



CUMHURİYET'İN 100. YILINDA
YENİ TÜRK EDEBİYATI İNCELEMELERİ

PROF. DR.
HÜLYA ERAYDIN ARGUNŞAH
Armağanı

EDİTÖRLER

DİLEK ÇETİNDİŞ • DUYGU OYLUBAŞ KATFAR • BÜLENT SAYAK



KAPADOKYA
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI

CUMHURİYET'İN 100. YILINDA
YENİ TÜRK EDEBİYATI İNCELEMELERİ
PROF. DR.
HÜLYA ERAYDIN ARGUNŞAH ARMAĞANI

Editörler

Dilek Çetindaş
Duygu Oylubaş Katfar
Bülent Sayak



2024

Kapadokya Üniversitesi Yayınları: 90
Kültürel Çalışmalar Serisi: 5
ISBN: 978-605-4448-85-2 (elektronik)
ISBN: 978-605-4448-86-9 (basılı)
DOI: <https://doi.org/10.35250/kun/9786054448852>
URL: <https://hdl.handle.net/20.500.12695/2821>

© Ağustos 2024

**CUMHURİYET'İN 100. YILINDA YENİ TÜRK EDEBİYATI
İNCELEMELERİ PROF. DR. HÜLYA ERAYDIN ARGUNŞAH ARMAĞANI**

Editörler: Dilek Çetindaş, Duygu Oylubaş Katfar, Bülent Sayak

© Copyright, 2024, KAPADOKYA ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

Sertifika No: 43348



Bu eser Creative Commons “BY-NC-SA” (Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş) Lisansı ile lisanslanmıştır. Bu lisans, kullanıcıların eser sahibine atıf vermek koşuluyla eseri sadece ticari olmayan amaçlar için kullanmalarına ve uyarlamalarına izin verir. Buna ek olarak kullanıcıların eseri uyarlamaları hâlinde aynı veya uyumlu bir lisans kapsamında başkalarıyla paylaşmaları koşulunu getirir.

Editörler: Dilek Çetindaş, Duygu Oylubaş Katfar, Bülent Sayak

Seri Editörü: Sinan Akıllı & Duygu Oylubaş Katfar

Kapak Tasarım: Yunus Karaaslan

Sayfa Tasarım: ademsenel.com

Baskı ve Cilt: Bizim Büro (Sertifika No: 42488)

Makaleyle ilgili telif hakkından doğacak tüm sorunlar yazarın sorumluluğu altındadır.

Bu kitapta yayımlanan tüm bölümlerin içeriklerinden yazarları sorumludur.

Metinler, yazarların kendi düşüncelerini yansıtmaktadır.

Çetindaş, D., Oylubaş Katfar, D., Sayak, B. (Ed.). (2024). *Cumhuriyet'in 100. Yılında Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri: Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah Armağanı*. Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi Yayınları. 854 s, 16,5x23,5 cm.

ISBN: 978-605-4448-85-2

DOI: <https://doi.org/10.35250/kun/9786054448852>

Anahtar Sözcükler: 1. Kadın ve Edebiyat, 2. Milli Edebiyat, 3. Edebi Eleştiri.



**KAPADOKYA
ÜNİVERSİTESİ**

50420 Mustafapaşa, Ürgüp, Nevşehir

yayinevi@kapadokya.edu.tr

kapadokyayayinlari.kapadokya.edu.tr

0(384) 353 5009

www.kapadokya.edu.tr

CUMHURİYET'İN 100. YILINDA
YENİ TÜRK EDEBİYATI İNCELEMELERİ
PROF. DR.
HÜLYA ERAYDIN ARGUNŞAH ARMAĞANI

Editörler

Dilek Çetindaş
Duygu Oylubaş Katfar
Bülent Sayak



2024

İÇİNDEKİLER



Ön Söz	9
Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah'ın Akademik Öz Geçmişi	11
<i>Duran Can Gazioğlu</i>	
Prof. Dr. İnci Enginün ile “Edebiyat Tarihi, Cumhuriyet’in 100. Yılında Türk Edebiyatının Panoraması ve Geleceği” Üzerine Mülakat	29
<i>Duygu Oylubaş Katfar-Bülent Sayak</i>	

MİLLİYETÇİLİK VE EDEBİYAT

Trajediden Mit, Mitten Ulus Yaratmak: Ömer Seyfettin’in Niyetini Aşan “Diyet”	43
<i>Günil Özlem Ayaydın Cebe</i>	
Ömer Seyfettin’in Öykülerinde “Tükenen Türk”ün Üretim-Tüketim Algısı	64
<i>Mitat Durmuş</i>	
II. Meşrutiyet Devri Milliyetçilik Anlayışı Ekseninde Ömer Seyfettin’in ‘Tanzimat’ Algısı Üzerine Bir Deneme	80
<i>Dinçer Atay</i>	
Mehmet Emin Yurdakul’un “Dağlılar” Hitabesinde Milliyetçiliğin Ekolojik Boyutu	94
<i>Esra Sazyek</i>	
Yeni Lisan ve Millî Edebiyat Hareketini ‘Olup Biten Şeyler’ Üzerinden Okumak	104
<i>Zehra Kaplan</i>	

TOPLUMSAL CİNSİYET VE EDEBİYAT

Muhadarat Romanında Özgürlüğüyle Kararsızlığın Tezahürü: Kendinden Vazgeçme Durumu	123
<i>Oğuz Öcal</i>	
Duygu Asena’nın Romanı Kadının Adı Yok... Yoksa Annesinin Kızı Olmak Mı? ...	137
<i>S. Dilek Yalçın Çelik</i>	
Nezihe Meriç Yazınında Başkalarının Kiri’ni Bulmak: Kadının Görünmeyen Emeği Üzerine Bir Tartışma	157
<i>Duygu Özakın</i>	
Melisa Kesmez’in Öykücülüğü: Anneler ve Kızları	180
<i>Hilal Akça Öcal</i>	

Zoomorfik Dil ve Kadının Metalaştırılması -Ömer Seyfettin'in "Aşk ve Ayak Parmakları" Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme-	195
<i>Kadir Can Dilber</i>	
Mübadele'nin 100. Yılında Türk Edebiyatı: Mübadele Romanlarında Kadın.....	209
<i>Ferudun Ay</i>	
Orhan Kemal'in Cemile ve Eskici ve Oğulları Romanlarında Erkeklik Kurgusu.....	233
<i>Hilal Tülegen-Palta</i>	

TARİH SÖYLEMİ VE EDEBİYAT

Taşrada Kaleme Alınan Tarihî Bir Roman: Münire	253
<i>Kemal Timur</i>	
Yahya Kemal Beyatlı'nın Gözünden 'Büyük Taarruz'	273
<i>Öztürk Emiroğlu</i>	
Çatallanan Yollar, Zihinsel Yaratımlar ve Mümkün Dünyalar: Çatalyol Anlatısı Olarak Haldun Taner'in Günün Adamı Oyunu.....	279
<i>Murat Gür</i>	
Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun Malkoçoğlu Romanı.....	293
<i>Gulzar Mammadova</i>	

METNİ TARTMAK: ELEŞTİRİ VE EDEBİYAT

Mekânın Tanıklığından Bellek İnşasına -Beyoğlu'nun En Güzel Abisi-.....	311
<i>Abdullah Şengül</i>	
Rıza Tevfik'in "Gelibolu'da Hamzabey Sahili" Adlı Şiiri Üzerine.....	321
<i>Abdullah Uçman</i>	
Matmazel Noraliya'nın Koltuğu Karanlıktan Aydınlığa	334
<i>Alâattin Karaca</i>	
Servet-i Fünun Sanatkârlarının Romanlarında Kitap, Kütüphane ve Matbuat.....	347
<i>Beyhan Kanter</i>	
'Tenkidin Sefaleti': Tarık Buğra'nın Fikir Yazılarında Edebiyat Eleştirisine Bakışı.....	365
<i>Ebru Burcu Yılmaz</i>	
20. Yüzyıl Eleştiri Tarihinde Yönelişler, Kaynaklar: Filoloji ve Felsefe	379
<i>Emel Kefeli</i>	
Çağdaş Edebiyatımızda Bir Deneme Ustası Barış Erdoğan ve Teşbih Taneleri.....	389
<i>Enver Töre</i>	

Ahmet Haşım Poetik Melankolosinde İki Besideğer İmge: Anne ve Işık.....	411
<i>Fatih Arslan</i>	
Halide Nusret Zorlutuna'nın Beyaz Selvi Romanı Üzerine Bir İnceleme.....	419
<i>M. Fatih Kanter</i>	
Halide Edib Adıvar'ın Anılarında Ankara	434
<i>Gonca Gökalp Alpaslan</i>	
Munis Faik ve Faik Âli Ozansoy'un Yayınlanmamış Mektupları.....	475
<i>Hakan Behçet Sazyek</i>	
Savaşa İsyanla Savaşsız Bir Dünya Kurma Hayali Arasında: Toprak Ana Hikâyesinde Savaş Karşısı Söylem.....	502
<i>Mehmet Güneş</i>	
Nahit Sırrı Örik'in Resim Sanatına Dair Görüşleri.....	514
<i>Murat Koç</i>	
Edip Cansever'in Şiirlerinde Kimlik Sorunsalı.....	530
<i>Mustafa Karabulut</i>	
Ömer Seyfettin ve Sanatta Kalıcılığın Sırları	541
<i>Nâzım Hikmet Polat</i>	
Halit Ziya Uşaklıgil'in Almanya Mektupları Üzerine Bir İnceleme.....	555
<i>Rahim Tarım</i>	
Türkçenin Bağımsızlığını Savunmada Güzelliğini Unutturmayan Sanatçılar.....	574
<i>Sema Uğurcan</i>	
Hatıralar Işığında I. Meşrutiyet Dönemi Edebiyat Hayatı	587
<i>Süheyla Yüksel</i>	
Annenin/Şey'in Ölümü Melisa Kesmez'in Nohut Oda Hikâyesinde Anne İmgesi	613
<i>Şahika Karaca</i>	
Edebi Metinlerde Merkezden Merkezsizliğe.....	625
<i>Tarık Özcan</i>	
Öldürülen Tanrının Gölgeleyen Çocuklarının Anlatısı: Orhan Pamuk'un Sessiz Ev Romanı	632
<i>Ülkü Eliuz - Sümeyye Yazıcı</i>	
Halide Edib Adıvar'ın Kalp Ağrısı Romanında Öznenin Halleri.....	653
<i>Veysel Şahin</i>	

Musavver Terakki ve Birecikli Âyanzade Namık Ekrem.....	668
<i>Yunus Ayata</i>	
İstiklâl Marşı'na Bachelardcı Bir Yaklaşım	682
<i>Yunus Balcı</i>	
Sait Faik'te Bohemin Edebî ve Biyografik Tezahürleri Üzerine Bir İnceleme.....	690
<i>Cem Yılmaz Budan</i>	
Kavramını Kendi Coğrafyasından Türetme Olarak Seyahatname Türüne Bakış	712
<i>İlknur Tatar Kırılmış</i>	
'Etkilenme Endişesi' Bağlamında Tevfik Fikret ve Muallim Naci	727
<i>Oğuzhan Karaburgu</i>	
Modern Dönem İki Destan Şairinin Şiir Dili Üzerine Bir İnceleme	739
<i>Ramis Karabulut - Dilber Tahiroğlu</i>	
Nâzım Hikmet'in Kaleminde 1939 Erzincan Depremi: "Kara Haber" Şiirine Metinlerarası Bir Bakış.....	758
<i>Cafer Gariper</i>	
Cumhuriyet Dönemi'nin İlk Mizah Gazetelerinden Vay Vay	768
<i>Cengiz Eken</i>	
1920-1980 Arası Türk Romanında Dinî Nikâhtan Resmî Nikâha Geçiş.....	799
<i>Selma Çelik</i>	
Lacan'ın Psikanalizi ve Oryantalizm Topolojisi Bağlamında Mai ve Siyah.....	815
<i>Özge Özhan Topaloğlu</i>	
Nemide ile Ferdi ve Şürekâsı Üzerine Psikanalitik Bir Okuma	832
<i>Sebahat Özdemir-Kaya</i>	
"Felsefe-i Zenan"da Eril ve Dişil Kastrasyon	844
<i>Yasemin Yerlikaya</i>	

Ön Söz



Cumhuriyet'in 100. Yılında Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah Armağanı başlıklı bu çalışma Türkiye Cumhuriyeti'nin 100. yılının ardından alana yeni bir bakış sunmayı hedeflemiştir. Kitabın Eraydın Argunşah'a ithaf edilmesi onun Türk edebiyatında yaptığı öncü ve ilham verici çalışmalar, yetiştirdiği araştırmacılar ve Erciyes Üniversitesi ile Kapadokya Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümlerinin kurumsallaşması yolundaki katkıları vesilesiyledir. Dört bölüm üzerinden planlanan bu kitapta disiplinler arası bir bakış açısıyla kültürel yapının edebî birikim üzerinden değerlendirilmesi söz konusu olmuştur. Eraydın Argunşah'ın akademik biyografisine bakıldığında da görülecektir ki onun çalışmaları kimlik, milliyetçilik, tarih ve toplumsal cinsiyet odağında yeni Türk edebiyatı alanını beslemektedir. Kültürel çalışmalar alanının yöntem, soru(n) ve çözüm arayışlarından hareketle kültür-edebiyat ilişkisini anlamlandırma yolunda değerli katkılar sunmaktadır.

