavrın Demokrat Partili halk kesiminde de görüldüğü belirtilmektedir.

Seçimlerde mücadelenin Atatürkçü cenahlarda, münhasıran Atatürkçü prensiplerle yapılması icap ederken, ne yaptı bunlar, sorarım, ha ne yaptı: nerde mürteci buldularsa teşvik ettiler, Kur'an kursları açtılar, ezanı Arapça okuttular... Uzun sözün kısası, Kemal Paşa'nın inkılâplarına sünger çektiler! Eksik olsun böyle seçim kazanmak! Üst üste üç seçim kazanmak değil bu, muvaffak olmasına ramak kalmış bir inkılâbın üç merhalede fiilen canına okumak! ...

-...ben, oğlum, ilk dört yıllık iktidarları sırasında, işler tıkrında giderken dahil, bunlara inanmadım. Neden diyeceksin? Tanırım da ondan, ciğerlerini okurum böylelerinin. Az mı uğraştık? Kimi şarlatandır, kimi fırsatçı, kimisi düpedüz sahtekâr! Suret-i kat'iyyede tahammül edemedikleri şey, Mustafa Kemal'in şahsı ve inkılâplarındı ama, ortalığa hürriyet hâvâripleri olarak çıktılar (Bıçağın Ucu, 1973:50, 235).

Baktık. Nasıl da dikkat etmemişiz: Mustafa Kemal, sözcüklerinin üstü delik delikti. Yaşlı adam Burak, ağlamaklı bir sesle,

"Hem de kurşunla vurdular Paşa'mı!" dedi ...

"...Mareşal Fevzi çakmak, bir süre önce buraya geldi. Şu yan bahçede kahve içti. Burayı gezdi. Mustafa Kemal Paşa'mı ögen sözler etti. Buradan Parsa'ya, Kemalpaşa'ya, hani Nif'e geçip teftişler yaptı. Demirkıratlar bu işe çok kızdılar: Ne oluyor bu emekli paşa eskisine? Bize karşı nasıl parti ku-

rarmış Mustafa Kemal'i arkasına alıp? Diyerekten ayaklandılar. Buralarda kavgalar oldu. Biz Kemal Paşa'yı da tanımıyoruz diye, böylece adını bile kurşunladılar!" (İzmir'in İçinde, 1973:343).

"-...Demokrat Parti, harb için semiren ticaret burjuvaziyle, zirai kapitalizme heveslenen taşra eşrafının iktidarındır"... (Yaraya Tuz Basmak, 1995:247).

3.1.4. Menderes-Demokrat Parti ve Halk

Eserlerde başbakan ve iktidar partisi kadar halkın da eleştirilere uğradığı görülmektedir. Halkın eleştirilmesinin asıl nedeni ise Menderes ve Demokrat Partiye olan bağlılığıdır.

Romanlarda halk, Menderes'in yanında olduğu ve ona destek verdiği için gözü kapalı olarak nitelendirilmektedir. Türk halkının büyük bir çoğunluğu, iktidarı boyunca Menderes'in yanında olmuş, ona karşı olan olaylar içerisinde yer almamış, 27 Mayıs darbesini desteklememiş hatta üzüntü ile karşılaşmıştır. Bu durum ise Menderes ve Demokrat Partiye karşı olumsuz düşüncelere yer veren romanlarda halka bakışın da olumsuz olması sonucunu doğurmuştur.

İzmir'de Menderes'i kırk bin kişi karşılamış, bölgenin her tarafından kopup gelmiş kırk bin kişi. Her söylediğine yürekten alkış tutmuşlar. Görüyorsun millet sizin gibi düşünmüyor. ... Menderes'in bileğini kimse bükemez (Bıçağın Ucu, 1973:472).

"Vay canına ki, vay canımıza... Ustamız, kalfamız, işçimiz bile bizden yana değil... (İzmir'in İçinde, 1973:309, 332).

Ya da: "...Mısır'da Kral Faruk, Arjantin'de Peron gümbürdedi, artık sıra kimde dersiniz, ha?"

Ya da "...belediye seçimlerine şunun şurasında ne kaldı, bir hafta bir şey! Bari halkın aklı başına gelse, şu heriflere bir ders verse... Nerde o günler? Halktan hayır yok, katiyyen yok, afsunlanmış, he-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rifin kışına takılmış gidiyor yahu!" (Yaraya Tuz Basmak, 1995:186).

Yukarıda da belirtildiği gibi halk Menderes'e karşı yapılan darbeden yana olmamış, darbe sonrası bile ordu, halk desteğini sağlayamamıştır. Aşağıda verilen örnek, halkın ihtilâl destek vermediğini, hatta ihtilâlden dolayı üzüntü duyduğunu ve geleceğe dâir korkuları olduğunu göstermektedir.

Siyasi polis'ten jandarmadan öyle kötümser raporlar geliyor ki, halkın eğilimlerine ters düşüklerini görüp umutsuzluğa kapılıyorlar: Akşamsafaları henüz sulanmış, bahçeli Anadolu kahvelerinin, çarpık peykelerinde; Devlet yollarının, iç lastik, benzin ve sidik kokan servis istasyonlarında, neler söyleniyormuş, neler: İhtilâl dinsiz, camilerin kışlaya çevrilmesinin eli kulağında, namaz ve Kur'an yasaklanacak, ezanı yeniden Türkçe okutacaklar! Yoğun bir propaganda almış başını gidiyor (Yaraya Tuz Basmak, 1995: 346)

Yaraya Tuz Basmak adlı romanda, halkın bu derece Menderes'e bağlı olmasının altında dinî duyguların yattığı imâ edilmektedir. Başka bir deyişle Menderes'in halkın dinî duygularını kullanarak onların desteğini sağladığı belirtilmektedir.

"...yok, diyor, yok arkadaş, halk reyini verecekmiş de, hükümet teşekkül edecekmiş de, hürriyet nizamı olacakmış: ölme eşeğim ölme! Halk Kime rey vereceğini ne bilir be? Koyun sürüsü, koyun: Ezan mezan diyorsun, radyoda mevlid okutuyorsun, tamam, tut burnundan götür. Doğru dürüst iki kadeh içemez olduk yahu!" (1995:149).

Dinî duyguların da etkisiyle arkasında büyük bir halk desteği sağladığı belirtilen Menderes hakkındaki eleştirilerin yanı sıra, darbe sonrasında onunla ilgili halkın gözündeki olumlu imajının yıkılmasına neden olabilecek bir gazete haberine de yer verildiği görülmektedir..

MBK sözcüsü açıkladı: milletvekillerinin maaşı ve sayısı azaltılacak / Menderes'in özel kasasından

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

kadın kilot ve çorapları, müstehcen resim ve filmler çıktı (Sırtlan Payı, 1981:19).

1960 döneminde halkın iktidara desteği bulunmasına karşılık bazı gruplar bu desteğin dışında kalmıştır. Üniversiteli gençlerin yanı sıra, bu dönemde üniversite hocaları, hâkim ve avukatlar gibi çeşitli meslek gruplarına mensup kişiler iktidarın karşısında, hatta eylem içerisinde yer almışlardır. Ülkede adaletin temsilcisi olan hukukçuların bile eylemler içerisinde olması ülkenin 1960 döneminde içinde bulunduğu karışıklığın düzeyini göstermesi açısından önemlidir.

“...İzmir’den haber çıkmaz, orası Menderes’in kalesi.”

“...maşallah, amma bilirmişsin, İzmir avukatlarının protesto yürüyüşünden haberin yok anlaşılan! Cübbelerini Atatürk anıtına bırakmışlar.” (Bıçağın Ucu, 1973:387).

Hakimlerden, savcılardan sonra üniversiteyi de karşısına aldı Adnan bey: Üniversitenin de temeline... diye, kara cübbeliler diye, dümdüz gidiyor...

... “Suphi bey, biz, avukatlar da sessiz yürüyüş yapacağız, Kara cüppelerimizi götürüp, protesto olarak heykele bırakacağız, diyor (İzmir’in İçinde, 1973:209, 310-311).

4. SONUÇ

İncelenen altı romanda, iktidar partisiyle farklı siyasi görüşlerde olduğu anlaşılan yazarların, Menderes ve Demokrat Partiyi genellikle olumsuz yönleriyle okura sunduğu, başbakan ve iktidar partisini ülkenin içinde bulunduğu siyasî, sosyal ve ekonomik bunalımların sorumlusu olarak yansıttığı görülmektedir.

Bu görüşler içerisinde başlıca eleştiri konuları, Menderes ve partisinin yönetim anlayışı; baskıcı, yasakçı, komünist düşmanı ve dışa bağımlı olması; halkın dinî duygularını sömürmesi ve laikliğe aykırı davranışlar sergilemesi ve Atatürk inkılâplarına bağlı olmaması olarak saptanmıştır. Başka bir deyişle 27 Mayıs romanla-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rının yazarları, Demokrat Parti ve Menderesin karşısında yer almakta ve uygulamalarını eleştirmektedirler.

“Halk” başlığı altında verilen örneklerden, yazarların halkı Menderes’in yanında yer almaları ve ihtilâle destek vermemeleri nedeniyle eleştirdiği, dolayısıyla eserlerde, yazarların halka bakışının da genellikle olumsuz olduğu anlaşılmaktadır.

KAYNAKLAR

AVCIOĞLU Doğan , **Türkiye’nin Düzeni Dün-Bugün-Yarın**, Tekin Yayınevi, İstanbul 1978

BAKINDI Mahmut, **1970-1980 Yılları Arası Türkiye’de Üniversite Öğrenci Olayları**, Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlke ve İnkılapları Tarihi Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2001.

BELGE Murat, 1968 Gençlik Hareketleri, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, 3. cilt, Kültür koleji eğitim Vakfı yayınları, İstanbul, 1983, s. 811-812.

BÖRTÜCENE İcen, 75 Yılda Düşünceler Tartışmalar, **Çok Partili Demokrasiden 1980 Müdahalesine**, İstanbul Türk Tarih Vakfı Yayınları 1999

COŞKUN Zeki, “27 Mayıs: İlk Darbe ve Roman”, **Birikim**. S. 50, Haziran 1993

KABACALI Alpay, **Türkiye’de Gençlik Hareketleri**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1992.

TAYLAK Muammer, **Anarşi ve Terörü Teşvik**, Hamle Yayınları, İstanbul 1998

İNCELENEN ROMANLAR

İLHAN Attila, **Bıçağın Ucu**. Bilgi Yayınevi, Ankara 1973.

İLHAN Attila, **Sırtlan Payı**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1981.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

İLHAN Attila, **Yaraya Tuz Basmak**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1995.

KOCAGÖZ Samim, **İzmir'in İçinde**, Sinan Yayınları İstanbul 1973

KUTLU Ayla, **Kaçış**, Hür Yayın ve Ticaret A.Ş., İstanbul 1979

TÜRKALİ Vedat, **Bir Gün Tek Başına**, Tümzamanlar Yayıncılık.
İstanbul 1994.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

TÜRK ROMANINDA 12 EYLÜL DARBESİ

Macit BALIK *

ÖZET

Stendhal'ın iki yüz yıla yakın bir zaman diliminde geçerliliğini yitirmeyen, 'sokağa tutulan ayna' olgusu, edebiyat hayat ilişkisinin ana damarını belirlemektedir. Modernist evrede ise bu roman tanımının 'iç'e yönelmek biçiminde bir evrim geçirdiği görülür. Milletlerin edebî eserleri, kimliklerini oluşturan 'ruh'un yanı sıra, toplumsal ve politik yaşamlarına ilişkin oldukça önemli göstergeler içerir. Türk edebiyatı, Tanzimat döneminden itibaren, kimi dönemlerde dozu artmak üzere, politika ile yakın ilişki içinde olmuştur. Bundan dolayı, edebî çözümlemelerde de dikkat çekecek denli bir sosyal ve politik okuma eğilimi göze çarpmaktadır. Tanzimat'ın birinci neslinden Cumhuriyet dönemine, üç askeri darbeden, toplumcu gerçekçi eğilimin tavrına ve Almanya'ya göç eden işçilerin yaşamına kadar, farklı türden politik içerikli birçok edebî eser yazılmıştır. Anılan dönemler Türk edebiyatının politika ile yoğun biçimde iç içe olduğunun göstergesi olarak belirtilebilir.

Romandaki yansımaları belirgin bir biçimde gözlenen 12 Eylül askeri darbesi, Türk edebiyatında politik dozun arttığı son dönemlerden biridir. Adalet Ağa-oğlu'nun *Hayır'ı*, Kaan Arslanoğlu'nun *Devrimciler'i*, Mehmet Eroğlu'nun *Yüz: 1981'i*, Ahmet Altan'ın *Sudaki İz'i*, ve Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev'i* bu dönemi ideolojilere bağlanmaksızın yansıtan romanlardan birkaçıdır. Bu makalede, anılan örneklerden yola çıkılarak, söz konusu darbenin Türk romanındaki yansımaları, karşılaştırmalı ve analitik bir bakışla ele alınmaya çalışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Roman, hayat, siyaset, 12 Eylül darbesi.

* Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Doktora Öğrencisi, macitbalik@gmail.com

12TH SEPTEMBER REVOLUTION IN TURKISH NOVEL**ABSTRACT**

Stendhal's "the mirror hold up to the street" fact, which's valid more than two hundred years, defines the vein of literature and life. This definition of novel evolves to reflex innerworld in modernist period. Besides being the soul constitutive identity, literary work of nationalities demonstrates very important signs from social and politics way of life. Since administrative reforms Turkish literature has close contact to politics in some stages. Therefore, social and politics reading tendency can clearly be seen in literature analysis. From the first generation of administrative reforms to the republic period, many different kinds of literary works about the three military revolutions, collectivist realistic tendency manner and about worker's life that migrate to Germany, has been written. These mentioned periods could be an indication to the fact that Turkish literature is within the politics.

The reflection of 12th September military revolution seen clearly in novel is one of the periods in which the dose of politics in literature increased. Adalet Ağaoğlu's *Hayır... (No...)*, Kaan Arslanoğlu's *Devrimciler (Revolutionaries)*, Mehmet Eroğlu's *Yüz: 1981 (Face: 1981)*, Ahmet Altan's *Sudaki İz (Trace in Water)*, Orhan Pamuk's *Sessiz Ev (Silent House)* are among the few novels that reflect this period without engaging it to the ideologies. This article is an attempt for contrastively and analytically evaluation of the 12th September revolution's reflections on Turkish Literature using above mentioned examples.