Yeni Türk edebiyatı alanı geleneksel olarak edebiyat tarihi, edebî metin tahlili ve edebiyat eleştirisi konuları merkezinde kurumsallaşmıştır. Sosyal ve beşerî bilimlerde gerçekleşen paradigma değişimi, bu alanın disiplinler arası bir anlayış ve yeni kültür çözümlemesi yaklaşımlarıyla yapılandırılması gerekliliğini beraberinde getirir. Armağan kitapta alanın gelişimi ve güncel ihtiyaçları gözetilmiş, Cumhuriyet'in 100. yılının ardından yeni Türk edebiyatı araştırmalarının geleceğine katkı sağlayacak yazılar okura sunulmuştur.

Kitap “Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah'ın Akademik Öz Geçmişi”nin ardından “Prof. Dr. İnci Enginün ile ‘Edebiyat Tarihi, Cumhuriyet'in 100. Yılında Türk Edebiyatının Panoraması ve Geleceği’ Üzerine Mülakat” başlıklı bir giriş bölümüyle başlamaktadır. Alanın değerli büyüğü, Eraydın Argunşah'ın akademik hayatını şekillendiren hocası Enginün'ün evinde yaptığımız sohbetle kayıt altına alınan birtakım cevaplar alanda yazılacak edebiyat tarihi çalışmalarına ışık olsun isteriz.

Çalışma bu giriş bölümünden sonra “Milliyetçilik ve Edebiyat”, “Toplumsal Cinsiyet ve Edebiyat”, “Tarih Söylemi ve Edebiyat”, “Metni Tartmak: Eleştiri ve Edebiyat” başlıklı bölümlerden oluşmaktadır. Yazılar incelendiğinde edebiyat bilimi dallarının günümüzde iç içe geçtiğini görmek mümkün olacaktır.

Bu yüzden yazılar içinde “Metni Tartmak: Eleştiri ve Edebiyat” başlığına genişçe yer verilmiştir.

Son olarak ilgili bölümlerdeki yazıların yazarlarının unvan ve isim alfabetik sıralamasına göre dizildiğini belirtmek isteriz. Eraydın Argunşah Hoca’nın bilgisi dışında bir davet yazısıyla ilk kıvılcımları atılan çalışmanın yayım süreci ile ete kemiğe bürünmesi ve zaman zaman böyle bir kitabın varlığından haberdar edenler olsa da hocanın siz yazarları ve emeklerinizi ilk kez görecektir olması bizi heyecanlandırıyor.

Bu kitapta emeği geçen yazarlara ve kitabın yayımını üstlenen Kapadokya Üniversitesine destekleri için teşekkürü borç biliriz.

Cumhuriyet’in ve bilimin ışığı daim olsun.

Prof. Dr. Dilek ÇETİNDAS

Dr. Öğr. Üyesi Duygu OYLUBAŞ KATFAR

Dr. Öğr. Üyesi Bülent SAYAK

Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah'ın Akademik Öz Geçmişi



*Duran Can Gazioğlu**

1 Aralık 1961 tarihinde Eskişehir'de doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini İstanbul'da aldı. 1979 yılında İstanbul Pendik Lisesi'nden mezun oldu. 1983'te İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Yüksek lisans eğitimini 1985 yılında Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. İnci Enginün'ün danışmanlığında hazırladığı *Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Türk Edebiyatı Üzerine Tenkidî Fikirleri* başlıklı teziyle tamamladı.

1986-1988 yılları arasında Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde araştırma görevlisi, 1988-1990 yılları arasında ise öğretim görevlisi olarak görev yaptı. Şubat 1990'da Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. İnci Enginün'ün danışmanlığında tamamladığı *Türk Edebiyatında Tarihî Roman* başlıklı teziyle 'doktor' ünvanını aldı ve çalıştığı bölüme yardımcı doçent olarak atandı.

Bir Cumhuriyet Kadını: Şükûfe Nihal başlıklı monografik çalışmasıyla 1997 yılında doçent oldu. 1998-2000 yılları arasında eşi Prof. Dr. Mustafa Argunşah ile birlikte davet edildiği Doğu Akdeniz Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde misafir öğretim üyesi olarak dersler verdi.

Ağustos 2003'te Erciyes Üniversitesi'nde profesörlük kadrosuna atandı. 2008-2009 akademik yılı bahar yarıyılında Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde misafir öğretim üyesi olarak çalıştı.

Erciyes Üniversitesi Kadın Çalışmaları Araştırma ve Uygulama Merkezi'nin (KAÇAUM) ve Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı'nın kuruluşunda çalıştı ve Yönetim Kurulu üyesi olarak katkılar sundu. Yine kuruluşuna katkı sunduğu

* Arş. Gör., Kapadokya Üniversitesi, Beşerî Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: duran.gazioglu@kapadokya.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4380-5645.

Kapadokya Üniversitesi Beşeri Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde 2019-2020 akademik yılının güz yarıyılında misafir öğretim üyesi olarak dersler verdi.

Yurt içi ve yurt dışında birçok kongre, sempozyum, panel ve televizyon programlarına davetli konuşmacı olarak katıldı. Birçok ulusal ve uluslararası akademik derginin hakem, danışma ve bilim kurullarında görev aldı; editörlükler yaptı. Asıl çalışma alanı Yeni Türk Edebiyatı bilim dalı olmakla birlikte edebiyat-tarih ilişkisi ve tarihi roman türü; kadın ve edebiyat ilişkileri özelinde edebiyatta toplumsal cinsiyet ve kadın çalışmaları; edebiyatta millî kimlik inşası, edebiyat tarihçiliği, Millî Mücadele ve erken Cumhuriyet Dönemi roman ve öykücülüğü akademik çalışmalar yaptığı başlıca alanlardır.

Türk Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanlığı, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Başkanlığı, Fen-Edebiyat, Edebiyat ve Eğitim Fakültesi ile Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu Üyelikleri, Edebiyat Fakültesi Fakülte Kurulu Üyeliği, Kadın Çalışmaları Araştırma ve Uygulama Merkezi Yönetim Kurulu Üyeliği gibi çeşitli görevleri üstlendi. Hâlen Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak lisans, yüksek lisans ve doktora dersleri vermeye; yüksek lisans ve doktora tezlerine danışmanlık yapmaya devam etmektedir.

Kitaplar

- *Ömer Seyfettin/Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2021.
- (editör) *Ömer Seyfettin Anı Sayısı. Karedergi*, 2021.
- (editör) *Ömer Seyfettin*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2020.
- (editör, Abdullah Şengül ve Murat Gür ile birlikte) *Sonsuzluğa Uzanan Ses*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020.
- (editör, Asuman Gölgeci, Elif Deniz Şafak, Emel Tanyeri Mazıcı, Jale Metin Kıyıcı, Masreka Khan ve Zeynep Ölçü Dinçer ile birlikte) *Disiplinlerarası Bakış Açısı ile Kadın Erkek Eşitliği*. İstanbul: Efeakademi Yayınları, 2020.
- *Ömer Seyfettin'den Seçmeler*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2020.
- *Ömer Seyfettin Hikâyeler 1*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020.
- *Ömer Seyfettin Hikâyeler 2*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020.
- (editör, Ayşe Demir'le birlikte) *Hikâyenin Türkçe Sesi, Hece Ömer Seyfettin Özel Sayısı*. İstanbul: Hece Yayınları, 2019.
- (editör) *Sessizliğin Gölgesinde Hasan Ali Toptaş Kitabı*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2018.

- *Kadın ve Edebiyat: Babasının Kızı Olmak*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2016.
- *Kadın ve Edebiyat: Kendini Yazmak*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2016.
- *Tarih ve Roman*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2016.
- (editör) *Türk Edebiyatına Açılan Pencere İnci Enginün Armağanı*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 2014.
- *Ömer Seyfettin Bütün Eserlerinden Seçmeler*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2014.
- *Fatma Aliye Hanım Nisvan-ı İslam*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2012.
- *Fatma Aliye Hanım Hayal ve Hakikat*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2012.
- *Bir Cumhuriyet Kadını Şükûfe Nihal*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2011.
- *Ömer Seyfettin Seçme Hikâyeler*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2011.
- (editör, Oğuzhan Karaburgu ile birlikte) *100. Yılında Yeni Lisan Hareketi ve Millî Edebiyat Çalıştayı Bildirileri*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı, 2011.
- (editör, Ayşe Demir ile birlikte) *1980 sonrası Türk Romanı Sempozyumu Bildiriler (27-28 Mart 2008)*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, 2009.
- *Hikâyelerden Seçmeler (Ömer Seyfettin)*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yay., 2008.
- (editör) *Mustafa Necati Sepetçioğlu*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2007.
- (editör, M. Argunşah, İ. Görkem, A. Kılıç ile birlikte) *II. Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni (10-12 Nisan 2006)*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, 2007.
- (Mustafa Argunşah ile birlikte) *Gagauz Yazıları*. Kayseri: Türk Ocakları Kayseri Şubesi Yayınları, 2007.
- *Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde İnsan*. Ankara: Bilge Yayınları, 2003.
- *Bir Cumhuriyet Kadını: Şükûfe Nihal*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- (hazırlayan) *Mehmet Rauf - Siyah İnciler*. İstanbul: Çağrı Yayınları, 2002.
- *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri, Makaleler 1*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.
- *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri, Makaleler 2. Tercümeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.
- *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri, Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000.
- *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Hikâyeler 4*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999.
- *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Hikâyeler 3*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999.
- *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Hikâyeler 2*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999.
- *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Hikâyeler 1*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999.

Kitap Bölümleri

- “Kadınların Romanlaştırdıkları Millî Mücadele”. *Edebiyat ve Millî Mücadele: Öyle Bir Harp Ki....* Ed. Zeynep K. Şerefoglu, İlhami Danış, Mustafa Göleç. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2024. 415- 460.
- “Milliyetçilik ve Çatışma Alanı Olarak Kadın Bedeni: ‘Beyaz Lale’”. *Doğumunun 140. Yılında Ömer Seyfettin*. Ed. Merve Akbaş. İstanbul: İhlamur Akademi, 2024. 131-149.
- “Ömrüm Uzaklarda Azalmasın”. *100. Yılında Mübadele*. Ed. Fatih Sakallı, Kâmil Parın. İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık, 2023. 216-226.
- “Yeni Türk Edebiyatı Sahasının İlk Kadın Profesörü: İnci Enginün”. *100 Kadın Kaleminden 100 Öncü Kadın*. Ed. Hatice Bayraktar, Esra Alkan. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 2023. 423-428.
- “Bir Halide Edib Adivar Portresi”. *Türk Tarihinde İz Bırakan Kadınlar*. Ed. Okan Yeşilot, Bihter Gürışık Köksül. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları, 2023. 443-486.
- “Feminist Edebiyat Kuramı”. *Edebiyat Kuramı ve Eleştiri*. Ed. Veysel Şahin. Ankara: Akçağ Yayınları, 2022. 165-218.
- “Kadın Yazarın Türkçedeki Yolculuğu (Cumhuriyet’e Kadar)”. *Türkiye’de Kadın: Siyasî, Sosyal ve Kültürel Alanda Değişim*. Ed. Esmâ Özdaşlı. Ankara: Tasav Yayınları, 2022. 223-251.
- “Fatma Aliye Hanım’ın Şiir Konusundaki Görüşleri ve Şiirleri”. *Rahim Tarım Armağanı*. Ed. Levent Çanaklı, Nihan Abir. Bursa: Emin Yayınları Bursa Akademi, 2022. 101-111.
- “Kadınların Sanatçı Olarak Edebiyat Tarihindeki Yersizliklerine Zafer Hanım ve Aşk-ı Vatan Üzerinden Bakmak”. *Prof. Dr. Nazım H. Polat Armağanı*. Ed. Tayfun Haykır, Dinçer Atay, Merve Akbaş. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2022. 451-472.
- “Refet”. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Ed. Evrim Ölçer Özünel. Ahmet Yesevi Üniversitesi, 2022.
- “Meram”. *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*. Ed. Evrim Ölçer Özünel. Ahmet Yesevi Üniversitesi, 2022.
- “Hayal ve Hakikat”. *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*. Ed. Evrim Ölçer Özünel. Ahmet Yesevi Üniversitesi, 2022.
- “Nisvan-ı İslam”. *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*. Ed. Evrim Ölçer Özünel. Ahmet Yesevi Üniversitesi, 2022.
- “Muhadarat”. *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*. Ed. Evrim Ölçer Özünel. Ahmet Yesevi Üniversitesi, 2022.