Key Words: Novel, life, politics, 12th September revolution.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Giriş

1. Edebiyat, Gerçeklik ve Siyaset

Toplumsal olay ve devinimlerden etkilenmeyen, bir yönüyle hayatın gerçekliğiyle temas halinde bulunmayan bir sanat/edebiyat düşünülemez. Mehmet Kaplan, “yaşanılan hayat, sanatı besleyen en büyük kaynaktır” (Kaplan 2006, 179) diyerek sanatın/edebiyatın toplumsal bağlamından koparılamayacağı gerçeğine vurgu yapar. Edebî ürünlerin toplumsalla olan bu ilintisi çift yönlü bir karakter göstermektedir. Kimi zaman sosyal yaşamdaki değişimler edebî üretimlerin teşekkülünde tetikleyici rol üstlenirken kimi zaman da sanat/edebiyat ürünleri toplumun yeniden inşasının, değişim ve dönüşümlerinin itekleyici gücü olmuştur. Sanatçının, büyük oranda içinde yetiştiği coğrafyanın ürünü olduğu fikrinden hareketle toplumsal olguların yazar muhayyilesi üzerinde etkili olduğu herkesçe kabul edilen bir gerçektir. Çünkü “[e]debiyat eserleri, içinde doğdukları toplumun duyuş ve düşüncesini, hayatı algılayış biçimlerini, büyük tarihî dönemlerde ortaya çıkan sosyal psikolojinin bütün ve en ince ayrıntılarını kendilerinde yaşatırlar.” (Kaplan 1998, 24). Gerçek hayattan aldıkları yaşantıları kendi ruh evreniyle birleştirerek yeniden üreten yazar, ona bu “[y]aratma süreci içinde güzelduyusal bir tat katar(ak); coşku, düşünce, düşünle beslenen bir özle yoğur(arak)” (Kara 2004, 139) özgün bir eser şekline dönüştürür. Kaplan; edebî üretim sürecinde edebiyatın genellikle iki yönünün öne çıkarılarak işlevselleştirildiğini ifade eder. Ona göre kimileri, edebiyatı kişisel duygulanımların, yaşantıların, heyecanların ifade aracı görürken ikinci bir görüşe göre edebiyat, toplumsal bakış açısının ürünüdür ve ondan beklenenlerin sınırları da buna göre çizilmektedir. Her iki yaklaşımı da tek başına yetersiz bulan Kaplan, “gerçek edebiyat eserinin bu ki amaca da başarıyla hizmet eden eserler” (Kaplan 1998, 24) olduğunu ifade eder.

Genel anlamda edebiyat eserinin hayatla olan bağları, özel olarak hayata alternatif hayatlar üretme iddiası taşıyan roman türünde daha yoğun bir şekilde ifade edilir. Romanı, Stendhal’in (1783–1842) *Kırmızı ve Siyah*’ından (1830) bu yana “uzun yolda dolaştırılan bir ayna”ya teşbih etmek sıkça başvurulan bir yöntem olarak görülmüş, Türk edebiyatında ise ayna olma işlevi en fazla 19. asırda karşılaşılan bir durum olduğu ifade edilmiştir (Andı

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

2004, 139). *Roman ve Hayat* (2004) eserinde Andı, romanın gerçek yaşamla münasebetini şöyle özetler: “Her roman, farklı gözlerle görülen hayatın, farklı kalemlerden yeniden yorumlanması demektir. Her romancı kaçınılmaz olarak, kendi idrâk edebildiği, farkına varabildiği ve kuşatabildiği hayatı eserine taşıyabilir. Hayatın bu şekilde ‘hayatlar’a dönüşmesi, okuyucunun hayatında da okunarak edinilen ‘hayatlar’ın zenginliğinin, birikiminin ve deneyimlerinin mevcut hale gelmesi mânâsını taşır (Andı 2004, 8).

Siyaset de yaşamın önemli bir gerçeği olduğu ve “insanların hayatında mühim bir rol oynadığı için) sanatkârın ona kayıtsız” (Kaplan 2006, 180) kalması beklenemez. Türk edebiyatında roman, özellikle 1980’lerin son yıllarına kadar doğrudan ya da dolaylı olarak politikayla iç içe olagelmıştır. Hayatla çok yakın temas halinde olan, hatta yaşamın yeniden şekillendirilmesinde büyük rol oynayan siyaset tabiidir ki insanı odağa alan tüm sanatsal ürünlerin konusu da olacaktır. Türk edebiyatında zaman zaman yoğunlaşan siyaset-edebiyat ilişkisi iki yönlü bir perspektiften bakmayı zorunlu kılmaktadır. Çünkü “sanat/edebiyat eseri üzerinden siyaset üretmek olayın bir yönü iken, siyasetin sanat üretimi üzerinde olumlu ya da olumsuz etkide bulunması, başka bir yönüdür” (Çağan 2004, 75). Siyaset kurumunun sanat üzerinde etkin olma yönü beraberinde güdümlülük, bağlanma sorununu da getirmektedir. Kimi eleştirmenler, bu sorunun siyaset ve sanat arasında sürekli bir gerilim yarattığını “indirgemeci tavır alışlar(a)” ve “romanın siyasal soruna yönelik ilgisinin propaganda sorununa eklenilerek konumlandırılması”na (Oktay 2002, 267) yol açtığını öne sürer. Politik sanat ürününün ortaya çıkmasında, üreticisinin anlattığı olayla ilişkisi, mesafesinin niteliği ve işlediği nesneye (konuya) kazandırabildiği zenginlik, derinlik önemli sorunlardır. “Birinci düzeyde, işlediği konuda üreticinin de taraf olması, sanattan beklenen nesnellikle, çok-yanlılıkla çelişebilir ve sonuçta “sanat”tan çok “propaganda” kategorisine uyan bir ürün ortaya çıkabilir. Resmedilen kişilerin, tarafların v.b. yukarıdan bir değerlendirmeye “ak ve kara” olarak ortaya çıkması, gene sanattan beklenen derinlik, karmaşıklık gibi niteliklerle çelişir.” (Belge 2006, 152).

Edebiyat ürününün kendisi dışında bir amaç için ‘araç’ haline getirilmesinin onun edebî değerini ortadan kaldıracığı aşikâr-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

dır. Fakat güdümlülüğün bir eserin edebî değerini düşürmesinin önüne geçmek için “dengeli bir kurgu, özenli bir üslûp, iyi bir anlatım” (Aytaç 2001, 27) kullanılarak politik görüşü “incelmiş hale getirmek” (Sağlık 2004, 20) gerekmektedir. Söz konusu edebî endişelerin öncelenmesi durumunda “edebiyatı kişisel duygulanmaların aracı görenlerin de, toplumsal sorunların çözümünde ondan çok fazla şey bekleyenlerin de beklentileri dengelenmiş olacaktır.” (Kaplan 1998, 24).

Türk edebiyatı tarihinde romanın başlangıcından günümüze kadar “politikayla birlikte ilerlediği ve özellikle Tanzimat’la birlikte romanın politik hüviyet kazandığı” (Kaplan 1998, 24; Belge 2006, 82; Coşkun 2004, 531; Sevinç 2004, 512), araştırmacıların üzerinde birleştikleri bir görüştür. Romanın siyasete güdümlü olması veya siyaseti yönlendirmesi ve dolayısıyla toplumun inşasında önemli görevler yüklenmesi hususunda Tanzimat’ın öne çıkması, devrin ruhuyla alakalıdır. Tanzimat’ın birinci kuşak sanatçılarının romanı bir eğitim aracı olarak görmeleri ayrıca “dönemin siyasal ve sosyal sorunlarıyla ilgilenen, yalnızca birer edebiyatçı değil, aynı zamanda gazeteci, politikacı ve fikir adamı ol”maları (Sevinç 2004, 512), işledikleri konuların, dönemin sosyal ve siyasî şartları ile sınırlı olmasına sebep olmuştur.

Türkiye’de romanın politik bir yapı arz etmesi 1970 sonrasında rastlasa da Tanzimat’tan itibaren yaşanan çeşitli siyasî değişimler, sosyal yaşantıyı ve dolayısıyla romanı da etkisi altına almıştır. Meşrutiyet ve Cumhuriyet’ten sonra yaşanan üç askerî müdahale, toplumun yeniden yapılandırılması ve darbelerin istediği toplum modelinin inşasını dayatmıştır. Girilen yeni süreçler toplumsal duyarlılıktan kopmayan romancıların edebî üretimlerinde belirleyici etken olarak görülmüştür. Devrim niteliği taşıyan tüm müdahalelerde olduğu gibi değişimin yanında veya karşısında olan birçok sanatçı mevcut duruşlarını eserleri aracılığıyla ifade etmişlerdir. “Cumhuriyet’in kuruluşundan 1940’lara kadar daha ziyade devrimleri ‘halka anlatan’ edebiyat, bu yıllardan itibaren yavaş yavaş ideolojilerin etkisi altına girmeye başlamış” (Coşkun 2004, 531) ve 1960’la birlikte sosyal yaşama bağlı olarak önemli değişiklikler kaydetmiştir. Türkiye demokrasinin tanıştığı asıl hazin durumun bu yılda gerçekleşen idamlar olduğunu söyleyen Mehmet Narlı, neredeyse hiç kimsenin doğruluğu konusunda

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

görüş bildirmediği bu idamların, siyasete bağlı sosyal hayatın şekillenmesinde çok önemli etkilere sahip olduğunu ifade eder (Narlı 2007, 63). “İdamları, sosyal vicdanında affetmeyen geniş kitleler, sonraki yıllarda Menderes dönemini anlatan her türlü edebiyat ve düşünce eserlerine yoğun ilgi gösterdiler. 1960 sonrası romanının da temel temaları, ikinci demokrasi çalışmaları, Menderes dönemi ve ihtilalin getirdikleri, götürdükleridir” (Narlı 2007, 63).

Türk romanında gerçek anlamıyla politik türe dâhil edilebilecek örneklerin ortaya çıkışında 12 Mart milat kabul edilir (Belge 2006, 114; Türkeş 2004, 428; Narlı 2007, 169). Romanın, ideolojilerin dili olması 1960’ta başlamış ve 1971 muhtırası ile ivme kazanmıştır. 1970’li yıllar, içerdiği sosyal meselelerle Türk romanına en çok konu olan dönemlerden biri olmuştur. “Döneme hâkim olan ‘bölünmüş hal’ yazarları da kapsamış, yazarlar da, ekseriyeti itibarıyla, taraflardan birinin sesi olarak yazmışlardır” (Coşkun 2004, 534). “12 Mart 1971 Muhtırası, sivil idareye müdahale etmenin ötesinde, ordu içindeki operasyonlarla ve tasfiyelerle de tartışılmıştır. Özellikle 1960 İhtilali anayasanın sağladıklarıyla sol-sosyalist düşünce, siyasette, kültür ve edebiyatta uygulama alanlarına sahip olmuştur. (...) Bütün bunlar 1971’den sonra yazılan politik romanlara yansımıştır” (Narlı 2007, 169). Murat Belge, 12 Mart romanlarını “içerdekiler/dışarıdakiler” şeklinde yazar-okur bakış açılarıyla ikiye ayırmakta; en şematik biçimiyle dışarıdan bakanların, devrimci hareketi yüceltme yoluna gittiklerini; içerden bakan yazarın ise eleştirel bir bakışı öne çıkardığını söyler. Ona göre 12 Mart, sosyalizmin yenilmesidir ve bu romanların temel sorunsalı, bu yenilginin sorgulanması olmalıdır (Belge 2006, 115). Fakat bu romanlar genel olarak işkence ve suçluluk duygusu arasında ortaya çıkan mağduriyete eğilmişlerdir. Berna Moran da bu romandaki kişilerin edilgenliğine dikkat çeker. Ona göre “[b]u romanların edilgen kişileri, sayısız kolları olan büyük bir yaratığın karşısında çaresiz durumdadırlar. (...) 12 Mart romanlarında devrimci genç, başına gelenlere katlanmak zorunda kalan bir solcudur. Olaylara yön veren ise karşı güçlerdir” (Moran 1998, 14). 12 Mart döneminin sosyal ve siyasî atmosferinde ortaya çıkan romanlarda; “bir kuşağın yenilgi ardından düştüğü durum, en çok da hapis-hane-işkence anlatılarıdır; hemen hepsinde gözaltına alınmış dev-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rimcilerin çektikleri acılar ve giriştikleri hesaplaşma işlenir" (Türkeş 2004, 429). Dönemin romancıları "cezaevindeki yaşam koşullarını, işkenceyi, zorbalığı yazmakla okura, iyi tanımadığı acımasız bir dünyanın kapılarını aralayarak onlara yabancıları oldukları bir dünyaya ait gerçekleri aktarmış, bu da okurda 'çarpıcı ve sarsıcı' bir etki" (Moran 1998, 14) yaratmıştır. 12 Mart romanıyla ondan önceki Anadolu romanı arasındaki ezen/ezilen karşıtlığını odağa almaları noktasında ortaklık olduğunu ifade eden Moran; Anadolu romanlarının ideal ve kurmacaya, 12 Mart romanının ise gerçek dünyaya ve yaşama yaslandığını ifade eder. (1998, 16). Politik romanın zirvede olduğu bu dönemde iki temel eğilimden bahsedilir. "Birincisi, olaylara egemen ideolojinin ürettiği nedenselliklerle, sistemin değer yargılarıyla ya da sol karşıtı bir ideolojik perspektifle yaklaşan ve solu eleştiren romanlar. Sola sempatisi olmakla birlikte, bu somut tarihsel/toplumsal dönemi kavramakta yetersiz kalıp, yitirilmiş gençlere yakılmış birer ağıt olmaktan ileri gidemeyenler; 12 Mart dönemini içinde yaşamış ya da kavramayı başarmış yazarların dönemin gerçekliğini sergileyen romanları ve küçük burjuva aydını konu edinenler." (Türkeş 2004, 429).

2. 1980 Dönemi Kültürel Ortamı ve Roman

12 Eylül 1980 askerî müdahalesi, Türkiye'de toplumsal yapıyı oluşturan temel dinamiklerin değiştirildiği, yeni bir toplum modelinin dayatıldığı bir kırılma ve kopma noktası olarak belleklerde yer etmiştir. "Cumhuriyet tarihinin en kanlı dönemi" (Türkeş 2004, 430) olarak nitelendirilen 12 Eylül süreci depolitize edilmiş bir toplum modelini öngörmüş ve tüm yaptırımlar toplumu 'yeniden inşa etme'ye endekslenmiştir. Kendisinden önceki iki askerî müdahaleden farklı olarak 12 Eylül'ün baskıcı anlayışının karşıtıyla birlikte ortaya çıktığını belirten Nurdan Gürbilek, 80'leri toplumda yaşanmış en sert baskı ve devlet şiddetinin kendisini en çıplak biçimde hissettirdiği dönem olarak görür. Bir yandan da dönemin bir kültürel çoğullaşmayı, bugüne kadar bütünsel ideolojiler içinde hapis kalmış kültürel kimliklerin serbest kalmasını beraberinde getirdiğini vurgular. "Daha önce ancak siyasi tasarımlar içinde varolabilen, bu tasarımların diline tabi olan kültürel talepler, kendilerini ifade imkânını ancak 80'lerde bulabil(mişlerdir)" (Gürbilek 2007, 102). Bir yandan söze, dile kısıtlama getiren anlayış

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

aynı zamanda bir söz patlamasının da bilinçli bir şekilde önünü açmıştır. O zamana kadar konuşulması mahrem kabul edilen birçok alan ilk kez 80'lerde kamuoyunun gündemine gelmiş, bu alanların başında da cinsellik konusu, daha genel çerçevede 'özel hayat' yer almıştır. Gürbilek, toplumsal belleğe yerleştirilmek istenen bu kavram alanlarının sebebini "[c]insellik başta olmak üzere özel hayatın, daha çok bir özgürleşme ve bireyselleşme söylemi içinde, bilmek isteyen bir otoriteden bağımsız olarak söze dökülmesi"ne bağlar. (2007: 23) İçerdiği bütün çelişkilerle birlikte özel hayat diye ayrı bir varlık alanının tanımlanabilmesi için önce adlandırılması -kamusal alanda adlandırılması- ve onunla ilgili bir kamuoyu oluşması gerekmiştir. Bu doğrultuda 80'lerin getirdiği değişimin önemli ayaklarından biri olarak mahremiyetin ifşası görülmektedir (Gürbilek 2007, 23).