- “Udi”. *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*. Ed. Evrim Ölçer Özünel. Ahmet Yesevi Üniversitesi, 2022.
- “Aşk-ı Vatan”. *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*. Ed. Evrim Ölçer Özünel. Ahmet Yesevi Üniversitesi, 2022.
- “Levayih-i Hayat”. *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*. Ed. Evrim Ölçer Özünel. Ahmet Yesevi Üniversitesi, 2022.
- “Ömer Seyfettin”. *Türk Maarif Ansiklopedisi*. Türkiye Maarif Vakfı, 2022.
- “Ak Topraklar’a Dair”. *Emine Işınsu Armağanı*. Haz. H. Sarı, Y. Koşar. İstanbul: İhlamur Kitap, 2021. 247-249.
- “Çalıkuşu Bağlamında Kadınların Öğretmenliği: Bedia’dan Feride’ye”. *Reşat Nuri Güntekin*. Ed. Fatih Kanter, Oğuzhan Karaburgu. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2021. 71-83.
- “Ömer Seyfettin Hikâyelerinde Savaşın Kadın Yüzleri: ‘Zeytin Ekmek’”. *Çağın Kurgulayan Yazar: Ömer Seyfettin*. Ed. Mitat Durmuş, Dinçer Atay, Azer Yavuz. Çanakkale: Paradigma Akademi, 2021. 177-205.
- “Sevinç Çokum’un Denemeleri Üzerine...”. *Doğumunun 60. Yılında Nevzat Özkan Armağanı*. Ed. Hacer Tokyürek, Beytullah Bekâr. Ankara: Nobel Yayınları, 2021. 303-314.
- “Ömer Seyfettin: Gönen’de Başlayan İstanbul’da Tamamlanan Bir Hayat Hikâyesi”. *Ömer Seyfettin*. Ed. Hülya Eraydın Argunşah. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2020. 15-47.
- “Ömer Seyfettin Bibliyografyası”. *Ömer Seyfettin*. Ed. Hülya Eraydın Argunşah. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2020. 597-623.
- “Türk Edebiyatında Kadın Yazarlık Konumu (20. Yüzyıl Başlarına Kadar)”. *Disiplinlerarası Bakış Açısıyla Kadın Erkek Eşitliği*. Ed. Asuman Gölgeli, Hülya Eraydın Argunşah, Emel Tanyeri Mazıcı, Elif Deniz Şafak. İstanbul: Efeakademi Yayınları, 2020. 135-166.
- “Türk Romanının Kaynakları ve Namık Kemal’in Romanları”. *Bir Roman Kahramanı Namık Kemal*. Ed. Hüseyin Su. Ankara: Ketebe Yayınları, 2020. 289-308.
- “Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Savaşın Kadın Yüzleri: Bomba”. *Sonsuzluğa Uzanan Ses*. Ed. Hülya Eraydın Argunşah, Abdullah Şengül, Murat Gür. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020. 643-660.
- “Halide Edib’in Hikâyeciliği”. *Halide Edib Adivar Kitabı*. Ed. A. E. Kefeli. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2019. 71-87.
- “Mustafa Necati Sepetçioğlu”. *İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2019. 495-496.

- “Fatma Aliye Hanım”. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Ed. Fazıl Gökçek, Şerife Çağın, Özlem Nemutlu, Halef Nas, Emine Tuğcu. Ahmet Yesevi Üniversitesi, 2018.
- “Şükûfe Nihal”. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Ed. Fazıl Gökçek, Şerife Çağın, Özlem Nemutlu, Halef Nas, Emine Tuğcu. Ahmet Yesevi Üniversitesi, 2018.
- “Tanzimattan Cumhuriyete Bir Sosyal Veri Kaynağı Olarak Kadın Yazarlar ve Eserleri”. *Necmettin Hacıeminoğlu Hatıra Kitabı*. Ed. A. İ. Öbek, Y. Topaloğlu, O. Durmuş. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2017. 470-484.
- “Birinci Meşrutiyet’in İlanı”. *Yeni Türk Edebiyatı Giriş II*. Ed. Zeliha Güneş, Gökhan Tunç. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 2017. 144-170.
- “Osmanlı’nın 19. Yüzyılını Hazırlayan Şartlar”. *Yeni Türk Edebiyatı Giriş*. Ed. Zeliha Güneş, Gökhan Tunç. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 2017. 32-54.
- “Nuhbetü’l-Etfal”. *Kayseri Ansiklopedisi*. Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2017. 5/97-98.
- “Tarihleşen Roman Romanlaşan Tarih”. *Mustafa Öztürk’e Armağan*. Ed. Mustafa Argunşah. İstanbul: Kesit Yayınları, 2015. 171-180.
- “Ömer Seyfettin: Ben Gönen’de Doğdum”. *Ömer Seyfettin, Bütün Eserlerinden Seçmeler (Doğumunun 130. yılı anısına...)*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2014. 11-30.
- “Prof. Dr. İnci Enginün’ün Hayatı”. *Türk Edebiyatına Açılan Pencere*. Ed. Hülya Eraydın Argunşah. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 2014. 1-18.
- “Prof. Dr. İnci Enginün Bibliyografyası”. *Türk Edebiyatına Açılan Pencere*. Ed. Hülya Eraydın Argunşah. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 2014. 19-40.
- “Prof. Dr. İnci Enginün ile Edebiyat Üzerine Sohbet”. *Türk Edebiyatına Açılan Pencere*. Ed. Hülya Eraydın Argunşah. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 2014. 41-71.
- “Mehmet Kaplan’ın Dergi Faaliyetleri Üzerine”. *Mehmet Kaplan*. Ed. İ. Enginün, Y. Çelik. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2014. 531-546.
- “Şükûfe Nihal ve Mavi Şeytan”. *Zeynep Kerman Armağanı*. Ed. Alev Sınar Çılgın. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 2013. 159-169.
- “Felsefe-i Zenan’ı Yeniden Okumak”. *İlim ve Fennin Reis-i Mütefekkeri Ahmet Midhat Efendi*. Ed. Fazlı Arslan. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, 2013. 85-106.

- “Servet-i Fünun Edebiyatı Hikâye ve Romanı”. *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış*. Ed. M. Kayahan Özgül. Ankara: Kurgan Edebiyat, 2013. 177-236.
- “Osmanlı Kadınının Avrupa’ya Takdim ve Müdafaası: Nisvan-ı İslam”. *Şerif Aktaş Armağanı*. Ed. Yakup Çelik. Ankara: Kurgan Edebiyat, 2012. 51-67.
- “Mithat Efendi Rehberliğinde Kadın Okuyucudan Kadın Yazara”. *Ahmet Mithat Efendi Armağanı*. Ed. Mustafa Miyasoğlu. İstanbul: Beykoz Belediyesi Yayınları, 2012. 49-62.
- “Türk Romanının Kaynakları ve Namık Kemal’in Romanları”. *Namık Kemal*. Ed. Hüseyin Su, A. Karadeniz. Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Yay., 2012. 231-243.
- “Tarih, Tarihle İlgili Roman ve Mithat Efendi”. *Ahmet Mithat Efendi*. Ed. Mustafa Miyasoğlu. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2012. 194-208.
- “Toplumsal Faydacı Edebiyat Anlayışı: Millî Edebiyat Hareketi”. *II Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Ed. N. Hikmet Polat, S. Akpınar. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2011. 86-171.
- “Abdülhak Hâmid Tarhan Karşısında İnci Enginün”. *İnci Enginün Kitabı*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011. 283-291.
- “Millî Kimlik Oluşturmada Edebiyatın Rolü ve Ziya Gökalp”. *Türk Kimliğinin Yeniden İnşası Bağlamında Ziya Gökalp*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2010. 123-153.
- “Geleneksel Anlatıdan Modern Anlatıya Kurgusal Devamlılıklar”. *Prof. Dr. Harun Güngör Armağanı*. Ed. M. Argunşah, M. Ünal. İstanbul: Kesit Yayınları, 2010. 125-132.
- “Şair Bir Kadının Lirik Hayat Hikâyesi: Şükûfe Nihal”. *Bütün Eserleri Şükûfe Nihal*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2009. 9-45.
- “Mustafa Necati Sepetçioğlu”. *Mustafa Necati Sepetçioğlu*. Ed. Hülya Argunşah. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2007.
- “Ahmet Mithat Efendi’nin Romancılığı [Yeniden Yayın]”. *Ahmet Mithat Efendi Kitabı*. Haz. Mustafa Armağan. İstanbul: Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, 2007. 23-36.
- “Tarihî Roman”. *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ed. R. Korkmaz, Y. Çelik. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2007. 410-422.
- “Tanzimat Devri Türk Edebiyatı”. *Çağdaş Türk Edebiyatı*. Ed. Hülya Pilancı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2007. 1-24.
- “Servet-i Fünun Edebiyatı”. *Çağdaş Türk Edebiyatı*. Ed. Hülya Pilancı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2007. 25-49.

- “Millî Edebiyat”. *Çağdaş Türk Edebiyatı*. Ed. Hülya Pilancı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2007. 49-75.
- “Ahmet Mithat Efendi’nin Tarihi Romancılığı”. *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Efendi Üzerine Eleştirel Yazılar*. Ed. Nüket Esen, Erol Köroğlu. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006. 119-138.
- “Tarihi Roman”. *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ed. Yakup Çelik. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006. 420-431.
- “Millî Edebiyat”. *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ed. Ramazan Korkmaz. Ankara: Grafiker Yayınları, 2004. 165-214.
- “Gagauz Edebiyatı”. *Türkler*. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002. 20/262-275.
- “Tarihi Türk Romanında Yesevî Dervişleri”. *Yesevîlik Bilgisi*. Ankara: Ahmet Yesevi Vakfı Yayınları, 1998. 404-415.
- “Abdülhak Hâmid Tarhan Karşısında İnci Enginün”. *İnci Enginün’e Armağan*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1997. 119-128.
- “Çocuk Edebiyatı”. *Türk Aile Ansiklopedisi*. Ankara: Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, 1991. 292-301.
- “Edebiyatımızda Çocuk”. *Türk Aile Ansiklopedisi*. Ankara: Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, 1991. 292-301.
- “Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Tanzimat ve Servet-i Fünûn Edebiyatı Hakkındaki Düşünceleri”. *Doğumunun Yüzüncü Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu*. Ed. İnci Enginün. İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1989. 45-59.

Makaleler

- “Ömer Seyfettin Hikâyelerinde Savaşın Kadın Yüzleri: Nakarat”. *Karedergi* 11 (2021):389-408.
- “Ömer Seyfettin’i Yeniden Düşünmek”. *Söğüt* 2 (2020):28-38.
- “Ömer Seyfettin Her Yaşa ve Her Sanat Görüşüne Hitap Edebilecek Zenginliktedir”. *Dergâh* 364 (2020):16-19.
- “Bitmeyen Dostluk: Ömer Seyfettin Ali Canip”. *Türk Edebiyatı* 557 (2020):29-37.
- “Ömer Seyfettin’in Etki Alanında Bir Yazar: Kenan Hulusi”. *Hece/Hikâyenin Türkçe Sesi: Ömer Seyfettin* 37 (2019):525-530.
- “Soruşturma: Tezli Yazar Olarak Ömer Seyfettin”. *Hece/Hikâyenin Türkçe Sesi: Ömer Seyfettin* 37 (2019):459-460.

- “Kadınların Şairliği ve Ahmet Mithat Efendi Kadın Şairden Kadın Yazara”. *Turkish Studies* 11-4 (2016):91-108.
- “Halide Edib: Kadınlar ve Savaş”. *Bizim Külliye* 63 (2015):24-27.
- “Halide Edib’te Değişen Kadının Romandaki İzdüşümleri Seviyye Talip’ten Ateşten Gömlek’e”. *Türklük Bilimi Araştırmaları* 37 (2015):27-52.
- “Hülya Argunşah ile Tarih ve Edebiyat İlişkisi Üzerine”. Röportaj: Beyhan Kanter. *Bizim Külliye* 60 (2014):8-13.
- “130. Doğum Yıldönümünde Ömer Seyfettin”. *Yeni Ufuklar* 20 (2014):60-63.
- “İki Çağdaş Ömer Seyfettin ve Halide Edib”. *Türk Edebiyatı* 483 (2014):38-42.
- “Ahdiye ile Ceylan Arasında Bir Jön Türk: Ahmet Mithat Efendi’nin Femenizmi”. *Turkish Studies* 8-9 (2013):1-16.
- “Rumeli’nin Anası: Gülsüm Ana/Beylerin Beyi: Ali Bey”. *Roman Kahramanları* 12 (2012):39-45.
- “Ömer Seyfettin ve Balkan Günlüğü: ‘Hâlâ Kendimi Bir Manevraya Gidiyor Sanıyorum’”. *Türk Edebiyatı* 468 (2012):10-14.
- “Yakup Kadri’nin Yeni Lisan ve Milli Edebiyatla İlgili Görüşleri”. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* 7 (2012):7-33.
- “Ömer Seyfettin ve Yakup Kadri’nin Yeni Lisan Tartışmaları”. *Türk Dili* 453 (2011):19-27.
- “Yüzüncü Yılı Dolayısıyla Yeni Lisan: Bir Milletin Yeniden Doğuşu”. *Yeni Ufuklar* 9 (2011):60-63.
- “Yeni Lisan Hareketi Yüz Yaşında”. *Türk Edebiyatı* 450 (2011):4-10.
- “Türk Dili Dergisinde Yayımlanan Mektuplar”. *Türk Dili* (Özel Sayı) 700 (2010):945-964.
- “Nezihe Muhittin’den Şükûfe Nihal Külliyyatına”. *Hece* 149 (2009):115-121.
- “Tarih... Roman... ve Sepetçioğlu”. *Türk Edebiyatı* 405 (2006):55-58.
- “Mustafa Necati Sepetçioğlu’nu Kaybettik”. *Türk Dünyası Tarih Kültür Dergisi* 236 (2006):37-39.
- “Kadın Olarak Yazmanın Başında Mektuplar”. *Hece* (Mektup Özel Sayısı) 114-116 (2006):22-29.
- “Tanzimattan Meşrutiyete Türk Romanı”. *Literatür Dergisi* (Yeni Türk Edebiyatı Özel Sayısı) 2-2 (2006):23-100.
- “Kadın Edebiyatı Üzerine”. *Türk Edebiyatı* 387 (2006):38-40.
- “Tarihî Romanda Post Modern Arayışlar”. *İlmî Araştırmalar* 14 (2002):17-27.

- “Tarihî Romanın Yükselişi”. *Hece* (Türk Romanı Özel Sayısı) 2-23 (2002):440-449.
- “Zeynep Hanım: Özgürlük Peşinde Bir Osmanlı Kadını”. *Kadın/Woman* 2-2 (2001):110-111.
- “Neriman Malkoç Öztürkmen Edibeler Sefireler Hanımendiler”. *Kadın/Woman* 2-2 (2001):115-118.
- “Özden Selenge’nin Hikâye Dünyası”. *Kadın/Woman* 2-1 (2001):43-65.
- “İlk Gagauz Romanı Akıncılar Köyü’nde Atatürk ve Türkiye Sevgisi [Yeniden Yayın]” *Sabaa Yıldızı* 14-15 (2001):40-46.
- “Ömer Seyfettin Külliyyatı Tamamlanıyor”. *Dergâh* 130 (2000):12-15.
- “Kadın Duyarlığı Açısından Sevinç Çokum’un Hikâyeleri”. *Kadın/Woman* 1-1 (2000):117-136.
- “Kadın ve Edebiyat III”. *Kaşgar* 11 (1999):100-105.
- “Kadın ve Edebiyat II”. *Kaşgar* 10 (1999):83-87.
- “Kadın ve Edebiyat I”. *Kaşgar* 9 (1999):34-40.
- “Ömer Seyfettin’in Bilinmeyen Şiirleri ve Bazı Düzeltmeler”. *Erdem* 12-34 (1999):25-43.
- “Cezmi Romanı ve Âdil Sultan Destanı”. *Bilig* 4 (1997):79-100.
- “Cezmi Üzerine Bazı Düşünceler”. *Türk Dili* 545 (1997):510-518.
- “Türklük Üzerine Yazılar”. *Bilge* 10 (1996):25-29.
- “Güneş Rengi Bir Yiğın Yaprak”. *Türk Edebiyatı* 270 (1996):55-56.
- “Ziya Gökalp’in Malta ve Limni Mektuplarında Aile Kadın ve Çocuk Eğitimi Fikri”. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 7 (1996):247-263.
- “Ömer Seyfettin’in Özbek Türkçesine Çevrilen Türkçe Reçete İsimli Hikâyesi Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma”. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* 6 (1996):33-51.
- “Mektuba Kaside Yahut Abdülhak Hâmid’in Mektupları”. *Dergâh* 80 (1996):10-11.
- “Çırpıntılar Romanında Dış Göç ve İnsanların Yalnızlığı II”. *Türk Edebiyatı* 266 (1995):45-47.
- “Çırpıntılar Romanında Dış Göç ve İnsanların Yalnızlığı I”. *Türk Edebiyatı* 265 (1995):37-39.
- “Gagauz Türküleriyle Anadolu Halk Türkülerinin Ortak Motifleri [Yeniden Yayın]”. *Millî Folklor* 18 (1993):33-38.

- “Gagauz Türküleriyle Anadolu Halk Türkülerinin Ortak Motifleri”. *Ana Sözü* (Sentaybr 1991):4
- “Çanakkale’de Yazılan Destanın Romanı ve Çanakkale 1 Geldiler 2 Gördüler 3 Döndüler”. *Türk Edebiyatı* 198 (1990):55-57.
- “Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Halk Edebiyatı ve Divan Edebiyatı Hakkındaki Fikirleri”. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 4 (1990):499-507.
- “Erenler Diyarı Söğüt’ün Romanı: Ağustos Başağı”. *Türk Edebiyatı* 190 (1989):34-35.
- “Sevinç Çokum’un Kırım Romanı: Hilal Görününce”. *Zaman* (10 Mart 1988):5.
- “Osmancık Üzerine Bir Deneme: Bozkırdaki Aşiretten Cihan Devletine 2”. *Zaman* (10 Ocak 1988):11.
- “Osmancık Üzerine Bir Deneme: Bozkırdaki Aşiretten Cihan Devletine 1”. *Zaman* (9 Ocak 1988):5.
- “Onlardan Kalan”. *Türk Edebiyatı* 171 (1988):70-71.

Ulusal ve Uluslararası Bildiriler

- “Milliyetçilik ve Çatışma Alanı Olarak Kadın Bedeni: ‘Beyaz Lale’”. Ankara: Doğumunun 140. Yılında Ömer Seyfettin Sempozyumu. 2024.
- “Modern Bir Destan Olarak Ateşten Gömlek”. Bursa: Edebiyat Savaşta: Kurtuluş Savaşı Romanları ve Başlıca Yazarları Sempozyumu. 2023.
- “Kadın Yazarların Romanlarında Millî Mücadele”. İstanbul: Edebiyat ve Millî Mücadele Sempozyumu. 2023.
- “The Concept of Women’s Literature and the Beginning of Female Writing in The Turkish Literature”. Moskova: XXX International Scientific Conference “Dmitriev Memorial Lectures”. 2022.
- “Ömer Seyfettin Hikâyelerinde Savaşın Kadın Yüzleri: Zeytin Ekmek”. Kars: Çağını Kurgulayan Yazar Ömer Seyfettin Çağrılı Ulusal Sempozyum. 2021.
- Gölge, Asuman. Eraydın Argunşah, Hülya. Masreka, Khan. Mutlu, Neşet. Selçuklu, Almıla Elif. Deniz Şafak, Elif, Kıyıcı, Metin. “Gender Perspective of Child Education Center Personnel: Case Study of Erciyes University in Kayseri, Turkey”. International Conference Contemporary Women’s Studies. 2018.
- Gölge, Asuman. Eraydın Argunşah, Hülya. Deniz Şafak, Elif. Tanyeri Mazıcı, Emel. Metin Kıyıcı, Jale. Masreka, Khan, Almıla Elif Altan, Akdoğan,

Ayşegül Asuman. "The Importance of Early Child Education for Gender Equality in Turkey". Delhi: Ades/4th International Symposium on Asian Languages and Literatures. 2017.

- "A Social Gender-Based Approach to Language of Woman Authors". Delhi: Ades/4th International Symposium on Asian Languages and Literatures. 2017.
- "Ömer Seyfettin'de Millî Kimliğin İnşasında Kadın". Amasya: Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatında "Kadın" Sempozyumu. 2017.

Yayını: "Ömer Seyfettin'de Millî Kimliğin İnşasında Kadın". *Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatında "Kadın" Sempozyumu Bildirileri*. Ankara: Kibatek Yayınları, 2017. 55-79.

- "Kadınla İlgili Söylemleri Bakımından Kadın Mecmuası". Bosna: Geçmişten Günümüze Balkanlarda Türkçenin Süreli Yayınlarıdaki Yeri ve Önemi Sempozyumu. 2017.

Yayını: "Kadınla İlgili Söylemleri Bakımından Kadın Mecmuası". *Geçmişten Günümüze Balkanlarda Türkçenin Süreli Yayınlarıdaki Yeri ve Önemi Sempozyumu Tebliğ Kitabı*. Bosna: Zenica Üniversitesi, 2017. 318-327.

- "Yeni Türk Edebiyatında Kadın Yazarlar ve Kadın Konusuna Yaklaşımları". Bişkek: VII. Uluslararası Genç Türkologlar Sempozyumu. 2016.
- Gölge, Asuman. Küçükler, Ali. Üçgöl, Sevinç. Keskin, Mustafa. Eraydın Argunşah, Hülya. "Bazı Hastalıklara Yatkınlık ve Cinsiyetin Rolü". Bakü: 21. Asrın Penceresinden Medeniyet ve Kimlik Uluslararası Sempozyumu. 2014.

Yayını: "Bazı Hastalıklara Yatkınlık ve Cinsiyetin Rolü". *21. Asrın Penceresinden Medeniyet ve Kimlik Uluslararası Sempozyumunun Materialleri*. Ed. Vurgun Eyyüp, Elza Sametli. Hazar Üniversitesi Neşriyatı, 2016. 354-362.

- "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadın Yazarlar ve Kadınla İlgili Konular". İzmir: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadın Edebiyatçıları Sergisi ve Sempozyumu. 2016.
- "Klasik Tarihi Roman Üzerine". Erzincan: Tarihte Roman Romanda Tarih Paneli. 2015.

Yayını: "Klasik Tarihi Roman Üzerine". *Tarihte Roman Romanda Tarih Paneli*. Ed. E. Kaya, S. Çıkla. Erzincan: Erzincan Üniversitesi Yayınları, 2016. 9-51.

- "Halide Edib'in İlk Dönem Romanlarında Parçalılık". İstanbul: XI. Millî Türkoloji Kongresi. 2014.

Yayını: "Halide Edib'in İlk Dönem Romanlarında Parçalılık". *XI. Millî Türkoloji Kongresi Bildirileri C.1*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2015. 397-417.

- “Halide Edib’in Hikâyeciliği”. İstanbul: Ölümünün 50. Yılında Halide Edib Adivar. 2014.
- “Türk Hikâye ve Romancılığına Genel Bir Bakış”. İstanbul: Türkiye-Kore Edebiyatı Sempozyumu. 2013.
- Yayını:** “Türk Hikâye ve Romancılığına Genel Bir Bakış”. *Türkiye-Kore Edebiyatı Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 2013. 78-88.
- “Mithat Efendi’den Fatma Aliye Hanım’a Devam Edenler: Sen Nesin Bir Bilsen”. İstanbul: Ölümünün 100. Yılında Ahmet Mithat Efendi Sempozyumu. 2012.
- Yayını:** “Mithat Efendi’den Fatma Aliye Hanım’a Devam Edenler: Sen Nesin Bir Bilsen”. *Ölümünün 100. Yılında Ahmet Mithat Efendi Sempozyumu*. Haz. Kâzım Yetiş. İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi Yayınları, 2013. 261-277.
- “Türk Kadınının Sosyal Hayata Katılımı ve Şükûfe Nihal”. Varşova: II. Uluslararası Türkoloji Sempozyumu: Başarı ve Zaaflarıyla Çağdaş Türkoloji Sempozyumu. 2012.
- Yayını:** “Türk Kadınının Sosyal Hayata Katılımı ve Şükûfe Nihal”. *Discussions on Turkology Questions and Developments of Modern Turkology Studies*. Ed. Öztürk Emiroğlu, Marzena Godzińska, Filip Majkowski. Warsaw: University of Warsaw, 2014. 467-481.
- “Ömer Seyfettin’de Vatan Fikri”. İstanbul: Bir Fikir Hareketinin Yüz Yılı Türk Ocakları Uluslararası Sempozyumu. 2012.
- Yayını:** “Ömer Seyfettin’de Vatan Fikri”. *Bir Fikir Hareketinin Yüz Yılı Türk Ocakları Bildiriler*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2013. 656-671.
- “Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Temel Değerler Dünyası”. İstanbul: Bir Dünya Yazarı Ömer Seyfettin Sempozyumu. 2011.
- Yayını:** “Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Temel Değerler Dünyası”. *Bir Dünya Yazarı Ömer Seyfettin Sempozyumu Bildirileri*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 2011. 52-61.
- “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Tarihî Romancılığı”. İstanbul: Doğumunun 110. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar Sempozyumu. 2011.
- Yayını:** “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Tarihî Romancılığı”. *Edebiyatımızın Zirvesinden 3 İsim*. Haz. Kazım Yetiş. İstanbul: Elginkan Vakfı, 2012. 249-261.
- “Yakup Kadri’nin Yeni Lisan ve Millî Edebiyatla İlgili Görüşleri”. Kocaeli: Yüzüncü Yıl Dönümü Dolayısıyla Yeni Lisan Hareketi Uluslararası Sempozyumu. 2011.

- “Cahit Sıtkı'nın Hikâyelerinde Yalnızlık ve Yalnız İnsanlar”. Diyarbakır: Doğumunun 100. Yılında Uluslararası Cahit Sıtkı Tarancı Sempozyumu. 2010.
- Yayını:** “Cahit Sıtkı'nın Hikâyelerinde Yalnızlık ve Yalnız İnsanlar”. *Doğumunun 100. Yılında Uluslararası Cahit Sıtkı Tarancı Sempozyumu*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Yayınları, 2010. 949-966.
- “İlk Kadın Yazarlarda Toplumsal Kimliğin Yapılandırılması Sürecinde Babanın Keşfi”. İzmir: Uluslararası Multidisipliner Kadın Kongresi. 2009.
- Yayını:** “İlk Kadın Yazarlarda Toplumsal Kimliğin Yapılandırılması Sürecinde Babanın Keşfi”. *Uluslararası Multidisipliner Kadın Kongresi Bildiriler Kitabı C. 2*. Ed. Füsun Çoban Döşkaya. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, 2011. 389-402.
- “Kadın Yazarların Dili”. Girne: 2. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu. 2009.
- “Bir Şairin Hikâyeciliği Üzerine Yahya Kemal”. Üsküp: Elli Yıl Sonra Yahya Kemal Bilgi Şöleni. 2008.
- Yayını:** “Bir Şairin Hikâyeciliği Üzerine Yahya Kemal”. *Elli Yıl Sonra Yahya Kemal Bilgi Şöleni Bildiriler Kitabı*. Haz. D. Mehmet Doğan. Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, 2010. 129-152.
- “Yakın Dönem Kadın Hikâyelerinde Kadının Kadını İnşası”. İstanbul: 80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu. 2007.
- Yayını:** “Yakın Dönem Kadın Hikâyelerinde Kadının Kadını İnşası”. *80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu*. İstanbul: Ümraniye Belediyesi Yayınları, 2008. 208-225.
- “Osmanlı Kadınının Avrupa'ya Takdim ve Müdafaası: Nisvan-ı İslam”. Kayseri: Kadın-Edebiyat İlişkileri ve Fatma Aliye Hanım Sempozyumu. 2007.
- “Çağdaş Gagauz Edebiyatında Hikâye”. Ankara: Gagauz Türkçesi Araştırmaları Sempozyumu. 2007.
- Yayını:** “Çağdaş Gagauz Edebiyatında Hikâye”. *Gagauz Türkçesi Araştırmaları Bilgi Şöleni*. Haz. Mustafa Argunşah, Âdem Terzi, Abdullah Durkun. Ankara: Türk Dil Kurumu, 2010. 23-29.
- “Tarihle İlgili Romanlar”, Kayseri: Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni. 2006.
- Yayını:** “Tarihle İlgili Romanlar”. *Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni Bildiriler Kitabı*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, 2007. 448-454.
- “Ulusal Kimlik Oluşturmada Edebiyatın Rolü ve Ziya Gökalp”. Kayseri: Ziya Gökalp Paneli. 2006.