12 Eylül'ün öne çıkan değişimlerinden biri de "emek" ve "sömürü" kavramlarına karşı düşmanca bir söylem geliştirmeye yönelik yaptırımlardır. Bunları kamuoyunun gündeminden düşürmek, basit bir çağrışımından ibaret, içi boşaltılmış ve sadece nostaljik çağrışımları olan kavramlar haline getirmek, sol ideolojileri dışlamak, değersizleştirmek, yok etmek veya unutturmak amacını taşıyan egemen anlayış özellikle medya ve basını bu amaç doğrultusunda kullanmıştır. Dönemin gazetelerine bakıldığında, "12 Eylül'ün hemen ardından darbeyi meşrulaştırmayı amaçlayan "anarşi ve terör" haberleri dışında, kamuyu ilgilendiren pek bir şey olmuyor gibidir. Örneğin Hürriyet gazetesinin hemen hemen tamamı, aile cinayetlerine ayrılmıştır (...) Bütün bu görüntülerde, o sırada yaşanan baskının, günlük hayatın sıradan bir olgusu haline gelmiş devlet şiddetinin işaretlerini bulmak imkânsızdır. Tam da devletin tekeli haline geldiği bir durumda, şiddet sanki özel hayatın bir olgusuymuş gibi ayrışır; ancak aile içi bir olay olarak anlamlandırılabilir, özel nedenler dışında bir nedeni yokmuş gibidir" (Gürbilek 2007, 53) Gazeteler böylelikle sansürlenerek daha risksiz bir alana çekilmiştir.

1980'in etkileri yalnızca gazetelerde bilinçli bir şekilde oluşturulan söylem ve kavram değişikliklerinden ibaret değildir. Özellikle düşünceye dayalı ve bir yönüyle politikaya temas eden tüm alanlar tehlikeli görülmüş ve devlet eliyle yapılan baskı ve şiddet uygulamalarıyla yok edilip yeni örgütlenmeler, yapılan-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

dırmalar onların yerine ikame edilmiştir. “Aydın, yazar ve okuyucuların entelektüel ilgilerindeki değişimler de bu yeni örgütlenmelere paralel olarak farklı renklere bürünmüş, iktidar sahiplerinin muhalif kesimleri ölçsüz bir –fiziksel- şiddetle yok etme girişiminden entelektüel hayat da payını al(mıştır). Bir yandan devrimciler katledil(miş), işkence gör(müş), hapishanelere kapatıl(mış), öte yandan onların müttefiki ve hatta var oluşlarının müsebbibi addedilen kitaplar, yazarlar ve yayıncılar baskı altına alınmışlardır. Üstelik bu “tehlikeli” unsurları bulunduran kitapçılar ve okuyucular da aynı iktidar için aynı ölçüde tehlikeli görül-müştür.” (Türkeş 2004, 430).

1980 döneminin toplumu depolitize etme anlayışı kısa sürede sosyal yapı üzerinde etkisini göstermiş, edebiyat da bu değişimden nasibini almıştır. Bu bilinçli yapılandırmanın sebebi konusunda yazar ve eleştirmenlerin birleştikleri ortak payda ise, uzun yıllar edebiyat dünyasında etkin olan sol/sosyalist ideolojiyi kırmak, unutturmak ve yok etmek fikridir. Darbenin hedefinin de 1960’lardan süregelen ve ciddi bir tehlike olarak görülen sol düşüncüyü çökertmek olduğu yine kanaatlerin bulunduğu ortak paydalardan biridir (Moran 1998, 49; Oktay 2004, 444; Türkeş 2004, 432). “12 Mart darbesi de solun nefesini kesmek için korkunç bir baskı rejimi uygulamış ama toplumu sindirmekten öte kalıcı bir etki bırakmamıştı(r). 1980’deki müdahalenin amacı ise yalnızca solun elini ayağını bağlamak, toplumu yıldırma değil, aynı zamanda topluma yeni değerler içeren bir dünya görüşü aşılayarak sol ideolojiyi temelden çökertmek (olmuştur). Bu hedeflere varmak için üniversiteler ve basın denetim altına alın(arak) ilerici aydınlar susturul(muş), toplum depolitize edil(miştir)” (Moran 1998, 49). Siyasetten arındırılmaya çalışılan toplum modeli anlayışı, romanda yeni temaların işlenmesine yol açmış, “yeni arayışlara girişen yenilikçi (avant garde) yazarların Türk romanında köktenci bir değişiklik yaratmalarına neden ol(muştur)” (Moran 1998, 53). Bu değişimlerin temelinde “ideolojilere olan inancın sarsılması ve beraberinde kimlik bunalımı ve arayışlar” (Tosun 2005, 59) gelmektedir. Ekonomik ve sosyal değişimler sonucu “köy ve köylüyü, işçi sorunlarını gündeme getiren, gelir dağılımını eşitsizliği vurgulayan eserler”, (Tosun 2005, 59) yerini “erotik/pornografik, tarihsel kişi ve olaylar, suç ve suçluluk, özel yaşam, homoseksüellik gibi

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

öğeler üzerinde yoğunlaşarak, sınıfsal olguları ve politik düzeyi dışlaya(n)" (Oktay 2004, 447) romanlara bırakır. "1980'lerin romanında öne çıkan bir başka konu da eylemcilerin 12 Eylül Harekâtı sonrası yaşayışları(dır)" (Aytaç 1999, 85). İdeolojik grupların iç hesaplaşmaları, örgüt içindeki şiddet eylemleri, çelişkileri, ideolojilere olan inancın kaybı, ekonomik endişelerin, haz ve günlük yaşama dayalı anlayışların yerleşmesi, medya kültürü, popülizm, üniversite üzerinde kurulan baskı ve despotizm, devlet şiddeti, işkence ve cezaevi, "cinsellik, feminizm, bireyin yüceltilmesi, özgürlük talepleri, yazının öneminin azalıp, yazarın öne çıkması" (Tosun 2005, 59) gibi konu ve anlayışlar, öncesi ve sonrasıyla 1980 dönemi roman karakteristiğinin belirleyicilerinden birkaçıdır.

Ahmet Oktay 1980'lerin romanının biçimlendirilirken "emperyal yazın kanonu" (Oktay 2002, 270) diye nitelediği, kapitalist ülkelerde üretilen romanların başat ilkelerinin göz önünde bulundurulduğu düşüncesindedir (Oktay 2004, 444). Dönemin ilk edebî ürünlerinde de öne çıkan bazı özelliklerin yeni olduğu gözlenir. Darbe sonrasında "yukarıdan aşağıya yayılan, giderek içselleşen sol karşıtı söylemle örtüşen bir dil tutturan romanlarda geçmiş dönemde yaşananlarla bir hesaplaşmaya girişil(mesi)" (Türkeş 2004, 432), devrin romanlarında öne çıkan eğilimlerden biri olarak görülmüş ve bu hesaplaşmanın "80 öncesi olaylarına eleştirel uzaklıktan bakabilme sonucu" (Aytaç 1999, 83) gerçekleştiği öne sürülmüştür. Gürsel Aytaç 80 sonrasının eğilimlerinden birinin de "[t]arih konularına yönelmek, romanın zaman ve mekân öğelerini geçmişe yerleştirmek" (Aytaç 1999, 86) olduğunu vurgular.

Değişen konu ve eğilimleriyle belirttiğimiz 1980 dönemi romanlarında görülen bu yenilikçi anlayış sadece toplumsal ve siyasal devinimlere bağlanmaz. "Kültürel koşulların penceresinden yapıta bakan" (Moran 1998, 52) okur profilinin de değişmesi ve beklentilerine cevap araması, dünyada olduğu gibi farklı yazınsal eğilimler Türkiye'de de dönemin romanlarında görülen farklılığın itekleyici unsurları arasındadır. 1980'le birlikte romanın kurgusal evreninde ne yazıldığı sorusundan çok nasıl yazıldığına yönelik endişeler öncelenmiştir. Kuramsal tartışmalar, biçim kaygıları ön plana çıkmış, postmodernizm ve yapısalcılık gibi yeni teknik ve anlatım tutumları 1980'li yıllarda romancıların kurgu evrenlerindeki değişiklikler olarak belirmiştir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

3. Romanların 12 Eylül'ü

12 Eylül 1980 askerî darbesini bir yanıyla konu edinen birçok roman vardır. Fakat bunların tümünün bir çalışma içinde incelenmesine imkân olmaması nedeniyle ağırlıklı olarak 1980 sonrası Türk romancılığına teknik açıdan yeni soluk alanları yaratan yazarların romanları mercek altına alınmaya çalışılacaktır. Ele alınan romanların müşterek noktaları olmasının yanında askerî darbenin öncesi ve sonrasıyla farklı konumdaki insanların yaşantılarındaki izdüşümlerinin romandaki yansımalarında farklılık arz etmektedir. Bütünüyle 12 Eylül romanı diye niteleyebileceğimiz bir romanın olmaması bir yana dönemin tüm özelliklerini ortaya koyarak 1980 darbesine değinen romanların bütünlüklü olarak bu çalışmada ortaya konulması da imkânsızdır. Bu münasebetle, herhangi bir ideolojiye güdümlenmeksizin 12 Eylül dönemini yansıtan beş roman seçilmiştir. Bunlar; Orhan Pamuk'un (d. 1952) *Sessiz Ev* (1983), Ahmet Altan'ın (d. 1950) *Sudaki İz* (1985), Adalet Ağaoğlu'nun (d. 1929) *Hayır...* (1987), Kaan Arslanoğlu'nun (d. 1959) *Devrimciler* (1988) ve Mehmet Eroğlu'nun (d. 1948) *Yüz: 1981* (2000) adlı romanlarıdır. Bu romanlarda 12 Eylül askerî müdahalesine değinen konular; depolitizasyon uygulamaları ve toplumun yeniden şekillendirilmesiyle oluşan yaşam biçimleri, işkence ve hapsede ortamı, aşk ve ideoloji arasında sıkışmış bireylerin açmazları, örgüt içi ilişkiler, çelişkiler ve çözümler, hesaplaşmalar, üniversite üzerinde kurulan devlet baskısı ve sağ-sol çatışmaları etrafında kümelenmiştir.

3.1. 12 Eylül Sürecinde Baskı, Şiddet ve İşkence

1980 askerî müdahalesinin birincil amaçlarından biri politikadan uzak, ideolojik duyuş ve düşüncelerden arınmış bir toplum yapısı meydana getirmek olmuştur. Apolitik bir toplumun yapılandırma sürecinde de 1960 anayasasının özgürlükçü ve hatta anarşiyi tetikleyici özellikleri öne sürülerek sert müdahalelerle siyasal örgütlerin ve düşüncelerin yok edilmesi yoluna gidilmiştir. Bu sürece tanıklık eden romancılar da askerî idarenin uyguladığı sıkıyönetimi, baskı ve şiddeti darbenin ardından yazdıkları romanların kurgusal dünyasında geriye dönüşlerle dile getirirler. İn-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

celediğimiz beş roman arasında *Sessiz Ev* dışındakilerin anlatı zamanı darbe sonrasıdır. Sözgelimi *Hayır...*'da 1980 olaylarına yönelik bakış romanın merkezinde yer alan Prof. Aysel Dereli'nin belleğinden hatıralar yoluyla verilir. Adalet Ağaoğlu darbeye sol perspektiften bakan roman kahramanı Aysel Dereli aracılığıyla dönemin şiddeti önceleyen yönetim anlayışına eleştirel yaklaşır. Romanın zamanı bir gündür ve romanın sonunda da yine başlangıçta verilen mekâna (berber) dönülür ve Aysel bırakılan yerededir. Parla, bu zaman dilimini sadece çevrimsel bir kurgudan ibaret görmez. "Romanda verilen her bir zaman birimi –sabah, öğleden sonra, gece ve öğlen- kendi zaman katmanlarıyla örtüşür." "Romanda zamanın kurgulanışı, şimdi/geçmiş/gelecek'i senkronik biçimde temsile ulaşma çabalarını yansıtır" (Parla 2003, 308). Romanın "SABAH" başlıklı ilk bölümünde anlatı zamanında Prof. Aysel Dereli'nin, bir yandan Özerk Milli Kültür Kurumu Bilim Hizmet Kurulu tarafından kendisine verilecek olan Sosyal Bilim Onur Plaketini almak üzere tören için hazırlandığı bilgisi verilirken bir yandan da geçmişte dolaşan belleğinden geçenlerle onun kişisel tarihi açılır. Ağaoğlu Aysel'i 80 döneminin askerî rejimi tarafından aydın, düşünür ve akademisyenlere uyguladığı baskı, gözetim ve sürgün gibi hukuk dışı anlayışın mağduriyetini yaşamış bir karakter olarak kurgulamıştır. Aysel Dereli törene hazırlanırken kardeşi Tezel'e geçmişte yazdığı bir mektubu hatırlar. Mektupta yazar, dönemin sosyal ve politik ortamının kısa bir panoramasını verirken "öğrencilerin coplan"masına (Ağaoğlu 2007, 18), sert uygulamalara rağmen sindirilemeyen sol düşüncelere, televizyon ve gazetelerde sermayenin baş köşeleri işgal etmesine göndermede bulunarak hem baskı ve yasak ortamına hem de medya ve basın bilinci olarak yönlendirilmesine değinir. Darbenin düşünceye ve aydınlara uyguladığı baskıdan Aysel Dereli de etkilenmiş ve romanda Aysel'in yargılama süreci, düşsel olarak anlatılmıştır. Aysel'in belleğinden hakkında açılan siyasî bir dava geçmektedir. Mahkemede "bir varmış bir yokmuş, zamanın birinde bir ülke varmış" (Ağaoğlu 2007, 46) kabilinden bir girişle yaşanan trajediye masal havası katarak ironik yaklaşır. "Bir masal akıldışılığında olup biten her şey"i, "[b]u ülkede yine bir asker darbesinin olduğu, sıkıyönetimce binlerce insanın tutuklu ve tıkkıldığı, henüz dava bile açılmadan haklarında yasaların bile biçileceğinden öte cezalar biçildiği, onların çeşitli işkencelere uğra-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

tıldıkları, bazılarının ortadan kaybolduğu, bazılarının sakat kaldığı, hatta üstlerine yüklenen görevlerin çokluğu ve ağırlığı altında ezilen birçok emir kulunun, yeterince robotlaşmış bir yığın işkencecinin de ya delirdiği ya da intihar ettiği bir gerçek.” (Ağaoğlu 2007, 46) şeklinde ifade eden Aysel, devrin hukuk ve insanlık dışı uygulamalarının resmini çizer. Aysel’in belleğine hücum eden bir anısı da darbe sonrası dönemde İzmir’de vereceği konferansa gitmek üzere evinden çıktıktan sonra sokaklarda karşılaştığı sıkıyönetim uygulamalarına yöneliktir. Asker ve polis tarafından kuşatılan yollarda sivil halka yapılan şiddet Aysel’in hafızasına kazınmıştır. Yıllar sonra hatırladığı bu manzaranın ağır atmosferini düşünürken “silahlı askerlerin, dipçikleriyle yederek insanları güçbelâ binebildikleri araçlardan indir”melerine, “polisler(in), araçlardan indirilen insanları, bir düşman taburunu göğüslercesine göğüsleyerek, yoldan kaldırımlara, ağaç, duvar diplerine doğru” (Ağaoğlu 2007, 83) itip kakmalarına tanıklık eder. Manzaraya tepki göstermeye kalkan Aysel’in polisler tarafından itilip kakılması bir yana, biriken insanlar arasında da kendisine homurdanarak “anarşist” yaftasını yapıştırmaları, dönemin muhalefet eden insanlara bakışının ifadesidir.

Ahmet Altan da *Sudaki İz*’de Fazıla, Bülent ve Necip gibi devrimci karakterler çizerek darbe dönemlerine ilişkin göndermelerde bulunur. Fethi Naci bu karakterlerin anlatımında Altan’ın basit şemalarla yetindiğini ileri sürerek üçünün de “demokratik özgürlükten korkan çevrelerin kamuoyunda yıllardır tekrarladıkları devrimci prototipler” (Naci 2007: 603) şeklinde yansıtıldığını belirtir ve yazarı beylik yakıştırmalar yapmaktan ötürü başarısız görür. *Sudaki İz*’i siyasal eylemcilik serüvenine değişik bir yaklaşım olarak gören Aytaç, romanı “inanç fenomenini ironi uzaklığından ele alan başarılı bir roman” (Aytaç 1999, 63) olarak değerlendirir. İdeoloji ve örgüt ruhu Necip, Fazıla, Ekrem, Suat ve Kenan’da hayatlarının belli bir dönemi veya tümünde etkisini sürdürürken Ömer hiçbir şeye inanmayıp dolu dolu yaşayan genç kimliğiyle karşı kutup oluşturur. “Tanrısız ve yansız anlatım konumuyla inanç olgusunu sorgulayan yazar *Sudaki İz*’de belli bir siyasal görüşün savunuculuğunu değil, insan doğası ile inanç arasındaki ilişkiyi alaycı ve eleştirici bir anlatım tutumuyla irdeler.” (Aytaç 1999, 63). Romanın, adı anılan şahıslarından Necip örgüt-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ten ihraç edilen bir militanken Fazıla ve Bülent geçmişlerinde hareketli bir devrimcilik süreci geçirmiş karakterlerdir. Romanın üçüncü bölümünde anlatılan ve Fazıla'nın belleğinden geçen bir karabasan, askerî idarenin sol yapılanmalar üzerinde kurduğu şiddetin ve imha edici baskının ifadesi olmaktadır. Örgüt mensubu olan Bülent ve Fazıla birlikte kaldıkları evde bir gece yarısı baskına uğrarlar. Baskın sırasında şiddet üst sınırlarda uygulanır, gayri insanî yaklaşımlar sergilenir. Devletin siyasal oluşumlar üzerinde kurduğu şiddetin boyutları bir düş havasında da verilse gerçeklikten çok da uzak değildir. Fazıla, "kırılan kapının büyük bir çatırtıyla fırlayıp yere devrilmesiyle" (Altan 2002, 36) başlayan baskında Bülent'in kan içindeki delik deşik bedenini, onu tekmele-yişlerini ve kendisinin "burun kemiğinin bir kâğıt gibi hışırdayıp kırıldığını" (Altan 2002, 37) görür. Yazar Bülent ve Necip'te de olduğu gibi geçmişteki devrimci günlerini ve yaşadığı işkenceleri Fazıla'nın belleğinden vererek yaptırımların insan psikolojisi üzerinde ne oranda derin ve kalıcı etkiler bıraktığını ve solun ne tür baskılarla sindirildiğini ifade etmiştir. Benzer temalar Kaan Arslanoğlu'nun *Devrimciler* romanında da görülür. Tamamıyla bir siyasal örgüt romanı olan *Devrimciler*'de yazar sol'un aynadan kendisine bakışını ortaya koyar. Tümü üniversite öğrencilerinden oluşan romanın şahıs kadrosunda Akın, Aylin, Bedri ve Turan gibi gençler örgütsel faaliyetler içerisindeyler. Sıkıyönetim idaresinin ideolojilere bir şekilde bulaşmış üniversite öğrencilerinde uyguladığı şiddetin izleri bir tutuklama evresinde oldukça kötü muamele gören Aylin adlı devrimcinin belleğinden geçenlerin aktarımı ile sunulur. Anlatı zamanı, darbenin hemen ardından başlayan baskı ve şiddet dönemleridir. Durmaksızın devam eden tutuklamalar, gözaltılar, işkenceler sonrasında meydana gelen atmosfer romanda bir devrimci bakışıyla aktarılır. Aylin gözaltından henüz kurtulmuş ve içerideki kötü muamelenin psikolojik etkilerini yaşamaktadır. Yazar bu olumsuz koşulları Aylin'in iç monologundan okuyucuya aktarır: "Her gün insanlar yakalanıyor. Dün belki yirmi kişi. Bugün belki kırk kişi. Yarın da insanlar yakalanacak ve oraya götürülecekler. Orada neler yapılıyor ben biliyorum. Düş değil. O bina var. Şu anda insanları ezmeye devam ediyor. Güç onlarda. Hak onlarda. Onlar her şey şimdi. Biz hiçbir şey... Onların gözünde ben adı, sanı, okulu, evi belli bir düşmanım. Gece yarısı bir araba dayansa kapımıza tutup alacak." (Arslanoğlu 2006, 268). Sı-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

kıyönetim döneminde sosyal hayat, sinmiş bir korku ve endişe havasını yansıtır. Darbe yönetimi, hayatın her aşamasında gerilim dolu bir atmosfer oluşturmuştur. Sokaklardaki bu gergin ve endişe dolu yaşantıya dair bilgiler, 12. bölümde yazar anlatıcı tarafından aktarılır. "Sokaklar asker ve polis kaynıyordu. Orduda ve poliste izinlerin kaldırıldığı söyleniyordu. Akşamları dışarıya çıkmak tehlikenin bile bile kucağına atılmaktan başka bir şey değildi. Tedirgin halk, korkusundan erken erken evlere kapağı atıyor, karanlık sokaklarda polisler, askerler ve niyeti bozuklar dışında kimse kalmıyordu" (Arslanoğlu 2006, 280).

1980 müdahalesinden sonra yazılan romanlar içinde Mehmet Eroğlu'nun *Yüz: 1981* romanı 12 Eylül sonrasının insanını mercek altına alan bir romandır. Romanın aynı zamanda olayların odağında olan erkek anlatıcısı bütün erdemlerden arındırılmış bir karakter olarak sunulur. Yazar önceki beş romanında solcu ve devrimci kimlikleri kurgunun odağına almışken bu romanında hayatını sadece cinsel münasebetler üzerine yaşayan anlatıcı kahramanın altı kadınla yaşadığı ve bedensel tutkulardan öteye geçmeyen maceralar yer almaktadır. Darbe sonrası topluma dayatılan hayat ve insan tipinin belirgin bir resmini çizen Eroğlu'nun bu kahramanı kendisini şu sözlerle tanıtır: "Çalışıyor sayılmazdım, (...) para alıp satarak, borsada yatırım yaparak, daha çok da fırsat avlayarak yaşıyordum. (...) Hiç evlenmemiştim, kardeşim de yoktu. Felsefe bölümü mezunuydum, doğrusu psikoloji hakkında derinlemesine düşündüğümü söyleyemezdim." (Eroğlu 2000, 96–97). Bir anti-kahraman olarak görülebilecek olan anlatıcının bütün yönleriyle 12 Eylül sonrası yaşantının ürünü olduğu söylenebilir. 1981 yılının anlatıcı için bir kırılma noktası olduğu bilgisinin verildiği romanda 12 Eylül dönemine ait göndermeler flash-back yöntemiyle aktarılır. Geçmişe yönelik olarak anlatıcının belleğinden geçenler de bir ideal veya siyaset eleştirisi değil, ilişkide bulunduğu kadınların hatırlanmasına hizmet eden tarihsel dönemler olarak yer alırlar. Roman Ağustos 1997'de bir Pazar günü başlayıp aynı tarihte biterek çevrimsel bir zaman kurgusuna sahiptir. Olayları yaşayan anlatıcı uzun zaman sonra fark edeceği ve 1981 yılında yüzünde gerçekleşen değişimi hatırlar. Bu değişimi apolitik kişiliğe geçiş şeklinde okumak mümkündür. Romanın anlatıcı kahramanı 12 Eylül darbesinin yapıldığı dönemde asteğmen ola-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rak askerlik yapmıştır. Eroğlu'nun bu romanında, ele aldığımız diğer romanlardan farklı olarak romanın baş kişisi olan anlatıcı darbenin mağduru değil, egemen güç olan askerî yönetimin içerisinde yer almıştır. Hatıraların bellekten geçirildiği kısımlarda, anlatıcı askerî rejimin kurduğu baskı ve şiddete dair kısa değinmelerinden birini darbe dönemlerinde halası ve kuzeniyle bir araya gelip sohbet ettikleri anısının içinde verir. Burada anlatıcı halasına "komünistleri, devlet düşmanlarını nasıl etkisiz hale getirdi"lerini anlatırken "1981'de bütün ülkede olduğu gibi İstanbul'da da sıkıyönetim" (Eroğlu 2000, 29) olduğunun bilgisini verir. Fakat o dönemde ortaokuldan arkadaşı ve sıkıyönetim döneminde katı bir işkenceci olan Faruk'u, akademisyen olan ve tutuklanarak işkenceye tabi tutulan Tahir Hoca'yı ve hayatındaki altı kadından biri olan Işık'ın gözaltına alınmasını anlatıcının monologundan çıkarsamak mümkündür. Yazar, anlatıcısına eleştirel bir yaklaşım sergiletmeyerek bir bakıma 12 Eylül sonrası oluşan duyarsız insan tipinin kompozisyonunu oluşturmuştur. Romanın işleyişine herhangi bir etkide bulunmayan 12 Eylül göndermeleri işlevsizleştirilerek de darbe sonrasının değer yitimine uğramış, erdem ve ideallerle ilgisi olmayan, düşünmeyen, hazzı hayatının merkezine almış insan profilini çizilmiştir. Anlatıcının monologundan verilen ve Işık'ın tutuklanmasına yönelik anısını aktarırken söylediği "O gözaltına almaya gittiğimiz bir 'rejim düşmanıydı'" (Eroğlu 2000, 146) ifadesiyle yönetimin sol düşünce mensuplarına bakışını ortaya koyarken darbe döneminin asteğmeni olarak olaylara yanlı bakmasına rağmen romanın sonlarında arkadaşı Nejat'la diyalogu içinde söylenen "1981'de çok şey oldu, insanlığı katlettiler" (Eroğlu 2000, 325) cümlesi dönemin yönetim anlayışının özeti ve anlatıcının ilk ve son kez duyarlı bir yaklaşım içinde olduğunu göstermektedir.

12 Eylül'ün en önemli dayanağı ülke içinde hızla tırmanan anarşi ve terör ortamının düzeltilmesinde mevcut yönetimin yetersiz olarak görülmesidir. Böylece yönetime el koyan askerî kadro "ülkeyi 12 Eylül öncesine sürükleyen ana etkenin 1961 Anayasası, Anayasa'nın ruhu, getirmiş olduğu hak ve özgürlükler olduğu inancını taşımışlar" (Ertem 2006, 42), bu oranda özgürlüğün anarşiyi tetiklediği düşüncesiyle önceki müdahalelere göre çok daha sert uygulamalara girişmişlerdir. Sıkıyönetimin bulduğu formüller

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

daha çok dirilmeye çalışan sol örgütler üzerinde uygulanmış, gözaltılar, işkenceler, ölümler ve idamlar hukuk dışı bir şekilde yapılmıştır. Bu uygulamalara tanıklık eden romancıların kurgularında özellikle gözaltında, tutukevlerinde yapılan işkencelere değinilir. İşkence, 12 Eylül'ün belleklerden silinmeyen anıları olarak darbeden uzun yıllar sonra yazılan romanlarda bile baskın temalardan biri olmuştur. İşkencenin ve cezaevi temalarının en belirgin olarak *Devrimciler* romanında Kaan Arslanoğlu'nun uzun ve ayrıntılı ama yansız tutumuyla ortaya konduğu görülmektedir. İşkenceyi tüm detaylarıyla *Devrimciler*'de irdeleyen Arslanoğlu, örgütün liderlerinden biri olan Bedri'nin bir kuyumcu soygununu yönetmesinin ardından fakültedeki sınavlarına girmek için üniversiteye giderken polis tarafından gözaltına alınmasıyla başlayan zorlu süreç üzerinden anlatır. Romanın en uzun bölümlerinden biri olan 10. bölümünü yazar bütünüyle gözaltındaki uygulamalara ayırmış, orada geçen işkenceleri diyaloglara ağırlık vererek nesnel bir anlatım tutumuyla aktarmıştır. Soygun eylemini planlayan ve silahla birini yaralayan Bedri, kullandığı silahın yerini, görüşme yapacağı kişileri, randevu yer ve saatlerinin bilgisini vermek için katı bir işkenceden geçirilmektedir. Devrimci inancıyla bu işkencelere bir aydan fazla direnen Bedri'nin son günlerinde baktığı aynadaki aksini anlatırken işkence mekânının tasvirini de yapar: "Ağzının yara içinde kaldığı, burnundan iltihap aktığı ilk günlerde ortamın tamamlayıcı bir unsuru olmuştur tuhaf tuhaf pis kokular. Ardından duvarın o kendine has kokusu egemen olmuştur tüm kokulara. Zaten gözleri perdeli bu insanlar için yalnızca sesler, kokular ve acılar vardı bu dünyada, hepsi de abartılı boyutlara ulaşan duyumlarıyla. Yer yer sıvaları çıkmış, yüzlerce binlerce kişinin kafasını, yüzünü, sırtını dayadığı duvarın kokusu..." (Arslanoğlu 2006, 247). *Devrimciler*'de yazar tüm bu şiddet ve işkenceleri salt bir vak'a aktarımından ibaret olarak bırakmaz. Söz konusu devrimci gençlerin yaşadıkları gözaltı süreçlerine onların monologlarında geniş yer veren yazar kendisini olaylara eleştirel bir uzaklıkta konumlandırır. Aylin'e romanın 11. Bölümünde yaptırdığı monolog aracılığıyla Bedri'nin işkence altında öldüğü bilgisini verdirir. Gözaltından henüz çıkmış olan Aylin işkencenin ağır psikolojik etkileri altındadır. Yazar Aylin'in belleğinden geçenleri aktarmak suretiyle işkencenin solcu gençler üzerinde oluşan ve etkisi uzun süre geçmeyen psikolojik bozuklukları vererek askerî