- “Geleneksel Anlatıdan Modern Anlatıya Kurgusal Devamlılıklar”. Kırşehir: Geleneğin İzinde Edebiyatımız Sempozyumu. 2006.
 - “Ömer Seyfettin’in Tarihî Hikâyelerinde Kişileştirme”. Kayseri: Ölümünün 85. Yıl Dönümünde Ömer Seyfettin’i Anma Toplantısı. 2005.
- Yayını:** “Ömer Seyfettin’in Tarihî Hikâyelerinde Kişileştirme”. *Ömer Seyfettin’i Yeniden Okumak*. Ed. Hülya Argunşah, Ayşe Demir. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, 2006. 37-57.
- “Yirminci Yüzyılın Başlarında Uluslaşma Sürecinde Ulusalçı Yazarların Kadınla İlgili Görüşleri”. İstanbul: Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma. 2004.
- Yayını:** “Yirminci Yüzyılın Başlarında Uluslaşma Sürecinde Ulusalçı Yazarların Kadınla İlgili Görüşleri”. *Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma Sempozyum Bildiri Metinleri C. 1*. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Yayınları, 2004. 223-232.
- “Ahmet Mithat Efendi’nin Tarihî Romancılığı”. İstanbul: Ahmet Mithat Sempozyumu. 2004.
 - “Kayserili Doktor Mehmet Rüştü’nün Nuhbetü’l Etfal’i”. Kayseri: Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni. 2001.
- Yayını:** “Kayserili Doktor Mehmet Rüştü’nün Nuhbetü’l-Etfal’i”. *Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni Bildiriler*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, 2001. 65-73.
- “Tarihî Romanda Yeni Arayışlar”. İstanbul: Roman Sempozyumu. 2000.
 - “Kaytazzade Nazım’ın Şiirlerinde Sosyal Hayatla İlgili Unsurlar”. Gazimağusa: Üçüncü Uluslararası Kıbrıs Araştırmaları Kongresi. 2000.
- Yayını:** “Kaytazzade Nazım’ın Şiirlerinde Sosyal Hayatla İlgili Unsurlar”. Gazimağusa: *Üçüncü Uluslararası Kıbrıs Araştırmaları Kongresi*. 2000. 191-201.
- “İlk Gagauz Romanı Akıncılar Köyü’nde Atatürk ve Türkiye Sevgisi”. Gazimağusa: IV. Uluslararası Gagauz Kültürü Sempozyumu. 1999.
- Yayını:** “İlk Gagauz Romanı Akıncılar Köyü’nde Atatürk ve Türkiye Sevgisi”. Gazimağusa: IV. Uluslararası Gagauz Kültürü Sempozyumu. 2001. 141-148.
- “Tarihî Roman ve Devir Romanı Terimleri Üzerine”. İstanbul: 9. Millî Türkoloji Kongresi. 1997.
 - “Ayaz İshaki’nin Edebî Kişiliği ve ‘Üyge Tabı’ Romanı”, Kayseri: Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin Kuruluş ve Gelişmesine Hizmeti Geçen Türk Aydınları Sempozyumu Bildirileri. 1996.
- Yayını:** “Ayaz İshaki’nin Edebî Kişiliği ve ‘Üyge Tabı’ Romanı”. *Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin Kuruluş ve Gelişmesine Hizmeti Geçen Türk Aydınları*

Sempozyumu Bildirileri. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1996. 53-65.

- “Manas Destanı ve Yıldırım Sesli Manasçı Hikâyesi”. Kayseri: Manas Destanı'nın 1000. Yıl Paneli. 1995.

Yayını: “Manas Destanı ve Yıldırım Sesli Manasçı Hikâyesi”. *Manas Destanı'nın 1000. Yıl Paneli*. Kayseri: Türk Dünyası Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1995. 25-41.

- “Tarihî Türk Romanında Yesevi Dervişleri”. Kayseri: Milletlerarası Hoca Ahmet Yesevi Sempozyumu. 1993.

Yayını: “Tarihî Türk Romanında Yesevî Dervişleri”. *Milletlerarası Hoca Ahmet Yesevi Sempozyumu Bildirileri*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, 1993. 35-44.

- “Kırım’da Tarihî Roman Oluşturmanın Millî Varlık Açısından Şartları ve Önemi”. Bahçesaray: Kırımtatar Tili: Latin Grafikasına Geçiv Problemleri Sempozyumu. 1991.
- “Gagauz Türküleriyle Anadolu Halk Türkülerinin Ortak Motifleri”. Kişinev: Güney Doğu Avrupa’da Türkler ve Gagauzların Etno-Kültürel Genişleme Meseleleri Kongresi. 1991.
- “Türk Edebiyatında Dış Türklerle İlgili Romanlar”. Kayseri: Türk Dünyası'nın Sosyal, Kültürel ve Ekonomik İlişkileri Kurultayı. 1991.

Yönettiği Doktora Tezleri

- Sayak, Bülent. “Türk Romanında Erkek(lik) Kurguları (1923-1938)”. Erciyes Üniversitesi, 2023.
- Kaplan, Zehra. “19. Yüzyıl Türk Romanında Annelik Olgusu (1870-1900)”. Erciyes Üniversitesi, 2021.
- Oylubaş Katfar, Duygu. “Klasik Tarihî Romanda Karakterleştirme”. Erciyes Üniversitesi, 2020.
- Özakin, Duygu. “Rus ve Türk Edebiyatlarında Beden Politikaları (1900-1940)”. Erciyes Üniversitesi, 2017.
- Dinçer, Fatih. “Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesinde Milli Kimlik İnşası (1922-1940)”. Erciyes Üniversitesi, 2017.
- Karaca, Şahika. “Emine Semiye Hayatı, Fikir Dünyası, Sanatı, Eserleri”. Erciyes Üniversitesi, 2010.
- Demir, Ayşe. “Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922 Dönemi)”. Erciyes Üniversitesi, 2009.

Yönettiği Yüksek Lisans Tezleri

- Akgün Ezin, Büşra. “Osmanlı Kadın Kimliğinin İnşasında Terakki-yi Mu-hadderat”. Erciyes Üniversitesi, 2018.
- Özdemir, Sebahat. “XIX. Yüzyıl Türk Romanında Oidipus Kompleksi”. Erciyes Üniversitesi, 2018.
- Özhan, Özge. “Ferzan Gürel’in Hayatı, Sanatı ve Eserleri”. Erciyes Üniver-sitesi, 2018.
- Tülegen, Hilal. “Ahmet Mithat Efendi’nin Romanlarında Erkek Narsisizmi”. Erciyes Üniversitesi, 2018.
- Gazioğlu, Duran Can. “II. Meşrutiyet Sonrası Düşünce ve Edebiyat Hare-ketleri İçerisinde Türk Derneği Dergisi”. Erciyes Üniversitesi, 2017.
- Oylubaş, Duygu. “Fatma Aliye Hanım’ın Düşünce Dünyası”. Erciyes Üni-versitesi, 2014.
- Akkan, Elvan İkbâl. “Bir Çocuk Edebiyatı Yazarı Olarak Cahit Uçuk”. Er-ciyes Üniversitesi, 2010.
- Pala, Ersin. “Peyami Safa’nın Romanlarında Mekân-İnsan İlişkisi”. Erciyes Üniversitesi, 2010.
- Ünalın, Yasemin. “Mehmet Rauf’un Kadın Dergileri: Mehasin ve Süs (İN-celeme ve Metinler)”. Erciyes Üniversitesi, 2007.
- Aras, Yasemin. “Bir Hikâye Olarak Emin Nihat Bey’in Müsameretnamesi Üzerine Bir İnceleme”. Erciyes Üniversitesi, 2006.
- Aksoy, Erol. “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde Halk Bilimi Unsurları”. Erciyes Üniversitesi, 2005.
- Afat, Tanzer. “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Hikâyelerine Yapısalcı Bir Yakla-şım”. Erciyes Üniversitesi, 2005.
- Karaca, Şahika. “Güzide Sabri Aygün Hayatı, Sanatı ve Türk Edebiyatındaki Yeri Üzerine Bir İnceleme ve Araştırma”. Erciyes Üniversitesi, 2004.
- Öz, Asuman. “Ahmet Mithat Efendi’nin Hikâyeciliği Letaif-i Rivayat”. Er-ciyes Üniversitesi, 2004.
- Demir, Ayşe. “Samipaşazade Sezai’nin Hikâyeciliği”. Erciyes Üniversitesi, 2003.
- Meral, Nur. “Peyami Safa’nın Romanlarında Mistisizm”. Erciyes Üniver-sitesi, 1997.
- Pehlivan, Gülünaz. “1860-1928 Yılları Arasında Yayınlanan Çocuk Kitap-ları”. Erciyes Üniversitesi, 1993.

- Tane, Vahit. “Mustafa Kutlu’nun Hikâyelerinde Dil ve Üslup”. Erciyes Üniversitesi, 1993.
- Selvi, Ahmet. “Yeni Mecmua’nın Tahlili”. Erciyes Üniversitesi, 1992.
- Emiroğlu, Öztürk. “Tanzimat’tan 1928’e Kadar Yayımlanan Çocuk Gazete ve Dergileri Üzerine Bir İnceleme”. Erciyes Üniversitesi, 1992.

İdari Görevler

- (2000’den itibaren) Anabilim Dalı Başkanlığı: Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı.
- (2019-2022) Enstitü Yönetim Kurulu Üyeliği: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- (2017-2020) Yönetim Kurulu Üyeliği: Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- (2016-2019) Fakülte Kurulu Üyeliği: Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- (2016-2019) Anabilim Dalı Başkanlığı: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- (2016-2019) Bölüm Başkanlığı: Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
- (2015-2020) Yönetim Kurulu Üyeliği: Erciyes Üniversitesi Kadın Çalışmaları Araştırma ve Uygulama Merkezi.
- (2007-2009) Yönetim Kurulu Üyeliği: Erciyes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi.
- (2005-2007) Yönetim Kurulu Üyeliği: Erciyes Üniversitesi Eğitim Fakültesi.

**Prof. Dr. İnci Enginün ile “Edebiyat Tarihi,
Cumhuriyet’in 100. Yılında Türk Edebiyatının Panoraması
ve Geleceği” Üzerine Mülakat**



Türk edebiyatı özelinde edebiyat tarihi yazımı üzerine yapılan çok sayıda bilimsel çalışmaya rağmen söylem-kavramsallaştırma-dönemselleştirme birliği kurulamadığı görülmüyor. Bu konuyu nasıl değerlendirirsiniz?

Bildiğiniz gibi ilk defa pozitivist anlayışın temsilcisi olan Lanson’un edebiyat tarihi görüşünü, Türk edebiyatı tarihine uygulayan Fuad Köprülü’dür. Arkasında güçlü bir felsefe bilgisi ve anlayışı bulunmaktadır. Günümüzde zaman zaman birbirinin kopyası olan yazıların böyle bir zemine dayanmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Hem malzemeyi tanımak hem de onu tasnif etmek geniş bir felsefe bilgisini gerektirir. Sizin ifade ettiğiniz gibi “söylem-kavramsallaştırma-dönemselleştirme birliği kurulması” bence hedef olmamalıdır. Çünkü o zaman hep birbirinin kopyası eserler ortaya çıkar. Bizim yapmak istediğimiz nedir? Ben her ne kadar bir edebiyat tarihi yazmış olsam da bu tamamen öğrencilerimizin ihtiyacını karşılamak amacına yöneliktir. Yani burada amaç ve hedef ön plandadır.

Siyasete meraklı biri temeline siyaset kavramlarını koyarak bir edebiyat tarihi yazabilir. O zaman bütün yazarlara yer veremeyecektir. Edebiyat tarihinde geniş yer almayan kişileri alacaktır. Siyasetin yerine bir başka konuyu, kavramı koyabilirsiniz. Kanun açısından edebiyat tarihi benim zihnimi çok kurcalayan bir düşüncedir. O zaman siyasetnamelere kadar inmek gerekebilir. Böyle bir çalışmanın bizim edebiyatımız için çok da ilginç bir çalışma olacağından eminim. Ama o zaman muhtemelen Türk edebiyatının bazı şaheserleri böyle bir edebiyat tarihinde yer bulamayacaktır. Ahlak, iktisat açılarından böyle çalışmalar yapılabilir.

Edebiyata yön veren kişiler etrafında da edebiyat tarihleri yazılabilir. Bunun ilk örneğini Hasan Ali Yücel vermiştir. *Edebiyat Tarihimizden* adlı kitabında Yakup Kadri’yi odak olarak almıştır. Bunun bir benzerini ben bazı seminerlerimde uygulamaya çalıştım. Bir yazarın maziyle bağı, çevresi ve geleceği etkilemesini gösteren çok zevkli dersler oldu. Hatta modayı odak noktası olarak böyle bir çalışma yapılabilir. Edebiyat gerçekten hayatın aynasıdır. O aynanın unsurlarını temel alarak çalışmalar hazırlanabilir. Ama bunun bir yabancı eseri bile

aslından okuyamayan, o kitapta adı geçen eserlerin adlarıyla ilk defa karşılaşmış olanlar tarafından yapılabilmesini pek mümkün görmüyorum. Kuvvetli bir alt yapı gerekir. Maalesef okullarımızda öğrenciler dünya klasikleriyle karşılaşmıyorlar. Dört yıllık eğitimleri boyunca da sadece bir iki kitapla yetiniyorlar. Bu ortam temenni ettiğimiz türden çeşitliliğini getirmez. Zaten sizin sorunuzda da aslında pek çeşitlilikten yana olduğunuz izlenimi edinmedim.

Yazdıkları edebiyat tarihlerinde Mehmet Fuat Köprülü'nün tarihi; Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ise edebiyatı/edibi merkeze yerleştirdiği görülüyor. Bir edebiyat tarihi yazımında alanlar arası mesafe hangi ölçütlerle belirlenmelidir? Edebiyatın mı tarihin mi zeminine odaklanılmalıdır?

Burada da yine aynı şey söz konusu. Adı tarihse araştırmanızı tarihsiz yapamazsınız. Fuad Köprülü tarih üzerinde çok durmuştur. Çok da etkili olmuştur. Edebiyat kadar tarih alanında da. Bir Macar tarihçisi olan Halasi-Kun, Fuad Köprülü'yü seven biriydi. Halil İncalcık ile yakın dosttu. Bir gün bana "Halil İncalcık, Osman Turan, Faruk Sümer, Mustafa Akdağ hepsi Fuad Köprülü'nün bir dipnotunun peşine düşerek bugünlerine ulaştılar" demişti. Gerçekten Köprülü'nün *Türk Edebiyatı Tarihi* edebî metinlerden çok tarihî bilgiyle doludur.

Merhum hocamız Ali Nihad Tarlan bize sık sık "edebiyat tarihi edebiyatın tarihi olmalıdır" derdi. Ama o edebiyatın tarihini yazamadı. Çok önemli bir noktayı belirtmişti ama Divan şiirinin mazmun anlayışı dışına çıkamadı. Belirli bir şeyi bilmek ayrı, bazı eksiklikleri fark etmek ayrı, ama arzulananı yapabilmek de apayrı şeylerdir. Tanpınar'ın edebiyat tarihine gelince onun yeri çok özeldir. İbnülemin onu her belgenin peşine düşen bir araştırmacı olarak görmüştür. Tanpınar'ın kitabı, 19. yüzyıl Türk edebiyatının bir kısmının, tarihi, sosyal şartlar içinde, yazar ve eserini özel olarak değerlendirmesi ve bu değerlendirmeyi zaman zaman kendisi olsa o konuyu nasıl ele alılabileceğini hissettirmesiyle de şahsileştirir. O kitabın yazılmasından sonra pek çok yeni belge çıktı, kişiler hakkında yeni kitaplar yazıldı. Ancak Tanpınar'ın kitabı özelliğini ilk çıktığı günden bugüne kadar hiç kaybetmedi. Hâlbuki bazı meslektaşları onun kitabını 'indî' bularak küçümsemişlerdi. Bence bu kitabı alanımızın vazgeçilmezi yapan da onun kendi şahsiyetinden kattıklarıdır. Elbette, Tanpınar'ın üslubu yalnız ona hastır ve onu taklit edenler, taklitten öteye geçemezler. Köprülü ve Tarlan'ın öğrencisi olan Mehmet Kaplan'ın ikisini de birleştiren çalışması *Tip Tahlilleri* adlı kitabındadır, ne yazık ki yarım kaldı. Yukarıda adlarını saydığım yazarların eserlerinden vazgeçemeyiz. Her birinde zaman zaman önemli noktalarla,

bizi uyandıran ifadelerle karşılaşırız. Her şeyi bir kişiden beklemek doğru değil. Herkes kendi anlayışı, zihni yapısı, hazırlığı doğrultusunda bir şeyler yapabilir. Ama hangi yöntemi, hangi kavramı araştırmanıza odak olarak seçerseniz seçin bazı şeyler dışarda kalacaktır. Onun için bütün araştırmacıların aslında yazdıklarıyla birbirlerini desteklediklerini unutmamamız lazım. Fuad Köprülü'nün beni etkilemiş olan cümlesi, her genci büyük Türk edebiyat tarihi için birer taş getirmeye çağrıdır. Bu çağrıya herkesin katılması gerektiğine inanıyorum. Türk edebiyatında yapılacak çok iş var. Kim neyi yapabileceğine inanıyorsa onu yapmalı. Kendimizi tanımak, ne yapabileceğimizi bilmek sanırım en önemli mezeyettir. Ama önce kurallar koyup şöyle yazacaksınız, bu üslubu kullanacaksınız denirse o kitapların işe yarayacaklarına şüpheyle bakarım.

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı adlı kitabınızda kullandığınız yöntem dışında alternatif bir tasnif üzerine düşündüğünüz ön sözden anlaşılıyor. Bu planınızdan bahsetmeniz mümkün mü?

Henüz yaşanmakta olan dönemin edebiyatını anlatmak, geçmişi anlatmaktan daha güç. Yazarlar eserlerini henüz vermekte. Bir kısmı özel hayatları veya siyasi, ideolojik seçimleri dolayısıyla gündemde. Yazarın da okuyuşunun da bunlardan etkilenmemesi çok güç. Ben, falan ve filan yazardan niye bahsettin, ben varken, falanı anmaya lüzum mu vardı, benim eserlerimden niye söz etmedin gibi nice sorulara muhatap oldum. Onu niye şöyle değil de böyle anlat-tın diyenler de oldu. Hele birini hiç unutamıyorum. O şahıs hakkında ben bir yorumda bulunmamıştım, bütün söylediklerini kendi ifadelerine dayandırmıştım dediğimde, aldığım cevap şu oldu: "Zaten en kötüsü de o." Okuyucu sizden bir şey bekliyor, bulamazsa da çok kızıyor. Neden ondan söz ettin de ben-den etmedin. Cumhuriyet dönemi yazarlarından birçoğunu bütün eserleriyle birlikte okudum, ama maalesef okuyamadıklarım da var. Okuyup söz ettiğim, ama sonra vaz geçtiklerim de var. Aslında o kitabın son yirmi yılı zaten noksandır. Dikkat ederseniz eserin bütün bölümlerinde malzemeyi kronolojik olarak almaya çalıştım. Sadece Tiyatro bölümünde yine bunu yapmakla birlikte, hem konu tasnifine kısaca temas ettim, hem de gerçekten Türk tiyatrosunun yüz akı bazı yazarları daha geniş olarak ele aldım. Bilhassa hikâye ve romandan söz ederken kendimi hiç rahat hissetmedim. Bazı yazarlar edebiyata çok geç başlamıştır. Onları kronolojiye uydurmak zor. Mesela Memduh Şevket Esenal. Bu gibi yazarlar söz konusu olduğunda tematik tasnif daha doğru görünüyor, fakat hikâyede bu da çok zor.

Edebî devirlerin tespitinde sınırlar nasıl düşünülebilir? Kronolojik, siyasi ya da türe yönelik adlandırmalara bakış açınız nedir?

Bir şey yazıyorsanız o yazının şeklini de düşünmeniz lazım. Nereden başlayacak, nereye getireceksiniz? Tarihi gelişmeyi esas alıyorsanız elbette kronoloji önemli. Türleri esas alıyorsanız, zaten onu da kendi için bir kronolojiye bağlamanız gerekecek. Elbette bu durum geleneği henüz oluşmamış alanlar için geçerli. Bizde bir edebiyat tarihi yazma geleneği oluşmuştu diyebiliriz. Köprülü çok baştan ve geniş bir coğrafyadan başladı. Yaşadığı günlere kadar getiremedi. Daha sonra İsmail Habib Sevük, İsmail Hikmet Ertaylan, Vasfi Mahir Kocaturk, Mustafa Nihat Özön, Ağâh Sırrı Levend ve diğerleri bu işi devam ettirdiler. Bunların hepsi bizim için yararlıdır. Ama her yazar yaptığı ile alana yeni bir şey katar. Nitekim Ali Canip Yöntem de denemeleriyle Türkçülük akımının en seçkin eserlerini veya kendi tercihlerini bize ulaştırmıştır. Ayrıca bir makalesinde “Tercüman-ı Hakikat Edebiyatı” diyerek Servet-i Fünun karşısındaki edebiyatın adını yine bir gazete ile nitelemişti. Bu konu bana ilginç göründüyse de maalesef üzerinde duramadım. Bizim gençliğimizde yıllar yılı “Tanzimat edebiyatı” olmaz diye şiddetli bir tartışma ortamı vardı. Ben bu çıkışı o zaman da pek anlamamıştım. İngiliz edebiyatında ‘Elizabeth devri edebiyatı’ oluyor da niye bizde olmuyor. *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e* kitabını yazarken yeniden okuduğum metinler, kitabımın adını da bana haber verdiler. Tanzimat’ın ilanıyla hemen edebiyatı başlamıyor. Ancak 1859’da kanun kelimesinin önemli bir şekilde vurgulanmasıyla başlıyor ve Ahmet Mithat’ta Recaizade’de kanun, mahkeme kararına göre cezalandırma gibi ibarelerle devam ediyor. Bu benim için çok çarpıcı oldu. Zira Ahmet Mithat ‘tanzimat’ kelimesini yeniceriliğin kaldırılmasıyla bağlantılı olarak kullanmakta. Ama Tanzimat’ın en önemli yanı ‘kanun hakimiyeti’. O zaman ben bu kelimeyi kullandım. Faruk Akün beni bu kitap için kutladı ve ben şaşkınlıkla, “Ben sizi kızdırdığımı sanıyordum, çünkü siz Tanzimat edebiyatı denmesine karşıydınız” dediğimde hiç beklemedik bir cevapla karşılaştım. “Benimki sadece bir teklifti. Sen niye kullandığını açıklamışsın” dedi. Doğrusu hem şaşırdım hem çok mutlu oldum.

Ama yine o günlerde hayli yerleşmiş olan Yeni Türk Edebiyatı yerine ‘Araışlar Devri Türk Edebiyatı’ adı teklif edildi. Birkaç kişi de bunu benimsedi. Ben benimsemedim, hatta abes buldum; çünkü araştırma hem dönemler hem de kişiler için sürekli olarak vardır. Yeni kelimesinin kullanılması Yeni Türk Edebiyatı’nda bile tartışılabilir, çünkü hangi yeni sorusu daima zihnimizdedir. Ancak üniversitelerde bilim dallarının adları olunca, yıllardan beri yerleşmişti. Onun için yadırgamadık. Tarihi dönemleri çağrıştıran adlara karşı bir tepki olmuştu ama, yazmak istediğimiz edebiyatın tarihini en bilinen, çağrışıma en açık

kelimelerle tasnif etmek mantıksız mı? Gerçekten tarihî mirasla baş edecek gücümüz yoksa o zaman illa yenilik yapacağım demek bence abestir. Hedeflerimize veya ihtiraslarımıza ulaşmak için önce hazırlıklarımızı ve gücümüzü bilmemiz gerekir. Mamafih “yeni” kelimesi de hayli yıpranmıştır. Namık Kemal nesli ‘edebiyat-ı cedide’ diye anılır, Servet-i Fünun da. Hatta Cumhuriyet döneminde Garip akımına Birinci Yeni ve ondan sonraki büyük dalgaya İkinci Yeni dendiğini unutmayalım. Şüphesiz ki daha iyisi bulunamazsa Üçüncü Yeni de belki kapıdadır.

Ben Cumhuriyet dönemini ele alırken bu dönemin meselelerini, eserlerini gözden geçirmek amacını güttüm. Eserler, kişiler çoktu. Zaman eleğinden henüz geçmemişlerdi. Bir kısmının şimdiden unutulduğunu bile söyleyebilirsiniz. Yani o kitap ister istemez bir süre sonra eskiyecektir. Öyleyse daha cesur olup kitabı yeniden gözden geçirerek kısaltmalar yapmak doğru olabilir.

Ben yeni denemelere daima açığımdır, onun için de yasaklara karşıyım. Ama dikkat çekeceğim diye bazen çok garip yazılarla karşılaştım. Onlardan hiç söz etmemeyi uygun buldum. Zaten artık alanda çıkan yazıları eskisi gibi takip etmiyorum. Yaşlandım ve yoruldum.

Elde bulunan edebiyat tarihlerinden hareketle edebiyat tarihi yazımında ideal bir üslup örneğinden söz edilebilir mi?

Sorunuz biraz garip geldi. Yani yazar kuralları hazırlanmış bir üslupla mı yazmalı? Üslup insanın kendisidir ifadesini unuttunuz mu? Edebiyat tarihi bütün şartları hazırlanmış, şeması önümüzde bir çalışma mı olacak? Ben bilimin olduğu yerde, malzemenin özelliklerinin ortaya konması gerektiğini biliyordum. Kurallara göre malzemeyi düzenlemek değil. Aynı malzeme bir sanat eserinde farklı, ilgili bilim dallarında farklı işlenir. Ama bu üslupla ilgili olamaz. O çok şahsidir. Üslup konusu yazarın kendisine kalmıştır. Ben şahsen ne Fuad Köprülü’nün kendisinden söz ederken kullandığı ‘biz’ zahirini ne de bütün cümlelerimi, onun gibi kesin hüküm bildiren ‘yapmıştır, etmiştir’le bitirdim. Yıllar önce okuduğum bir eleştiride çok önemli bir uyarı vardı. “Kitabınız okunabilir olmalı.” Ben şahsen buna inandım ve uygulamaya çalıştım. Elbette bir edebiyat tarihinde mahalli dil, argo vs kullanılmamalı ama ideal üslup nedir bilmiyorum.