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yönetim anlayışının tahrip edici yönünü de yansıtır. 12 Eylül gö-zaltı ve işkenceleri, *Sudaki İz*'de çizilen devrimci karakterlerin geçmiş yaşantılarına dair geriye dönüşlerde de irdelenir. Devrimci gençlerden Bülent'in yaşadıkları, romanın 16. bölümünde anlatıcı yazar konumundan ifade edilir. Altan, Bülent'in işkence sürecini "elleri, kolları, gözleri bağlanarak birkaç kişi tarafından durmaksızın dövülmesini, elektrik verilmesini, acı çığlıklarını ve polislerin aşağılayıcı küfürlerini" (Altan 2002, 121) diyaloglar içinde vererek dönemin siyasal gerçekliğinin panoramasını çizer. Romanın diğer kahramanlarından Fazıla da yaşadığı duygusal "sıkıntıya katlanmaya çalışırken aklına işkence salonu"nda (Altan 2002, 136) yaşadığı aşağılanma, acı ve üzüntü gelir. Üniversite öğrencisi olan ve yurttan kalan Necip'in, işkenceden çıktıktan sonra akli dengesini kaybetmiş olan, eski bir devrimci olduğu için de saygı gösterilen Congo ile aralarında geçen konuşmalar işkencenin insan hayatı üzerindeki kalıcı etkilerini göstermesi açısından dikkate değerdir. Ele alınan öteki romanlarda işkence konusu öne çıkmasa da *Hayır*'da yazar, Aysel'in monologu aracılığıyla öğrencisi Engin'e dair "Acaba ona da işkence ettiler mi?" (Ağaoğlu 2007, 107) endişesini dile getirir. Yine yazarın Aysel'e düşündürdüğü bir duruşma esnasında insanların "çeşitli işkencelere uğratıldıkları, bazılarının kayboldukları" (Ağaoğlu 2007, 46) yönündeki eleştirel sözleri işkence olgusuna küçük göndermeler şeklinde okunabilir. *Yüz: 1981*'in politik yönü tükenmiş olan anlatıcı kahramanı ise darbe dönemlerinde askerlik yaptığı için bizzat tanıklık ettiği işkencelere değinip geçer. Yazar, depolitize olmuş bireyi kurgunun odağına aldığı için işkenceye dair ifadeler de sıradanlaştırılarak kahramanın bakış açısından verilir. Darbe döneminde yaşananlara karşı duyarsızlaşmış bir düşüncenin ürünü olarak çizilen karakter yapısı gereği işkence ve şiddeti de alelade bir durum olarak aktarır. Anlatıcı kahramanın geriye dönüşlerinde sıkıyönetimin yaptırımları, çizilmek istenen apolitik yaşamın, bu yaşam biçimi içinde öne çıkan cinselliğin, hazzı dayalı ilişkilerin hatırlanması için birer motif olarak kullanılmıştır. Kurgunun odağındaki anlatıcı kahramanın yaşanan tüm baskı ve işkencelere duyarsız biri olarak resmedilmesindeki temel amaç, askerî idarenin dayattığı yeni-insan tipini oluşturmadaki başarısını göstermektir. Anlatıcının işkenceye dair anıları, anlatı zamanında belleğinden geçen bir arkadaşı veya herhangi bir nesnenin çağrışım gücü sayesinde ortaya çıkmakta-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

dır. Yazarın çizdiği bu anti-kahraman romanın başlarında verilen iç monologunda içinde bulunduğu durumun farkındadır ve belleğinden şunlar geçmektedir: “Yıllar sonra Tahir Bey’in kitabıyla ilgili bir yazıyı okuduğumda, küçümseme yüklü bir ifadenin doğru olmasa da gerçeğin soluk izlerini taşıdığını öğrenecektim. Ama 1981’lerde işkence gören her tutuklunun denizle ilgili bir geçmişi olduğuna inanırdım nedense. Aslında bu inancımı temellendiren Faruk’un ardında bıraktığı, dudakları kurumuş kanla mühürlenmiş (s. 23) (çoğunun gözleri kapalı olurdu) zavallıların zorlukla mırıldandıkları o sihirli, mavi sözcüktü: Su, su... Su sesi kulaklarında giderek denize dönüşürdü. İşkence yakınında olanları da etkiliyordu. Bu etkilenme bende sözcükler arasında akrabalıklar keşfetme, köprüler kurma şeklinde ortaya çıkmıştı.” (Eroğlu, 2000: 24). Eroğlu, 12 Eylül sonrasında cinselliğe ve bireyselliğe yönelmiş olan insan modelini, ideallere, siyasete ve düşünceye karşı duyar-sızlığını vurgulamış olur.

Askerî rejimin solu dağıtmak ve ideolojik oluşumların önüne geçmek maksadıyla uyguladığı katı cezalardan biri idamdır. Bu idamlar da dönemi ele alan romanlarda görülen izleklerden biridir. *Devrimciler*’in Akın ile Bedri adlı militanları arasında geçen bir diyalogda arkadaşları olan Erdem Erdiñ’in idam kararının onaylanmasından bahsedilmektedir. *Sudaki İz*’de ise idam cezasına daha bir canlılık kazandıran yazar bu infaz sahnesini hem idam edilen Ekrem’in psikolojisini hem de romanın dış gerçekliğini bir arada vererek anlatır. 1980 dönemi sert uygulamalarının romanlarda yer alış şekli, eleştiriden veya bir ideolojinin propagandasını yapmak amacını taşımaz. Bilakis yapılan yanlışlarla yüzleşme ve bu yanlışların insan hayatında çok ağır bedeller ödenmesine yol açtığını ifade etmek amacı öne çıkmaktadır. *Sudaki İz* bu yaklaşımlara daha çok ironik ve eleştirel yaklaşırken, *Devrimciler*’in yazarı doğru ve yanlışları bir arada vererek dönemin örgütlerinin fotoğrafını da çekmiştir. Adalet Ağaoğlu *Hayır...*’da Aysel’e dönemin eleştirisini yaptırarak ve politik tavır alışlara değinir. *Yüz: 1981*’in anlatıcısı ise darbe yıllarında asker olduğu için fail konumundadır. Eroğlu’nun anlatıcı konumunda kurguladığı romanın baş kişisi, darbenin sebep olduğu sosyal travmaları sıradanlaştırarak aktaran duyarsızlaştırılmış birey tipini temsil etmektedir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

3.2. Siyasal Örgütler, Eylemler, İç Hesaplaşmalar

12 Eylül döneminde faaliyet gösteren ideolojik gruplar devletin önlem adı altında yaptığı şiddet ve baskının benzerini kendi işleyişleri içinde de göstermişlerdir. Sol örgütleri odağa alan *Devrimciler* ve *Sudaki İz* romanlarında görülen örgüt baskısını Orhan Pamuk *Sessiz Ev*'de ülkücülerin grup içi ilişkilerinden hareketle ortaya koyar. *Sessiz Ev*'de zaman, öteki romanlardan farklı olarak 12 Eylül öncesindeki yaz aylarıdır. Roman, Fatma Hanım'ın Cennethisar'daki evine bir haftalığına gelen, tarihçi Faruk, toplumbilim öğrencisi ve devrimci Nilgün ile zengin olma hayalleri kuran lise öğrencisi Metin adlı üç torununun serüveni üzerine kurulur. Zamanın 1980 darbesinin bir ay öncesine denk gelmesi kurguda kaçınılmaz olarak siyasal göndermelere kapı aralamıştır. Romanın önemli kişilerinden biri de Fatma Hanım'ın ev işlerini yürütmekte olan cüce Recep'in yeğeni Hasan, Nilgün'ün çocukluk arkadaşı ve ona âşıktır. Fakat Nilgün'ün aksine sağcı-ülkücü gruptandır.

Yazar *Sessiz Ev*'i beş ayrı roman kişisine anlattırır. Romanın, Hasan'ın bakış açısından anlatılan üçüncü bölümünde milliyetçi gençlerin örgütleri adına halktan haraç almaları, düzenleyecekleri bir gece için, manava girerek sahibine daha önce zorla satılan beş bileti yok sayıp beş bin lira karşılığında beş bilet daha satmaları anlatılır. Almaması halinde dükkânını yağmalamakla tehdit eden ülkücü çete mensupları, romanın 25. bölümünde Metin'in arabasında aynı tavırları sergilerler. Ülkücü hareket adına insanlardan haraç alan, hakaret ve tehdit eden, aşağılayan tutumların manzarasının çizildiği bu bölümde Mustafa, Serdar ve Hasan Metin'e yine zorla bilet satıp cüzdanına da el koyarlar. Bunu da milliyetçilik adına yaptıklarını söylerler.

Hangi cepheden olursa olsun dönemin ideolojik grupları yasadışı eylemlerde bulunur, haraç gasp gibi faaliyetlerle finansal kaynak sağlarlar. *Devrimciler* romanında da Bedri'nin planladığı bir kuyumcu soygununa ve ardından gerçekleşen bir dizi tutuklama ve işkence olaylarına tanık olunur. *Sudaki İz*'in devrimci gençleri Necip, Hakan ve Erkem de örgüte finans sağlamak için kapitalist düzenin bir parçası olarak görülen işyerlerinden haraç

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

almak gibi yasa dışı bir faaliyet içine girerler. İlkinde Bedri'nin işkencede öldürülmesiyle biten olay ikincisinde Ekrem'in idam edilmesiyle son bulur. Bu üç romanın ortak paydalarından biri, politik görüşleri ne olursa olsun örgütlerin yaptıkları eylemlerde şiddet ve baskı yolunu seçmelerini kurguya taşımalarıdır. *Sessiz Ev*'in milliyetçi duyarlılıkla haraç alan üyeleri herhangi ceza görmezken sol örgütlerin katı cezalara çarptırılması dönemin gerçeklikleriyle örtüşmektedir.

1980 sonrası romanlarda görülen belirgin eğilimlerden biri de siyasal örgütlerin yapısını, işleyişini, hatalarını ortaya çıkararak özeleştiriyeye tabi tutmak, iç hesaplaşmaları ve çözülme süreçlerini vurgulamaktır. Bu romanlarda 12 Eylül döneminin militanlarının kendi aralarında düştükleri çelişkiler sergilenir, roman kişilerine öz eleştiri yaptırılır. Böylelikle güdümlenmiş birer militan olan şahısların insanî yönü yüzeye çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda Kaan Arslanoğlu *Devrimciler*'inde sol örgütlerin iç yapısını yoğun diyalog ve monologlarla vererek bu görüşteki insanlara özeleştiriyeye yaptırır. Siyasi çatışmaların etkisini yitirdiği yıllarda yazılan romanların birçoğunda olduğu gibi *Devrimciler*'de de ideolojik yapıların kendilerine daha objektif bir bakış sergileyebildiklerine değinilir.

Devrimciler'in üniversite öğrencilerinden oluşan militanları, baskı altında tekrar aktif bir konuma gelebilmek için sık sık eylemler planlamak ve uygulamak üzere bir araya gelirler. Toplantı amacıyla kullanılan bu izbe mekânlar izole edilmiş birer hücre evidir. Rutubet ve ayak kokusunun hâkim olduğu dağınık, cılız ışıklı ampullerle yarı aydınlık ve basık bir atmosfer (Arslanoğlu 2006, 19) içinde bir araya gelen örgüt militanları örgütün işleyişi ile ilgili kararlar alırlar. Bu toplantılarda dönemin ruhuna uygun tavır ve stratejilerin saptanması, siyasî gelişmeler, üniversitedeki etkinlikler, öteki sol gruplarla yaşanan çekişmelerde baskın gelme amacıyla izlenecek yöntemler ve örgütün iç disiplini gibi konular tartışılır. Örgütün devlet baskısı altına hızla tükenişi ilk olarak toplantıda bulunan Hülya'nın diyalogundan verilir. Hülya, taraftar sayılarının artmadığından bahsederken Hüseyin adlı devrimci de "artan baskının doğal bir sonucu olarak geçici bir durgunluk" (Arslanoğlu 2006, 30) olduğunu itiraf eder. Örgütün ve partinin öngördüğü tek tip insan modeli roman kahramanlarının iç dün-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yalarının tahlil edildiği noktada ortaya çıkar. Birçoğu birer fert olarak makbul olmayan örgüt üyeleri ideolojilerin dayattığı nitelikleri taşımaları şartıyla varlık gösterebileceklerdir. Yazar örgütlerin bireye bakışını net bir şekilde romanın baş kişisi Akın'ın Hülya hakkındaki düşüncelerine yer verdiği monologunda ortaya koyar. Akın, "Şu şehirde düşmediği karakol, yatmadığı cezaevi kalmayan Hülya. "Sen bir dakikada gözden çıkarılırsın ama kitle asla!" (Arslanoğlu 2006, 33) gibi bir düşünceyle örgütün bireye bakışını özetler. Bu anlayış sesli bir şekilde dile getirilmez. Roman kişisinin monologunda yapılan çözümlemeler bireyin yaşadığı örgüt korkusu hakkında gerçekçi bir tavır sergilemiş olur. Örgütün eleştirisini dile getirmek "pasifist" yaftasının yenmesi ve dışlanmayı getireceği için yazar bunu Akın'ın iç monologu ile verir. Akın'ın monologu, ideolojik yapıların iç düzenini, katı kurallarını, dışa vurulamayan korkularını, militanlığı yaratan gerçek nedenleri ve vermesi açısından önemlidir: "Korkuyor. Ben de korkuyorum. Kafamızın içindeki soruları olduğu gibi açığa vurmaktan korkuyoruz. Kitle ürkek ve yılgın, bundan sonra adımlarımızı dikkatli atmak zorundayız, diyemeyiz. Böyle dersek 'pasifist' oluruz. İstersen mücadeleye kelle koltukta yıllarını vermiş ol; geriledi, derler, bazı şeylerden korkuyor, temkinliliği savunması bundan, derler" (Arslanoğlu 2006, 32-33). Örgütsel yapıların başat özelliklerinden biri olan bireyi yok sayma açıktan söylenebilirken, buna yönelik eleştiriler ihanet kapsamında sayılır. Ve eleştiren kişi tasfiye edilme korkusuyla çelişkilere yönelik eleştirilerini monologlar yoluyla gerçekleştirir. *Devrimciler*'in iki önemli ismi Bedri ve Hayri arasında kurulan bir diyalog yoluyla yazarın örgütlerin bireyi yok eden anlayışını ortaya koyduğu gözlenir. Hayri'nin bir toplantı esnasında nasıl insanlar aradıklarını söylemesi solun ileride bütünüyle yaşayacağı kaybın esas sebeplerinden biri olarak okunabilir. Çünkü örgütün aradığı adamlar, "her durumda, her şartta, insanı savunabilecek (...), kendini Partinin ve hareketin bir parçası sayacak, kişisel kaygılardan uzak, kendi geleceğini partinin geleceğiyle kaynaşmış gören kadrolar" (Arslanoğlu 2006, 66) olmalıdır. Bireysel duyarlılığı reddeden bu anlayışın karşısında Turan'ın örgütün işleri dururken okul dersleriyle ilgilenmesi, Akın'ın tepkisine sebep olur. Akın iç dünyasında söylediklerinin aksine, devrimci duyarlılığa sahip olmadığı gerekçesiyle Turan'ı paylar, onu kendisi gibi düşünmemekle suçlar. Turan ise yapılan eleştiriler

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

karşısında öteki militanlara göre daha gerçekçi ve rasyonel bir karakter olarak çizilmiştir. Örgütün verdiği görevleri yapmanın yanında tek tip olma anlayışının karşısında yer alarak geniş açılımlar sağlamak gerektiği düşüncesindedir. Güdümlemiş birey, *Sudaki İz*'in Fazıla'sının anlatımında da göze çarpar. Fakat *Devrimciler*'de anlatı zamanında olanlar aktarılırken *Sudaki İz*'de anlatı zamanından geriye dönüşlerle anlatılır. Anlatıcı Fazıla karakterini onun geçmişte inandığı bir dava uğruna hapse girip acı çekmekten mutlu olan, acılarından dolayı inancı güçlenen ve bu inancından vazgeçtiği takdirde yok olacağı korkusunu yaşayan, kendine güvenini kaybeden bir militan olarak tasvir eder. "Fazıla için emirler kutsal ve tartışılmaz" (Altan 2002, 24) kabul edilir ve partinin verdiği görevler kendi beklentilerinin önündedir. Bütünüyle şartlandırılmış militan tipini temsil eden Fazıla, darbe yönetiminin yarattığı korku ile iç içedir. Bir yandan aldığı emirleri yerine getirme konusunda devrimci cesaretini diri tutmaya çalışırken öte yandan tutuklanma korkusu yaşamaktadır. *Devrimciler* romanındaki Aylin'in de geçirdiği işkence sürecinin ardından tekrar yakalanma korkusu ve ideoloji arasında sıkışması askerî rejimin gittikçe artan baskısının sonuç verdiğine işaret eder.

Orhan Pamuk ise *Sessiz Ev*'in lise öğrencisi olan Hasan adlı karaktere diğer romanların aksine ülkücü yapının işleyişini eleştirisini ironik bir anlatımla yaptırır. Sol görüş içerisinde itaat anlayışıyla işleyen mekanizma milliyetçi sağ içinde de aynıdır. *Sessiz Ev*'in ülkücü gençleri, Mustafa, Yaşar ve Serdar kendilerinden yaşça küçük olan Hasan'ı duvarlara yazı yazma, örgütün faaliyetlerine destek amaçlı biletler satma ve en önemlisi âşık olduğu Nilgün'e saldırmakla görevlendirirler. Ülkücü çetenin lideri olan Mustafa'nın grup arkadaşı olmasına rağmen Hasan'a "geri zekalı, çakal" (Pamuk 2007, 187) gibi hakaretlerle ona görevini bildirilmesi Hasan'a dokunur ve onun çocuksu hayaller kurmasına kapı aralar. Hasan, on beş yıl sonra, bugün kendisini küçümseyen ve tahkir eden ülkücü ağabeylerinin kapısına gelip yardım dileme hayallerinden, komünistliğinden dolayı pişmanlık duyarak kendisine gelen Nilgün hayaline kadar birçok çocuksu düşünceyi belleğinden geçirir. Türkiye'yi komünistlere bırakmayacağına dair hayaller de bunlar arasındadır. Hasan'ın monologlarında sıklıkla yapmak istediği hareketlerden biri, kendisini durmadan küçümse-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yen ve aşağılayan ölkücü ağabeylerini dövmek olacaktır. İtaat anlayışına yaslanan politik gruplarda bireyselliğin, eleştirinin, farklı seslerin, düşüncelerin ve isteklerin açıktan söylenemediği bu dönemde romancıların devrin ruhuna uygun olarak tepkilerini monologlar yoluyla vererek gerçeklik hissi uyandırdıkları görülür. Pamuk, Altan ve Arslanoğlu roman kahramanlarının iç gerçekliklerini vermekte iç monologları kullanılırken gerçeklik hissini kuvvetlendiren diyalogları da romanın dış gerçekliğini sunmakta kullanırlar. Böylelikle ideolojik yapıların yaşadıkları tutarsızlıklara mesafeli bir yere kendilerini konumlandırırlar.

İnsanî olan birçok arzusunu örgütsel baskı dolayısıyla yaşamayan ve bireysel duyguları bastırmak zorunda kalan militanlardan oluşan bir yapının çöküş serüveninin sergilendiği *Devrimciler*'de ideallere olan inancın yitirilişi işkence altındaki Bedri'nin iç konuşmalarında netleşir. Örgütün en programlı militanlarından olan Bedri'nin dava arkadaşları tarafından ele verilmesi sonucunda içeri düşmesi ona, o güne kadar anlatılan efsanevî devrimci tipinin roman dünyasında kaldığını, gerçeklerin farklı olduğunu düşündürür. (Arslanoğlu 2006, 249). Darbenin ardından gücünü yitiren sol düşünce, 12 Eylül sonrasında 1 Mayıs eylemlerinde varlık göstermek için girişimlerde bulunacak fakat bu da beklenen desteği göremediği için sonuçsuz kalacaktır.

3.3. Aşk ve İdeoloji Sarmalında Birey

12 Eylül romanlarında ortaya çıkan temalardan biri ele alınan karakterlerin birey olmakla robot insan olmak arasındaki açmazlarıdır. Dönemin romanlarında irdelenen politik kişilikler, kendilerini bir ideal peşinde yaşadıkları için ferdî duygulanımları ile sürekli bir mücadele halinde kalmışlardır. Aşkı ve cinselliği yasaklayan siyasal dayatmaların yarattığı karakterler 1980 döneminin politik örgütleri içinde beliren bir engel olarak romanlarda yer almıştır. Gürsel Aytaç cinsellik dâhil hayatın her alanını edebiyatta konu olarak alma eğiliminin gerçekçiliğin gereği olduğunu ve romandaki figürlere canlılık kazandırılmak isteğinden doğduğunu belirtir. (Aytaç, 1999: 36). Aşk ve siyaset sarmalında sıkışan bireyler *Sudaki İz*, *Devrimciler* ve *Sessiz Ev*'de işlenen izleklerdir. Altan, müstehcen sayıldığı için yasaklanmaya kadar varan cinsellik öge-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

sine *Sudaki İz*'de geniş bir yer vermiştir. Romanda devrimci gençlerin "karşı cinse eğilimlerinin ideoloji ölçütleriyle nasıl engellendiğini(n) ya da yönlendiğini(n), insan varlığına nasıl yabancılaştıklarının bir göstergesi olarak" (Aytaç, 1999: 64) cinsellik konusu kurgunun odağına alınır.

12 Eylül'den sonraki döneme kadar insanî olan bazı dürtüler, dönemin politik kimlik sahibi olan gençleri arasında zaaf sayılmış, yasaklanmış ve dışlanma sebebi sayılmıştır. Darbeden sonra ise bilinçli bir politikanın ürünü olarak insanlar siyasetten uzak tutulmuş, bir nevi cinsellik patlaması yaşanmış, mahremiyet ve özel yaşam zamanının öne çıkan söylemlerinden birkaçı olmuştur. Bu değişim devlet tarafından desteklendiği gibi, romancıların muhayyilesinde de önemli bir itekleyici unsur olarak varlık göstermiştir. *Sudaki İz*'de, ikisi de devrimci olan Fazıla ve Bülent adlı roman kişilerinin eylem ortaklığı gereği aynı evde kaldıkları bir gece dürtülen cinsellikleri, devrimci ideolojilerine galip gelmiştir. Beraber uyumak durumunda kaldıkları gece meydana gelen fiziksel yakınlaşma sonucunda yaşanan cinsel birliktelik romanda, anlatı zamanından geçmişe doğru işleyen Fazıla'nın belleğinden verilir. Yazarın cinsellik konusunu detaylı bir şekilde öne çıkarmasına rağmen kişilerarası ilişkileri verirken diyalog yolunu tercih etmesi gerçekçilik hissini güçlendirir. Nitekim Fazıla ile Bülent arasında geçen ilişkiyi yazar Fazıla'nın Ömer'le olan diyalogu yoluyla aktarır.

Aşk yasaklayan devrimci duyarlılığın daha belirgin bir örneğini ise aynı romanın devrimcilerinden Necip'in Zerrin adındaki komşusuyla yaşadığı/yaşayamadığı duygusal ilişkide görmek mümkündür. Necip başlangıçta devrimci duyarlılıkla bağdaştıramadığı duygusal ilişkiyi reddetme yoluna gider. Çünkü devrimcilik gereği, "böyle bir kızla konuşmaya alışık olmadığı için ne söyleyeceğini şaşırıyor, kendi gözünde bir aptal durumuna düşüyordu(r)" (Altan 2002, 171). Fakat ilerleyen süreçte Necip duygularına yenik düşer ve Zerrin'le duygusal bir atmosferde ilişki kurar. Bir yanda devrimciliğini kaybetmemeye çalışan ve romantizme karşı olan Necip, öte yanda yapılan örgüt faaliyetlerini anlamsız bulan apolitik bir karakter olarak çizilen cinsel muhatabı, Zerrin. Biri idealist öteki romantik olan çelişik iki insanı bir araya getiren yazar, örgüt ilkeleri gereğince Necip'i aşk ve devrim arasına sıkış-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

tırır. Daha insanî olan aşkı bertaraf edemeyen Necip “[k]üçük burjuva bir kızla olduğu” (Altan 2002, 226) gerekçesiyle bir tercih yapmak zorunda bırakılacaktır. Bu aşamadan sonra Necip, örgütün bazı insanî yönleri yasaklamasından, halk kitlelerini örgütleyememesine, halktan kopuk olmasına kadar birçok yönden eleştirileri dillendirecek, bunun örgüt tarafından fark edilmesinden sonra da ihraç edilecektir. Örgütün kendisini revizyonist olmakla itham ederek dışlamasından sonra Necip anlatıcı yazarın bakışından “[k]abuğunu yitirmiş bir hayvan gibi, soğuğu etinde hissed(en), (...) “[b]irdenire hiç tanımadığı bir yaşamın içinde çıplak tek başına” (Altan 2002, 245) ve korku içinde kalmış biri olarak verilir.

Kaan Arslanoğlu’nun roman kişilerinde ise Necip veya Fazıla kadar açığa çıkan bir ferdî duygulanıma yer verilmez. Devrimci gençlerin iç dünyalarında yaşadıkları aşklar Akın’ın ruhsal çözümlemesinin yapıldığı 6. bölümde verilir. Akın’ın Aylin’e karşı hissettiklerinin anlatıldığı pasajda, kendini bu duygularından ötürü suçlu gören bir devrimcinin psikolojik çıkmazı ortaya konur. Fakat yazar anlatıcı konumundan yapılan bir açıklama Akın’ın yaşadığı çatışmayı açıklar niteliktedir: “Kız erkek ilişkileri konusunda örgütün görüşü birkaç cümleyle özetlenebilirdi. (...) Evlenme olayı hassas ve ciddi bir meseledir. Evlilik bağı mutlaka duygusal bir temele dayanmak zorundadır. (...) Örgütlü devrimciler, karşı cinsle ilişki meselesini kendi aralarında hemen hiç açmazlardı. Açıldığında da sansürlü bir şekilde geçiştirirlerdi. Akın’ın sansürcü kişilik yapısına son derece uygun düşüyordu bu yapı. Sonunda duygularını tekrar bastırmaya karar ver(en)” (Arslanoğlu 2006, 129) Akın, böyle bir düşüncüyü “saçmasapan hayaller” (Arslanoğlu 2006, 130) olarak niteler. Akın tüm bu düşüncelerine rağmen romanın son bölümünde karşılık beklemeksizin Aylin’e sevgisini itiraf eder. Aşka karşı uzun bir direniş gösteren devrimci tipi Altan’da olduğu gibi Kaan Arslanoğlu’nda da gem vurulamaz bir duygunun ideallere üstün gelmesi biçiminde kurulanmıştır.

Aşk ve ideal arasında tercih zorunluluğu *Sessiz Ev’de* ülkücü kadroda yer alan Hasan’ın iç monologundan okunabilir. Dönemin ülkücü gruplarından birinde heyecanlı ve hevesli faaliyetlerde bulunan Hasan, çocukluktan tanıdığı Nilgün’e duyduğu aşk

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ile milliyetçilik hisleri arasında sıkışmıştır. Hasan sürekli kendisinden yaşça büyük olan Nilgün'ü gizliden takip eder, onunla karşılaşmak için aynı bakkala girer, kimi zaman onu uzaktan seyrederek. Çantasından düşürdüğü tarağı da ona yaklaşma gerekçesi olarak sürekli yanında taşır fakat bir türlü yaklaşamaz. Nilgün her gün aynı bakkala girer ve bir *Cumhuriyet* gazetesi alır. Hasan, tesadüf havası vererek girdiği bakkalda onu ikileme düşürecek olan manzaraya tanıklık eder. Sevdiği kızın *Cumhuriyet* gazetesi okumasından ötürü kendisine tam zıt görüşte olmasını kabullenemez. Yazar romanın dış gerçekliği içinde Nilgün'e söyleyemediklerini ve gerçekleştiremediği eylemleri iç monologunda gerçekleştirir. Hasan'ın içinde bulunduğu açmazları anlatıcı konumuna koyarak onun bakışından okuyucuya sunar: "Orada, karşıdaki kestanenin altında oturup düşündüm biraz. Komünistleri ve girebilecekleri kılıkları ve kimleri nasıl kandırabileceklerini korkuyla düşündüm. Sonra kalktım, ellerimi ceplerime soktum, dönüyordum ki: Cebimde de hâlâ o yeşil tarak var! Çıkarıp baktım, kırayım mı dedim, yok, kırmaya bile üşenirim. Kaldırımın başladığı yerde bir çöp tenekesi vardı. Onun içine attım o yeşil tarağını senin Nilgün. Arkama da bakmadan yürüdüm. Taa o bakkala kadar. Aklıma geldi. E, seninle de bir konuşsak bakkal efendi. Biz sana, o gazeteyi satmayacaksın demedik mi? Ne ceza istersin söyle bakalım! Belki de, açıkça söyler, ben bir komünistim der, o kız da bir komünisttir, o gazeteyi de inandığım için ona satıyorum! Birden Nilgün için çok üzüldüm; çünkü küçükken ne iyi bir kızdı" (Pamuk 2007, 158). Nilgün'e olan ilgisi ülkücü ağabeyleri tarafından fark edildikten sonra ideolojiye aykırı olduğu için Hasan aşkını inkâr edecektir. Nilgün'ün ülkücü jargonuyla 'komünist' olması bu duyguların önündeki en katı engel olarak görülür. Grup lideri olan Mustafa, Hasan'ın bu hatasını telafi etmesi için Nilgün'e karşı yapılacak bir görev verir. Görevi, Nilgün'ün elinden gazetesini alıp parçalamak ve komünistlerin buraya alınmayacağı tehdidini savurmaktır. Fakat Hasan arkadaşlarının ona yapacakları konusunda uyarmak için Nilgün'ün yoluna çıkar, kolundan sıkıca tutar ve ona ilan-ı aşk eder, elindeki gazeteyi neden okuduğuna dair de hesap sorar. Nilgün ilgisiz davranıp yoluna devam etmek istemesine rağmen Hasan'ın ısrarcı tavırları karşısında "Manyak faşist, bırak beni!" (Pamuk 2007, 273) diye bağırır. Hasan, komünistliğini itiraf ettiği düşüncesiyle Nilgün'ü "cezalandırmaya karar ver(ir) ve vura vura

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

cezalandır(ır)” (Pamuk 2007, 273). Hasan’ın bu saldırısı sonucunda Nilgün başlangıçta fark edilmeyen beyin kanamasından dolayı ölür. Hasan aşk ve milliyetçi düşünce arasında kalmasına rağmen bağlandığı düşünceye yenik düşer. Yaşanan olayların 12 Eylül öncesindeki Temmuz ayında olması, kaosun zirvede olduğu bir dönemin, sağ ve sol gruplar arasındaki çatışmaların romanda sosyal gerçeklikle temas eden noktalarını belirlemiştir. Fakat romanın kurgusal zamanı siyasal kargaşanın üst düzeyde olduğu bir dönemi kapsamasına rağmen, karşıt grupların bağlı bulundukları ideolojik düşüncelerin geçirildiği izlenimi yaratır. Söz gelimi sol düşünceye romanda pek yer verilmez. Nilgün’ün solculuğu da okuduğu gazetenin *Cumhuriyet* oluşu ve ülkücü gençler arasında geçen birkaç diyalogda ondan komünist diye söz etmeleriyle geçirilir. Romanda milliyetçi düşünceye yönelik açılımların da sığ kaldığı görülür. Ülkücülerin politik tavırları ise genellikle savunmasız insanlara (mahallenin manavı, politikayla ilgisi olmayan lise öğrencisi Metin) güç gösterisi yapıldığı ve duvarlara sloganlar yapıldığına dair esnek değinmelerle geçirilir.