Edebiyat tarihinin kolektif bir çalışmanın ürünü olabileceği ve tek bir kişinin kaleminden çıkması gerektiğini belirten iki temel yaklaşım var. Türk edebiyatı tarihi özelinde bu iki görüşten hangisine odaklanmak daha makul görünmektedir?

Ben şahsen, tek bir kalemden çıkması gerektiğine inanıyorum. Ancak aşağı yukarı ortak görüşlere sahip kişilerin farklı bölümlerini, hatta kişilerini kaleme alacakları ortak edebiyat tarihleri de yazılabilir. Ama bir kurum farklı kişileri toplarsa o zaman, bilim yazısı ve araştırma ile deneme birbirine karışıyor ki bunun yararlı olduğunu düşünmüyorum. Yine de edebiyatta her şey yararlıdır. Kimisi yararlanma özlemini uyandırır, kimi de asla yararlanmama kararını verir insanı. Bir yaratma alanı olan sanat kadar, sanat üzerindeki araştırma ve yazılarda da ben mutlak anlamda serbestliğe inanıyorum. Kendim için de başkaları için de. Okuyucunun da seçme ve okumada tamamen serbest olduğuna inanıyorum. Herkes kendi donanımına göre okuyacağını seçecektir. Ancak sizin önceki sorularınızla bu soru birleşince, sanırım, siz ortak yazılanı tercih ediyorsunuz. Elbette o zaman her yazarın kaç sayfa yazması, özellikle neleri belirtmesi üzerinde ortak bir karara varılabilir veya bir başkan herkese konusunu verir ve sonra da onları kendi anlayışına göre düzenler veya olduğu gibi neşreder. Eğer yanılmıyorsam bunların hepsinin de örnekleri oldu. Tabii şimdi günümüzde daha doktorasını yeni bitirmiş, tecrübesi az, ama enerjisi bol meslektaşlara uygun bir yol arıyorsanız, edebiyat tarihi için biraz beklemelemlerini tavsiye ederim. Zira geçen yıllar eğer okumaktan vaz geçmezseniz sürekli olarak insana bir şeyler kazandırıyor.

Cumhuriyet'in ilk yüzyılı edebiyata ne kadar yansıdı? Yeni yüzyıla öğretileri neler olabilir? Peki bu öğretiler edebî üretimi nasıl şekillendirecek?

Cumhuriyet'in kuruluş yılları yaşandığı yıllarda kuvvetle yansıdı. Bunun sebebi edebiyatımızın en güçlü kalemleri olan Halide Edib ile Yakup Kadri'nin o sırada Anadolu'dan izlenimlerini aktarmalarıdır. Elbette Halide Edib Anadolu'da daha uzun zaman kaldı ve savaşlarda da bulundu. Anadolu'nun savaş öncesi ve sonrası birçok yerini bizzat gördü, insanlarıyla konuştu ve onları yazdı. Bu çok büyük bir hizmettir. Aynı durumu Yakup Kadri'de de görüyoruz. Bu iki yazarı öncelikle zikretme sebebim Halide Edib'in idealist olması ve geleceğe inanmasıdır, Yakup Kadri ise kötümserdir, duyuş tarzı trajiktir. Böylece o günün okuyucusu da bugünkü de aynı sahneler karşısındaki farklı yorumları okuma fırsatı bulurlar. Ayrıca Mehmet Akif Ersoy, Mehmet Emin Yurdakul, Hamdullah Suphi Tanrıöven, Ruşen Eşref Ünaydın, daha gençlerden Necmettin Halil, Kemalettin Kâmi, Nüzhet Haşim, gazeteciler Yunus Nadi, Feridun Kandemir ve diğerleri Ankara'da hem Anadolu Ajansı'nı hem de gazeteleri çalıştırmaktadırlar. İstanbul'da milliyetçi kalemler hele İstanbul'un işgalinden sonraki sansür

altında çıkan *İkdam*, *İleri*, *Tevhid-i Efkâr*, *Vakit*, *Akşam* gazeteleri Ankara haberlerini ve yorumlarını başarıyla vermeye devam ederler. Tabii İstanbul basınının etkisi farklıdır. Orada Yahya Kemal Beyatlı, Celal Nuri İleri, Ahmet Rasim, Ahmet Şükrü Esmer, Ali Ekrem Bolayır, Halit Ziya Uşaklıgil, Reşat Nuri Güntekin, Refik Ahmet (Sevengil), Halil Lütfi Dördüncü, Hüseyin Cahit Yalçın, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Necmettin Sadak, Kazım Şinasi Dersan, Falih Rıfkı Atay ve Ali Naci Karacan ve diğerleri yazarlar. Hâlâ bütün bu yazılar bir arada yayımlanmamıştır. Bir de Anadolu'nun birçok şehrinde gazeteler çıkmıştır. Bunların en önemlileri Ankara'da çıkan *Hakimiyet-i Milliye* ve Kastamonu'daki *Açıksöz*'dür. Cumhuriyet'in kuruluş yılları gerçekten bir diriliş hikâyesi olarak çok zengin malzemeye sahiptir ve bu saydığım kaynaklar inanılmaz malzemeyle dolu. Eğer araştırmacı olarak daima ilk kaynaktan hareket edilirse, bu zenginlik yakalanabilir. Bilim adamlarının görevi bunları ortaya çıkarmak ve işlemek. Eğer bunlar işlenirse, sanatçılar da onlardan kolaylıkla yararlanabilirler. Sözlü kültür birçok şeyi aktarmada yararlıdır ama kaynak hem doğru hem de zamanla unutulmuş pek çok ayrıntıyı taşır. Ben hep bu konu üzerinde duruyorum. Hatta mesleğe yeni başlayanların özellikle önce bu metinlerle tanışmalarını ve sonra da bugüne dönmelerini diliyorum. Bu, günümüz edebiyatına gözümüzü kapayalım demek değildir. Mesleğin başında önce kaynakları tanıyalım demektir. Ancak birçok araştırmacının ilk kaynağa gitmektense, daha kolay ulaşılabilen ve anlaşılabilen -dildeki değişimleri kastediyorum- sonraki eserlerden yararlandıklarını görüyorum. Bunu doğru bulmadığımı belirtmeliyim.

Cumhuriyet'in edebî birikimine bakıldığında 100. yılında hatırlama ve anlamlandırma konusunda akademinin ve okurun nasıl bir sınav verdiğini düşünüyorsunuz?

Galiba pek iyi bir sınav vermedi. Bazı kitaplar neşredildi, bazı çalışmalar 100. yıla adandı ama doğrusu benim gönlümün istediği coşkunluktan uzak bir şekilde geçti 100. yıl. Genç araştırmacıların kendilerine hür bir vatan bırakmış olanları daha bir coşkunlukla araştırmalarını, yaptıkları araştırma ve incelemelerle heyecanlanmalarını beklerdim. Galiba birçoğu âdeta o günleri unutulmuş gibi davranmadılar mı? Aynı şey kurumlar için de geçerli. Hiçbir şey yapılmadı demiyorum ama bence yeterince yapılmadı. Bu günleri bize ta sekizinci asırda Bilge Kağan söylememiş miydi? “Oğullar babaları gibi olmadıkları için.” Büyük millî tecrübeleri unutmak veya inkâr etmek tehlikelidir. Onlar üzerinde düşünmez ve araştırmazsak, yeni felaketlere de hazırlanamayız.

100 yılın ardından edebiyat eğitimi konusunda gördüğünüz eksikler ve edebiyat araştırmacılarına vereceğiniz öneriler nelerdir?

Her ne kadar edebiyat, dil öğretiminde hep ön sırada olsa da ben son yıllarda bu görüşümü biraz değiştirdim ve bu iki konuyu iki müstakil ders olarak öğretmenim daha doğru olduğunu düşünmeye başladım. Çünkü orta öğretimde öğrenciler değişik meslekleri seçecek gençlerdir. Hepsinin edebiyata yönlendirilmesine lüzum yoktur. Başka meslekleri seçenler imlayı bile doğru dürüst öğrenemedikleri gibi, yazmayı da öğrenemiyorlar. Ayrıca dil derslerinin konuşma ile de desteklenmesi gerekir, zira konuşma hayatımızda yazmadan daha çok yer tutuyor. “Yanlış anlaşıldım, öyle demek istememiştim” ifadesini ne kadar sık duyuyoruz. Söylenen iyi ifade edilmiyor ki yanlış anlaşılıyor veya doğru söyleniyor ama onda edebî eserlerde olduğu gibi alt anlamlar, yorumlar aranıyor. Öyleyse bu şikâyetin ortadan kaldırılması lazım. Ayrıca günlük konuşma ve yazma dilinde açıklık, doğruluk olması beklenir. Edebiyat belirsizliklere de cevaz verir, söz oyunlarına, açık ve dümdüz söylemenin dışına çıkmaya sık sık rastlanır. Edebiyatın gayesi sadece doğru, düzgün yazmağı öğretmek değil, aynı zamanda dil sanatına da öğrencileri aşina kılmaktır. Ayrıca ders kitaplarının seçme metinlerle desteklenmeleri gerektiğini düşünüyorum. Çocuklar antolojiler aracılığıyla büyük yazarlarla tanışırlar. Onların mutlaka geniş okumaya yönlendirilmeleri lazım. Not korkusu olmaksızın.

“Yüzyılın 100 eseri/yazarı” gibi listeler konusunda ne düşünüyorsunuz? Bu listeler yapılacaksa da ölçüt nasıl belirlenmeli?

Bunlardan ne hoşlanıyorum ne de umursuyorum. Ölçütü nasılsa o listeyi yapacak belirler.

Edebî birikimimizin kurucu isimleri başta olmak üzere pek çok edibin külliyyatını yeni harflerle ve büyük bir emekle okurun dikkatine sundunuz. Bazı metnelerinizde okurun gösterdiği ilgiden/ilgisizlikten dem vuruyor ve yayınevlerinin ciddi bir fedakârlık üstlendiklerini dile getiriyorsunuz. Okurun edebî mirasa mesafesi ve bu mesafenin kaldırılması konusunda yapılabilecekler hakkında ne dersiniz?

O kadar da çok değil. Sadece Abdülhak Hâmit’in ve Ömer Bedrettin Uşaklı’nın bütün külliyyatını hazırladım. Ahmet Haşim’i Zeynep Kerman ile birlikte hazırladık. Halide Edib, Tahsin Nahit, Cahit Sıtkı ve Kenan Hulusi Koray’dan sadece bazı kitapları neşrettim. Tanpınar’ın *Bütün Şiirleri*’ni hazırladım. Elbette bir de ortak çalışmalar olarak Mehmet Kaplan’ın başkanlığında arkadaşlarla

Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi (5 cilt), *Devrin Yazarlarının Kalemıyla Millî Mücadele ve Mustafa Kemal Paşa, Atatürk Devri Fikir Hayatı, Atatürk Devri Edebiyatı*'nı ve *Cenap Şahabettin'in Bütün Şiirleri*'ni hazırladık. Zeynep Kerman ile de beş ciltlik *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri*'ni derledik. Tanpınar'ın günlüklerini¹, Mehmet Kaplan'ın arkadaşı Âli Ölmezoğlu'na mektupları²'nı neşrettik. Aslında bunların hepsi de öğrencilere yardımcı olma amacını ön planda tutan neşirlerdir. Öğrenci metinle karşılaşmadan neden söz edildiğini anlamaz. Eski harflerle olan metinleri yeni Türk alfabesine nakletmek gerekir. Hatta onların günümüz diline de nakli gerekli. Ancak her eser yazıldığı dilde ve üslupta önemlidir. Bir metnin belirli okuyucu kitlelerinin bir süre için yararlanmaları maksadıyla hazırlanması dil eğitimi açısından önemli. Ama kişinin kelime bilgisinin artması onun dünyasını da genişletir. Tabii kelime bilgisi derken basın her gün çok sayıda Türkçeye yığıldığı Batı dillerinden alınmış ve ne olduğu zihnimizde açık seçik belirmemiş olan kelimelerle genişlemeyi kastetmiyorum.

Türk edebiyatında ideolojilerin belirlediği farklı kanonların varlığından söz edilir. Siyasi kutuplaşmanın gölgesinde şekillenen kanon(lar) cepheleşmesini nasıl görüyorsunuz? Türk edebî mirası, Cumhuriyet'in 100. yılında ideolojik sınırlandırmaları yıkan akademi, sivil toplum ve resmî söylemi uzlaştıran mutlak-tek bir kanon içinde değerlendiriliyor mu?