3.4. Apolitik Birey/ Toplum

12 Eylül dönemine ait “gerek resmi gerekse gayri-resmi istatistiklere bakıldığında darbe öncesi ortamın faturasının sol görüşlü kesimlere çıkarıldığı görülmektedir. 12 Eylül yönetimi “ülkeyi bu duruma sokan ideolojileri ayıklamak” (Ertem, 2006: 48) ve toplumu siyaset dışına itmek için bir yandan yasak ve baskılar uygularken öte yandan cinsellik, feminizm, reklâm, tüketim gibi alanlarda özgürlükler getirmiştir. Dönemin ideolojileri uğruna yaşayan insanları [g]eçmişte yaşanan yanlışların farkına ancak 12 Eylül sonrasında varmış, açıktan küfredemedikleri geçmişlerini (hain damgası yemekten çekindikleri için) eleştirel bir yaklaşımla ama temkinli bir şekilde” (Sayan, 2008) roman kahramanları aracılığıyla yansıtmışlardır. Uygulanan politikalar sonucunda depolitize edilmiş bir toplum yapısı ortaya çıkmış, yazınsal nedenlerin yanında bu sosyo-kültürel gelişmeler de aydın ve yazarların üretimlerine yansımıştır.

1980 darbesi sonrasında ağır bedeller ödeyen sol kesim, “cinselliğe ve bireyselliğe yönelirken (...) bu yeni değişimin (tüm

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ideolojiler için) ortak paydası yenilmişlik, içe dönüş, öz eleştiri, cinsellik, yalnızlık ve arayış olur" (Sayan, 2008). Darbeyle birlikte, sanatçı ve yazarların bağlı bulundukları ideolojik katmanlara mesaj verme zorunlulukları ortadan kalkar ve bu durum da onların geçmişte yandaşı oldukları siyasal yapılara karşı eleştirel bir tutum geliştirme olanağı sağlar. 12 Eylül sonrası yazılan romanlarda öne çıkan temaların cinsellik etrafında şekillendiğini söylemek mümkündür. Bütünüyle siyasetten arındırılmış, cinsellik peşinde koşan bireyin yaşantısını kurgunun odağına alan Mehmet Eroğlu'nun *Yüz: 1981* romanı darbe sonrasının apolitik birey profilini postmodern bir anlatıma yaklaşılarak ortaya koymuştur. Eroğlu'nun roman kahramanı kurguyu ilerleten, olayları yaşayan ve anlatan konumundadır. 12 Eylül darbesinden sonra geçmişlerini, ideallerini suçlama eğilimi Eroğlu'nun bu kahramanında görülmez. O, adı romanda hiç geçmediği için öğrenilmeyen, "ortalama ve sıradan birisi; bir 12 Eylül insanı(dır). Hiçbir hayatın başrolünü oynamaya kalkmamış, tutkuyla arasına sisli bir uzaklık yerleştirmiş, ilişkiyi aşka yeğleyen, erdemler ve ideallere akrabalığı olmayan birisidir" (Ulusoy, 2008). Hayatına giren altı kadınla bedensel hazlara yaslanan ilişkisini anlatan kahraman anlatıcının ilişkide bulunduğu kadınların hepsinin ölmesinin sembolik bir tarihle bağlantısı vardır. Yazar, 1981 yılında kahramanının yüzünde meydana gelen değişimi, bu ölümlerin sırrını açan anahtar işlevinde kullanır. "Bu 'ölümle sonuçlanan illetin' tarihinin seçimi rastlantı değil, bize aynı zamanda şimdiki insan tipinin, seyirci olmakla başlayan ve 'kendi hayatını seven, borsadan başka merakı olmayan insanların şekillendirilmeye başladığı tarihtir.'" (Ulusoy, 2008). Bu tarihten itibaren hayatına giren altı kadından Sevda, Duygu, Işık ve Ferda kardeşirler. Ferda dışındaki üçüne âşık olur ve üç kadın da kahramanın yüzünde meydana gelen değişikliğe bağlı olarak ölürlər. Bu sebeple de anlatıcı Ferda'ya âşık olmamaya çalışır. Öteki iki kadından Ziyne ve Nazan'la ise tamamen hazzaya dayalı ve cinsellikten öteye taşınmayan ilişkilere girer. Romanı ilginç kılan yönlerden biri, anlatıcının âşık olduğu kadınlardan ideal sahibi olan Sevda, Duygu ve Işık'ın ölmesidir. İyi bir ressam olan Işık renklere olan ilgisini, gelecek vaat eden ses sanatçısı Sevda sesini, Duygu ise aşkını kaybeder. Ve sıradanlığa teslim olurlar, ölürlər. Yazar, bundan başka olayların ne kendisini ne de okuyucuyu ilgilendirmesini istemez. Hatta "daha ileri de gider, Bosna'da

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

öldürülen çocuklar için üzülen Beyhan'ı ölmesi istenen yatalak bir hasta olarak anlatır. Eroğlu, 'kurtarıcılığı' da işler: Kendi bakış açısından başkasına gözünü kapatan Tahir Hoca böyle kurtarıcıları simgelerken, kahraman anlatıcı kaçmayı ve aylarca Antalya ve Bolu'da yaşamayı, olayların kendiliğinden sönmesini beklemeyi tercih eder. (Bu romanda) 'İnsan olma sorumluluğundan kaçamayan kahramanların yerini, olaylar yatışınca kadar kaçan yeni kahraman almıştır.' (Ulusoy, 2008).

Yüz:1981, bilinçli bir şekilde dayatılan siyaset dışı toplum modeline aykırı duruşu simgeleyen bir roman olarak değerlendirilebilir. Yazarıyla yapılan bir söyleşide Eroğlu aşktan çok tutkunun merkeze alındığı romanını dayatılan ortama bağlı olarak ortaya çıkan bir yüzleşme ihtiyacından doğduğunu ifade eder (Doğan, 2008). Roman, "ekseninde insanın bulunmadığı, insanın araştırılmadığı, toplumsal dinamiğin odağında yer alan kentlerdeki dramların, çatışmaların göz ardı edildiği, günümüzden adeta kaçan, apolitik romanların istilasına uğramasına bir tepki" (Doğan, 2008) amacıyla kurgulanmıştır. Ağustos 1997'de bir Pazar günü başlayarak aynı tarihte biten romanın çevrimsel zaman kurgusu içinde anlatılan apolitik yaşam geçmişle, sistemin bilinçli bir şekilde ürettiği depolitizasyon süreciyle hesaplaşmanın kurgusal evrende önemli bir anlatımı olarak okunabilir.

1980 sonrası oluşan insan modeli *Yüz: 1981*'in kahramanını darbe dönemlerinde asteğmen olmak dışında 12 Eylül'le bir ilgisi olmayan, yapılan işkencelere seyirci kalan ve bu uygulamaları sıradanlaştırarak aktaran apolitik bireyi, *Sudaki İz*'de devrimci geçmişle hesaplaştıktan sonra politika dışında yaşamına devam eden bireyler olarak görülür. Ahmet Altan *Sudaki İz*'in eski devrimcilerini öz eleştiri ve kendileriyle hesaplaşma sürecine sokarken onları romantizm ve cinsellik çemberine alarak toplumsal/siyasal değerlerle ilgisini kesmiş insan tipini çizer. İnsanî duygulanımlara olan açlık, militan ruhun engellediği aşk, romantizm ve cinsellik gibi konular darbe sonrası filizlenmeye başlar. *Sudaki İz*'de programlanmış makineler olmaktan çıkmanın en belirgin örneği Fazıla karakteriyle gösterilir. Fazıla, "gurup vakitleriyle, çiçek kokularıyla, saf ve temiz aşklarla dolu ucuz romanlar özl(eyen), ucuz romantizmi yaşamak (...) başını (Ömer'in) göğsüne daya(yarak) yıldızlara bakmak, hayaller kurmak" ve "bir zamanlar saçma bul-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

duğu her şeyi” (Altan 2002, 203) yaşamak isteyen eski bir idealist olarak resmedilir. Romanın son bölümünde yazar Fazıla ile Suat arasında kurduğu diyalogda onlara kendi geçmişlerini sorgulatar. Bu diyalogda Fazıla, değişen insan modelini Suat’a şu sözlerle aktarır: “Kolay değil insanın bütün inançlarını, yaşam biçimini değiştirmesi. Asıl beni şaşırtan ne oldu biliyor musun, bir daha ilk gençliğimdeki Fazıla’ya dönememedim, sekiz yılın izlerini tümüyle silip atamadım. İlk gençliğimdeki kişiliğimi de, daha sonraki kişiliğimi de kaybettim, yeniden yeni bir kişilik edinmek, yeni alışkanlıklar kazanmak zorunda kaldım” (Altan 2002, 252). Yazar Fazıla’ya, geçmişte yapılanların evcilik oyunu gibi bir şey olduğunu, önemli işleri hafife aldıklarını ve uğruna mücadele ettikleri halkın desteğinden yoksun olarak bir çocukluk hevesinin peşinde koştukları itirafını yaptırır. Romanın son bölümünde Suat ile Ömer arasında gerçekleştirilen diyalogda da yazar, Suat’a geçmişi sorgulatarak ideolojilerin yaşadıkları dönüşümün sözcülüğünü yaptıracaktır. Suat Ömer’e, herkesin yıllarca düşler kurduğunu, düşler uğruna yaşamların feda edildiğini ama artık düş bozumu zamanında olduklarını, düşlerinin ezildiğini, yok olduğunu ve kaybettiklerini söyler. Altan *Sudaki İz*’de, devrimcilerin aktif oldukları geçmişlerini ve anlatı zamanında içine düştükleri tezadı bir arada vererek yenilginin manzarasını eleştirel bir tutumla kurgulamıştır.

Devrimciler’deki kimi monologlarda da 80 öncesi aktif devrimciliğin gittikçe kaybolduğundan, eski devrimcilerin her şeyden ellerini eteklerini çekmelerine, geri kalanların ‘bu ortamda bir şey yapılmaz’ (Arslanoğlu 2006, 158–159) diyerek pasif bir yaşamı tercih etmelerine dair göndermeler bulunur. Solun varlık göstermek, eski şaşaalı günlerine dönmek için etkili bir eylem planlaması ve bunu darbe sonrasındaki 1 Mayıs’ta uyguladıkları zaman beklenen katılımın gerçekleşmemesi, insanların yüzlerinde sindirilmiş bir korkunun okunması ve siyasal eylemlere mesafeli durmak istemişleri romanın sonunda yazar anlatıcı tarafından ifade edilmiştir. Devrimci ruhlu militanların içine düşürüldükleri pasif durum, günlük, sıradan ve popülist yaşam tarzına objektif bir yaklaşım, tanrısal bakış açısından romanın 13. bölümünde verilir. “Hareketin yediği ağır darbeler çok kişinin hayat akışını değiştirdi. Bir kısmı yıllarca çıkarılmamak üzere hapisanelere tıkıldı. (...) Dışarıdaki-lerden ancak pek azı ‘dimdik ayakta’ olduklarını iddia edip geçmi-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

şin daha kalitesiz bir kopyasını yaşamaya çalıştılar. Bazıları kaçak duruma düştü, bir kısmı yurtdışına kaçtı. Şans eseri kurtulanlarla, başsız kalan çoğunluk birkaç yıl sonra üzerlerine çökecek yalnızlık, tecrit edilmişlik, susturulmuşluk duygularının acısından habersiz, yaşamın tadını çıkarabilme olanaklarının gizli sevincini duyuyorlardı yüreklerinde. Ucuz kurtulmanın, yıllardan sonra bağımsız, bildiğince yaşayabilmenin, ilkesiz, kuralsız, kalıpsız bir hayatın sevincini. Hani yeni durumlarından açıkça memnun olanları da yok değildi aralarında.” (Arslanoğlu, 2006, 327). Yazar, siyasal bir sol örgütün tükenişini dönemin siyasi atmosferini detaylarıyla vererek devrimci grupların darbe yönetiminin şiddet ve baskıları altında yaşadıkları dönüşümün portresini tarafsız bir anlatım tutumuyla ortaya koyar.

3.5. 12 Eylül Döneminde Üniversite

12 Eylül’ün üniversiteler üzerindeki etkileri birkaç farklı cepheden görülür. Bunların ilki *Hayır...*’ın Aysel Dereli’sinin de mağduru olduğu öğretim üyeleri üzerinde kurulan baskı ve yaptırımlardır. “12 Eylül yönetimi, kamu kuruluşlarında çalışan öğretmen, memur, işçi ve öğretim üyelerini ‘ideolojik eğilimlerine’ göre sınıflandırmış, ‘sakıncalı’ görülen devlet memurlarını 1402 sayılı Sıkıyönetim Kanunu’na dayanarak, sürgün etmiş ya da görevlerinden uzaklaştırmıştır. (...) Ayrıca 1982 Anayasası’nın yürürlüğe girmesinden önce Yükseköğretim Kurumu Kanunu’na ‘Üniversite rektörleri, fakülte dekanları, enstitü ve yüksekokul müdürleri ile bunların yardımcıları ve bölüm başkanları, gerektiğinde bu kanunda belirtilen süreleri dolmadan tayinlerindeki usule uygun olarak görevlerinden alınabilirler’ gibi bir madde eklenerek üniversitelerde merkezi otoritenin yetkisi pekiştirilmiştir. Bu kanuna dayanılarak görevlerinden uzaklaştırılan kişilere kamuoyunda ‘1402’likler’ ismi verilmiştir.” (Ertem 2006, 47).

Adalet Ağaoğlu, *Hayır...*’ın baş kişisi Aysel’e darbenin üniversitedeki haksız uygulamalarına dair eleştiriler yaptırır. Aysel, kendisine verilecek olan Sosyal Bilim Onur Plaketi’ni almak üzere gideceği tören için hazırlanırken belleğinden 1980’den sonra yönetimi devralan askerî idarenin aydınlar üzerindeki baskısını, sürgün ve yargılama gibi yaptırımlarını eleştirir. Yazar, Aysel’e bu

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ülkede düşünce insanların vurulduğunu, yaralandığını, bilim yuvalarının hatta vatan sınırlarının dışına kovduğunu düşündürterek haksızlıklara karşı eleştirel bir tutum sergiler. Prof. Aysel Dereli'nin darbe mağdurlarından olduğu, romanın "SABAH" başlıklı ilk bölümünde 12 Eylül'ün ardından üniversiteden ihraç kararını kendisine bildiren dekanla yaptığı bir diyalogundan anlaşılır. Dekanın, derslere giremeyeceğini bildirmesine Aysel tepkilidir ve derslere girmekte kararlıdır. Dekanın bir bilim çatısı altında zor kullanmanın yanlışlığını ifade etmesi üzerine Aysel "bir bilim çatısı altında silahlı erler, dipçikler, coplar" (Ağaoğlu 2007, 114) düşüncesi ile askerî idarenin üniversitede kurduğu otoriteden yakındır. Öğretim üyelerine yönelik katı önlemlerin *Yüz:1981* romanının Tahir Hoca'sı üzerindeki etkileri Aysel Dereli'ye nispetle çok daha şiddetlidir. Romanın 1980 dönemine duyarsız ve apolitik kahramanı olan anlatıcının zıddı bir konumda bulunan ve tutuklanıp işkence yapılan Tahir Hoca'sının öğretim üyesi olduğunu anlatıcının "dış basında ilk kez tutuklu öğreti üyeleri ve kendisi hakkında çıkan yazıları (...) Tahir Hoca'ya" (Eroğlu 2000, 153) ilettiği bilgisini vermesinden anlaşılır. Yazar, romanın duyarlılıktan yoksun kahramanının karşısına insan olma sorumluluğundan kaçmayanları temsil eden Tahir Hoca'yı koyarak ortaya çıkan apolitik karakteri netleştirir. Bunu da kahramanının iç monologu yoluyla verir. *Devrimciler*'in kurgusunda üniversiteye yönelik uygulamaları ise YÖK'e yönelik eleştirilerin yapıldığı 7. bölümde yer alır. Kadroların YÖK tarafından tamamen militarist düşünen insanlarla doldurulduğuna yönelik eleştirel bir yaklaşım sergilenir.

12 Eylül döneminin üniversiteye yansıyan öteki yönü de ideolojik çatışmaların çokça yaşanmasıdır. Sağ ve sol düşüncedeki grupların çatışmaları darbenin en büyük gerekçeleri olmuş, askerî idare bu çatışmaların önünü kesmek amacıyla katı uygulamalar getirmiştir. Ele alınan romanlardan karşıt görüşlerin yaptıkları sokak çatışmaları *Sessiz Ev*'de darbe öncesi görünümüyle ele alınırken öteki romanlarda ya darbe zamanında ya da anlatı zamanından geriye dönüşler yapılarak değinilmiştir. *Sessiz Ev* 12 Eylül'e zemin hazırlayan çatışmalara ilk olarak Recep'in anlatıcı konumunda olduğu altıncı bölümde değinir. Nilgün ve Faruk arasında geçen bir diyalogda gazete haberini Faruk'a aktaran Nilgün, o gün on yedi kişinin öldüğü bilgisini verir. Romanın sağ-sol çatışmasını

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

net bir biçimde veren olayı, ülkücü olan Hasan'ın Nilgün'ü *Cumhuriyet* gazetesi okuyan bir devrimci olmasından dolayı darp ederek öldürmesidir. İşlediği suçtan dolayı kaçan Hasan, okuduğu gazetelerde politik kavgalarda ölenlerin isimleri arasında Nilgün'ün ismini arar. Gazete haberlerinde "Kars'ta, İzmir'de, Antalya'da, Ankara Balgat'ta" (Pamuk 2007, 324) 12 ülkücü, 16 solcunun öldürüldüğünün yazması, 12 Eylül öncesinde ülkenin içinde bulunduğu kaotik ortam metinlerarası bir bağlantı sağlanarak kurguya dâhil edilen siyasal çatışmanın göstergeleridir.

Birbirine düşman siyasal grupların çarpışmaları darbe döneminde de özellikle üniversite öğrencileri arasında gerçekleşmiştir. *Sudaki İz*'de Necip'in Sokak ortasında üç kişiyle girdiği silahlı çatışma, 25. bölümde sol görüşlü kız öğrencilerin kaldığı yurda ülkücü erkek öğrenciler tarafından yapılan taşlı, sopalı, bıçaklı saldırıda daha ürkütücü boyutlarıyla anlatılır. Sağ görüşlü gençlerin yurttan estirdikleri terörü tüm detaylarıyla anlatıcısına söyleten yazar, karşılıklı olarak iki kutbun da şiddeti körükleyen faaliyetlerini gösterir. *Devrimciler*'de yazarın amacı daha çok siyasal bir sol örgütün faaliyetlerini ve tükenişini yansıtmak olsa da Aylin'in tanıklık ettiği bir sokak çatışmasını aktarmakla dönemin gergin ortamına göndermede bulunur. Yazar konumundan aktarılan olayda Aksaray'da "faşistler(in) bildiri dağıtan bir gruba saldırı(ması)" (Arslanoğlu 2007, 44) sonucunda sokakta görülen cesetlerden ve bu olayın Aylin'in psikolojisinde yarattığı sarsıntıdan bahsedilir. Çatışmaların sadece sağ ve sol görüşler arasında olmadığına *Sudaki İz* ve *Devrimciler* romanındaki bazı göstergelerden ulaşılabılır. Özellikle solun kendi içinde revizyonistler ve pasifistler gibi gruplara ayrılması iç çatışmalar ve kavgaları tetiklemiş, ideolojilerin çöküşünde önemli bir etken olarak romanların kurgusal yapısında yer almıştır.

Sonuç

12 Eylül 1980 askerî müdahalesi toplumsal bir dönüşümün gerçekleşmeye başladığı belirgin kırılma noktalarından biridir. Siyasal, kültürel ve ekonomik alanlarda birçok yeniliğin dayatıldığı yaşam modelinde en etkin değişim, toplumu depolitizasyon sürecinden geçirmek, insanları siyaset dışına itmek olmuştur. Özel-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

likle sol/sosyalist etkinliği ortadan kaldırmaya yönelik bir darbe olan 12 Eylül'ün şiddeti ve baskıyı önceleyen uygulamaları sosyal hayat üzerinde sindirilmiş bir siyaset korkusunu doğurmuştur. Darbenin dayandığı argümanlar ise o tarihten önce gerçekleşen ve sola fatura edilen anarşi ve terör olaylarıdır. Dolayısıyla da askerî rejim, olayların bedelini otoritesini en sert şekliyle göstererek resmi söylemde anarşist, kendilerinin ise devrimci dedikleri örgütler üzerinde göstermiştir. Bu tarihten itibaren, sol hızla dağılmış, ideolojik düşüncenin yerine söz patlaması ve farklı özgürlük alanları ikame edilmiştir. Bir yandan siyasetle ilgili yasaklar had safhaya ulaşmışken öte yandan özel hayat, cinsellik, feminizm, içe dönüş, yalnızlık, tüketim, gibi konularda gazete ve medya kanalıyla özgürlükçü bir ortam hazırlanmıştır. Önceki dönemde siyasetle iç içe olan bireylerin bu tarihten sonra askerî idarenin dayatması doğrultusunda kendilerini politikanın dışında konumlandıkları gözlenir.

1980 müdahalesinin romana etkileri de toplumsal değişime paralel olarak değişiklik göstermiştir. Dönemin yazınsal gelişmelerinden de etkilenen Türk romanında o yıllardan sonra postmodern anlatımın öne çıktığı, toplumcu klişe romanlardan, sosyal mesaj içeren angaje romanlardan sıyrılarak birey psikolojisini, ruhsal evrenini, cinselliği, vitrin kültürünü, yalnızlık ve yancılaşmayı odağa alan anlayışın hâkim olduğu gözlenir. İncelenen romanların zaman kurgusunda belirgin bir değişim görülür. 12 Eylül öncesinde veya o dönemde yazılmış romanlarda, darbeye, ideolojilere yönelik eleştirel tutumlar sosyal atmosfer gereği dile getirilmezken, sonraki yıllarda yazılan romanların özellikle geriye dönüş tekniğini kullanarak siyasal çalkantıları mercek altına aldıkları söylenebilir. Kendiyle hesaplaşan militanlar, ideolojilerin robot insan dayatmalarına ve şiddet olaylarına yönelik eleştiriler daha tiz perdeden dile getirilir. 1980 harekâtının toplumsal yaşama dayattığı söylem ve kavram değişiklikleri romancıların kurgularında yansımalarını bulmuş, özellikle cinsellik, ekonomi ve tüketim gibi alanlarda yönetimin desteklediği özgürlükler romana hem içerik hem de yazınsal nedenlere bağlı olarak teknik açıdan yenilikler getirmiştir. Çalışmamıza konu olan romanlarda klasik zaman ve olay örgüsü anlayışından modern ve postmodern kurguya geçildiği görülür. *Hayır...*'ın kahramanın belleğinden işleyen subjektif

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

zaman çok katmanlılığı, *Yüz: 1981* ve *Sudaki İz*'in flash-back tekniğini kullanması, yine anlatıcı ve bakış açısı gibi tekniklerde görülen yenilikler 1980 sonrası romanın modern ve postmodern teknikleri kullandıklarına ve içerikten çok anlatım biçimine önem verdiklerine işaret eder. *Sessiz Ev*'in beş farklı anlatıcısı ve bakış açısının olması, *Yüz: 1981*'in birinci tekil ağızdan anlatılan olaylarında sık sık yazarın üst anlatıcı konumundan kurguya müdahalesi, *Sudaki İz* ve *Devrimciler*'in anlatıcılarının hem tanrısal hem de kahraman anlatıcı konumundan iç içe anlatılması ve çoklu bakış açısının kullanılması bu değişimlerin göstergesidir. 1980'den sonraki romanlarda öne çıkan endişelerin anlatılan konunun ne olduğu değil, nasıl anlatıldığı üzerinde odaklandığı görülür.

Roman 1980'e kadarki macerasında özellikle 60'lı yıllardan sonra bütünüyle politikaya daha net ifadeyle sol/sosyalist düşünceye güdümlenmiş bir görünümü yansıtmıştır. 1980 askerî müdahalesi özellikle solu hedef alarak çökertmek, unutturmak amacı taşımış; yerine bireysel yaşayan, popülist, pragmatist, tüketimci bir zihniyeti getirmiştir. Darbe sonrası edebî ürünlerde bu değişim kaçınılmaz olarak işlenmiş, alışlagelen emek-sömürü tezadı eksenindeki romanlardan net çizgilerle kopuş gerçekleşmiştir. İncelenen romanlarda 12 Eylül'ün izleri; ideolojilerin yok edilmesine yönelik sert ve şiddeti önceleyen idare anlayışı, cezaevi süreçleri, işkence ve idamlar, siyasal örgütlerin kendi içlerindeki çelişki ve çatışmalar, ideolojilerle hesaplaşma ve bu hesaplaşmanın geçmişte yasaklanan cinsellik ve aşk kavramıyla iç içe verilmesi, programlanmış fertten insanî yönlerini yaşayabilen ferde geçiş, apolitik bireyin inşası ve toplumun politik olana mesafeli duruşu gibi değişimler şeklinde sıralanabilir.

1980 darbesinin etkilerinin incelediği söz konusu romanlarda toplumsaldan bireysele, idealden reel yaşama, dış gerçeklikten iç gerçekliğe, klasik roman kurgusundan postmodern kurguya geçişin görülmesi, yakın tarihin bu önemli siyasal olayının romanda yeni bir evreye geçişin temel belirleyicisi ve itekleyici gücü olduğu söylenebilir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

KAYNAKÇA

- AĞAOĞLU Adalet (2007). **Hayır...**, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 14. Baskı.
- ALTAN Ahmet (2002). **Sudaki İz**, İstanbul: Can Yayınları, 17. Basım.
- ANDI Fatih (2004). **Hayat ve Roman**, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2. Baskı.
- ARSLANOĞLU Kaan (2006). **Devrimciler**, İstanbul: İthaki Yayınları, I. Basım.
- AYTAÇ Gürsel (1999). **Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler**, Ankara: Gündoğan Yayınları, 2. Basım.
- AYTAÇ Gürsel (2001). **Edebiyat Yazıları 1995-2000**, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- BELGE Murat (2006). **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2. Baskı.
- CEMAL Sayan, "1980 Sonrası Cezaevi Romanları" <http://www.huseyin-simsek.com/tr/yazilar/article/6/1980-sonrasi-cezaevi-romanlari.html> (ET: 05.11.2008)
- COŞKUN Sezai (2004). "İki Eserde İki Siyasi Dönem: Ya Tahammül Ya Sefer ve Mektup Aşkları, **Hece Hayat, Edebiyat, Siyaset Özel Sayısı**, S. 90/91/92, s. 531-535.
- ÇAĞAN Kenan (2004). "Sanat ve Edebiyatın, Toplumsal Perspektifi -Siyasal İlişkilerine Dair Genel Bir Çözümleme", **Hece Hayat, Edebiyat, Siyaset Özel Sayısı**, S. 90/91/92 s. 73-83.
- DOĞAN Erdal, "Toplumda Vicdani Derinlik Azalıyor", (Mehmet Eroğlu ile Söyleşi), <http://www.mehmeteroglu.info/yuz02.htm> (ET: 05.11.2008)
- EROĞLU Mehmet (2000) **Yüz: 1981**, İstanbul: Everest Yayınları, 4. Basım.

- ERTEM Ece Cihan (2006). **Romanlarda 12 Eylül Askerî Müdahalesi**, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- GÜRBİLEK Nurdan (2007). **Vitrinde Yaşamak**, İstanbul: Metis Yayınları, 4. Basım.
- KAPLAN Mehmet (2006). **Nesillerin Ruh**, İstanbul: Dergâh Yayınları, 9. Baskı.
- KAPLAN Ramazan (1998). "Edebiyat ve Toplum", **Edebiyat Bilgi ve Kuramları**, Eskişehir: A.Ü. Açıköğretim Fakültesi Yayınları, s. 21–33.
- KARA Esra, (2004). "Toplumsal Bir Olgu Olarak Sanat ve Edebiyat (Küçük Bir Sanatçının Omuzlarında Koca Bir Evren)", **Hece Hayat, Edebiyat, Siyaset Özel Sayısı**, S. 90/91/92, s.138–146.
- MORAN Berna (1998). **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3**, İstanbul: İletişim Yayınları, 4. Baskı.
- NACİ Fethi (2007). **Yüz Yılın 100 Türk Romanı**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- NARLI Mehmet (2007). **Roman Ne Anlatır-Cumhuriyet Dönemi (1920-2000)**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- OKTAY Ahmet (2002). "Siyasal Roman Üzerine", **Hece Türk Romanı Özel Sayısı**, S. 65/66/67, s. 267–270.
- OKTAY Ahmet (2004). "1980 Sonrası Romanı Üzerine Birkaç Önvarsayım", **Hece Hayat, Edebiyat, Siyaset Özel Sayısı**, S. 90/91/92, s. 442–450
- PAMUK Orhan (2007), **Sessiz Ev**, İstanbul: İletişim Yayınları, 29. Baskı.
- PARLA Jale (2003). **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İstanbul: İletişim Yayınları, 5. Baskı.
- SAĞLIK Şaban (2004). "Edebiyatta "Bağlanma" Sorunu", **Hece Hayat, Edebiyat, Siyaset Özel Sayısı**, S. 90/91/92, s.7–24.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

-
- SEVİNÇ Canan (2004). "Tanzimat'tan Bugüne Türk Romanında Siyaset", **Hece Hayat, Edebiyat, Siyaset Özel Sayısı**, S. 90/91/92, s.511-530.
- SEVİNÇ Canan (2004). "Tanzimat'tan Bugüne Türk Romanında Siyaset", **Hece Hayat, Edebiyat, Siyaset Özel Sayısı**, S. 90/91/92, s. 511-530.
- TOSUN Necip (2005). "Seksen Sonrası Türk Öyküsünde Yüzleşme, Yalnızlık, İç Dönüş" **Hece Öykü**, S. 9, s.59-68.
- TÜRKEŞ A. Ömer (2004). "Darbeler; Sözün Bittiği Zamanlar..." **Hece Hayat, Edebiyat, Siyaset Özel Sayısı**, S. 90/91/92, s. 426-434.
- ULUSOY İlhan, "Yüz: 1981" <http://www.everestyayinlari.com/tanitim/yuz.asp> (ET: 05.11.2008).