Şimdiye kadar 'kanon' kelimesini hiç kullanmadım. Çünkü bu kelimenin tarihî anlamı kesin doğrular, 'yasa' veya 'kural' ve bunları koyan kurumları hatırlatır. Edebiyat ferdî yaratmaya dayanır, hatta toplumdaki geçerli yasa ve kurallarla başı sık sık derde girer. Edebiyatta otorite nedir? Bir dil sanatı olduğu için dil ile ilgili kurallar ön planda gelir. Dilin kullanma alanı geniştir, burarlarda kazandığı anlam zenginliklerini edebî eserler daha da arttırır. Hangi kaptan kim edebiyatçı olmayı öğrenmiştir? Okumaya meraklı olanlar kendi yazarlarını bizzat seçerler, önemli eski eserleri okuyarak kendilerini bulurlar. Hoş şimdi günümüzde 10 derste şair, 10 derste romancı yetiştiren yerler ortaya çıktı. Ben oradan yararlanan önemli birine rastladığımı henüz hatırlamıyorum. Temel bilgilerin alınması ayrı bir safhadır. Yazı bilmeyen, yazamaz. Ama içinde yazma heyecanını duyan kişi ihtiyaçlarına göre okur, kendisini geliştirir, daha tecrübelilere sorabilir. Her sanatçı müstakil bir ferttir, sanatını kendisi yaratır. Okumaları sırasında kendisini besleyecek kaynaklarla da tanışır, onları okullarda öğrenirler. Eğitimciler daha önceki tecrübelerden süzülen malzemeyi sonrakilere

1 *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*

2 *Yaşadığıma Dair Günlükler ve Âli Ölmezoğlu'na Mektuplar*

tavsiye ederler. Ama hayat devam eder ve daima yeni adlar katılır. Hiçbir nesil sadece kendisinden öncekileri okumakla yetinemez. Bu normal değildir. İnsanlar kendi günlerinin meselelerini, kişilerini de sanat eserlerinde görmek isterler. Kültürlü sanatçı eskiyle yeniye bir arada vermeyi başarır. Sanırım sanatçılarla, sanatçılardan istekleri olanlar arasında uzlaşılması hayli zor bir mesafe var ve bu noktanın iyi anlaşıldığını sanmıyorum. Aslında sanatına saygısı olan sanatçı yolunu bulduktan sonra hiçbir tavize kalkışmaz. Bu konuda Tanpınar'ın kendisine çeviri yapmasını tavsiye eden arkadaşına "benim kendi eserim var" demesi unutulacak bir söz değildir. O kendi sanatını en iyi şekilde yaparken kendi kendisinin de en amansız tenkitçisidir. Bunu yapabilen sanatçıların ölümlerinden sonra da olsa ebediyeti hak etmeleri kaçınılmazdır. Ama günümüz daha sabırsız insanların günü galiba.

Yüzyıllık birikim edebî dergilere ne katacaktır/katmalıdır?

Günün edebiyatını asıl yaratan dergilerdir. İyinin sivrilmesi de dergilerde olur. Dünün katkısı bugünün veya yarının yazarlarının, heveslilerinin hangi kaynaklara gideceklerine bağlıdır. Elbette bu yüz yıl içinde çok geniş bir edebiyat dünyası ile tanıştık. Bunun katkısı belki de yeni bir kendini bulma çabasına yol açacaktır. Nitekim bazı yazarlarda böyle bir havayı hissediyorum. Eğer yarının edebiyatı yüz yıllık birikimden yararlanmayı reddederse gerçekten yazık olur. Ama seçme hakkı artık onların.

Dijitalleşme ve yapay zekâ devriminin edebiyat araştırmaları, edebî üretim ve okur ilişkileri çerçevesinde Türk Edebiyatı için getireceği imkânlar ve sorunlar neler olabilir? Geleceği nasıl görüyorsunuz?

Dijitalleşmenin bilgiyi hemen masamızın üzerine getirmesine minnettarım. Ama ben her şeye rağmen kütüphanenin havasını solumayı severim. Şimdi de en çok onu özlüyorum. Orada meslektaşlarınızla karşılaşsınız, konuşursunuz, bilgi değiş tokuşu yapılır. Bazen hiç aklınıza gelmeyen bir belgeyle veya bilgiyle karşılaşırırsınız. Sosyal medya denilen ve büyük bir bilgi kirliliğine yol açan modadan nasıl kurtulunur bilmiyorum. Zira oraya ekilen bir yanlış bilginin yayılma alanı ve hızı korkunç. Korkarım yanlış bilgilerin temizlenmesi diye yeni bir araştırma alanı da açılacak.

Yapay zekâyâ gelince, onu bilmiyorum, öğrenebileceğimi de pek sanmıyorum. İnsanın yerine yapay zekânın geçmesi aslında, yapay zekâyı da gerçekleştiren insan olduğuna göre, bir tekelcilik durumu gibi geliyor bana ve bunu sanatın dünyasına aykırı buluyorum. Mamafih, her sanat masalla başladığına

göre, masal dünyasında da her şey olabildiğine göre, bu son gelişmeler, belki bizi de yeni bir masal dünyasının fertleri hâline koyacak. Zaten nice filmde onları görmedik mi? Belki şimdi bilmediğimiz ve tasavvur da edemediğimiz için benim gibi olanlara hayli ürkütücü geliyor. Her yeniliğin iyi ve kötü yanları olabilir. Sonuçlarını görmeden tahmin yürütmek bana mantıksız geliyor. Ama insanın yerini başka bir güce bırakmasında rahatsız edici bir ürperti bulduğumu söyleyebilirim.

Zaman ayırdığınız için teşekkür ederiz.

Saygılarımızla.

Dr. Öğr. Üyesi Duygu OYLUBAŞ KATFAR

Dr. Öğr. Üyesi Bülent SAYAK

MİLLİYETÇİLİK VE EDEBİYAT



Trajediden Mit, Mitten Ulus Yaratmak: Ömer Seyfettin'in Niyetini Aşan "Diyet"



*Günil Özlem Ayaydın Cebe**

Giriş

Ömer Seyfettin, kendi döneminin toplumsal ve siyasi dönüşümlerini milliyetçi bakış açısından yorumlayan bir yazar olarak nitelenebilir. Hülya Argunşah'ın vurguladığı üzere, yazarın hikâyelerinin etkisi, çarpıcı sonlarında açığa çıkar. Bu etki, yazarın okura aşılacak istediği, bireysel mutluluğundan ziyade toplumsal mutluluğu önemseyen insan modelini belirginleştirir. Yazara göre, her bireysel meselede toplumsal boyutlar bulunur. "Bu sebeple o, bütün meselelere, içinde özeli taşıyan genelliği açısından bakar. Fertleri anlatırken kalabalıkları işaret eder" (221-22). Yazarın bu tutumu, hikâyelerinin ulusal alegoriler olarak incelenmesine imkân verir. "Diyet" adlı hikâyesi de Osmanlı İmparatorluğu'ndan modern bir ulus-devlete geçişin çalkantılı sürecini alegorik düzeyde yansıtmaları bakımından dikkate değerdir.

"Diyet" hakkında daha önce yayımlanmış bir çalışmada hikâyenin trajik ve alegorik boyutları üzerinde durulmuş, bunların metnin derin anlamını nasıl biçimlendirdiği sorgulanmıştır (Ayaydın Cebe). Bu yazı, önceki tartışmalarla diyalog hâlinde, hikâyenin mitolojik açıdan çözümlenmesini içermektedir. Her iyi edebî metinde olduğu gibi bu hikâyede de yazarın amaçlarının ötesine geçtiği düşünülebilecek bazı nitelikler söz konusudur. Dolayısıyla, yazarın niyetinin sorsallaştırıldığı yerlerde, metnin belli yönlendirmelere direnen kendi gösterge evrenini aydınlatmak da amaçlanmıştır. Mitolojik çözümlemenin bağlamına oturtulabilmesi için trajik ve alegorik düzlemlere ilişkin temel tartışma noktalarını anmakta ve gerektiği yerlerde derinleştirmekte fayda vardır.

Ödipal Bir Trajik Kahraman Olarak Koca Ali

"Diyet"ın merkezinde yer alan Koca Ali, bağımsızlık ve onuruna derinden bağlı bir zanaatkârdır. Görünüşte iri yarı bir demirci ustası olmakla birlikte,

* Prof. Dr., Samsun Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: gunil.cebe@samsun.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1697-4104.

bakışlarından ve tavırlarından sezilen gururu, kibarlığı, düzgün konuşmasıyla sıradan bir zanaatkârdan ayrılır (Ömer Seyfettin 203). Anlatı zamanında her ne kadar akrabalarıyla bağlarını koparmışsa da onun yüksek sınıfa mensup bir aileden geldiği anlaşılır. Babası beylerbeyi, amcası vezir olarak devletin üst kademelerinde görev almıştır. Ali de bu yönetici ailenin içine doğmuş, onlu yaşlarına kadar burada yetişmiştir (204). Dolayısıyla ortalamanın üstünde nitelikler taşıyan Ali, Aristoteles'in tanımına uyan bir trajik kahramandır.

"Trajik ve Alegorik Açından 'Diyet'te Ulus İnşası" başlıklı makalede yer verilen tartışmalarda, trajik kahramanın eylemlerinde "belirlenmişlik" ve "irade"nin eş zamanlı olarak rol oynadığı üzerinde durulmuştur. Antik Yunan'da yazgı ve kehanet gibi, insanüstü varlıkların iradesine bağlı belirlenmişlikler söz konusuysa günümüze yaklaştıkça bunların aile, kalıtım, toplum, toplumsal cinsiyet gibi bireyi aşan tüm norm dizgelerine dek genişlediği öne sürülmüştür. Trajik kahramanın kendisini çevreleyen belirlenmişliklerin ona açtığı alanda bireysel iradesi ile bazı seçimler yaptığı ama bu alanla uyumlu olmayan bir seçimi nedeniyle, telafi edilemeyecek bir hataya düştüğü, yanlış bir adım attığı (*hamartia*) dile getirilmiştir (Ayaydın Cebe 428).

Hamartia böyle tanımlandığında trajik kahraman, bireysel irade göstermeye muktedir bir kişi sayılmaktadır. Başka bir perspektiften ise, Alphan Akgöl'ün Osmanlı-Türk edebiyatının erken dönem romanları bağlamında, geniş bir literatüre atıfla tartıştığı üzere, trajik kahramanlar özgür irade gösteremezler çünkü izleyecekleri yol, ister tanrıların emriyle yazgısal, ister biyolojik ya da belirlenimci olsun, önceden bellidir. "Bir trajedide ana vurgu karakterlerin seçim yapıp yapmamaları değil, onları belli bir tercihte bulunmaya iten zorunluluk yasaları olmasıdır. İnsan birbirinden farklı işleyiş mekanizmaları olan çevresel ve biyolojik yasaların içinde çırpınıp durur" (164). Trajik kahramanlar, kaderlerini kendi bilinçleriyle belirleyemediği için hak etmedikleri bir sona sürüklennirler (79), Aristoteles de bu nedenle karakter yerine olay örgüsüne vurgu yapmıştır ve bu vurgu, insanın özgür irade sahibi olmadığını ima eder (65, 169).

Trajik kahramanı kader kurbanından ayırmayı güçleştiren bu perspektif, Aristoteles'in trajedinin retorik değil de dramatik bir tür olduğunu vurgulamak için eylemi ön plana çıkarmış olabileceğini hesaba katmamış gibi görünmektedir. Aristoteles, trajedinin işlevi olarak *katharsisi* tanımlarken acıma ve korku duygularının bir arada uyandırılması gerektiği üzerinde önemle durur (22, 32-33, 39-41) ve bunun başarılı yöntemlerini örneklerle tartışırken trajik kahramanın nasıl olması gerektiği hakkında da bilgiler verir. Ona göre, erdemli kişileri mutluluktan felakete düşmüş göstermek korku ve acıma uyandırmak şöyle

dursun, öfke doğurur. Çok kötü birisi felakete uğradığındaysa adalet duygusu tatmin edilir ama trajedi sağlanamaz. “[A]cıma, layık olmadığı halde acıya uğramış bir kimse karşısında duyulur. Korku da, acıyı çekenle kendi aramızda bir benzerlik bulmamızdan doğar” (37). Bu görüşlerde, trajik kahramanın ‘kaderini kendi bilinciyle belirleyemediği için’ acıya uğradığını belirten bir ifade ya da ima yer almadığı gibi, *Poetika*’nın on beşinci bölümünün tamamını karakterin nasıl kurgulanması gerektiği tartışmasına ayırması, Aristoteles’in karakteri iddia edildiği kadar yabana atmadığının bir göstergesi olarak düşünülebilir.

Ayrıca, Aristoteles’in üzerinde ısrarla durduğu ‘olasılık ve zorunluluk yasaları’nı (*eikós*) kendinden yüzyıllar sonra geliştirilmiş belirlenimci (determinist) ilkelere doğrudan bağlamak da makul olmayabilir. *Poetika*’da bu yasalar, başlangıçta gerçeğe benzerlik (*mimesis*) açısından değerlendirilmiş gibi görünse de esasında kurmaca metnin ideal nitelikleri ve iç tutarlılığı üzerine yürütülen tartışmalarda ana ölçüt olarak dile getirilmiştir. Trajik kurgunun çeşitli öğelerinde yadırgatıcı ya da akla yatkın olmayan seçimler yapmanın doğuracağı kusurların önüne geçilmesi için olasılık ve zorunluluk yasalarına uygunluk salık verilmiş (28, 30-32), olay örgüsünün kuruluşunda (32-34, 69, 73-74, 82) ve karakterlerin betimlenmesinde (44, 83) kurmacaya içkin eikosun ilkelerinin tutarlı bir şekilde izlenmesi gerektiği vurgulanmıştır. Olay örgüsünü oluşturan eylemler ve karakterler hakkında yorumlar sıklıkla iç içe geçmiştir: “Karakterlerin betimlenmesinde de, hikâyenin örülmesinde olduğu gibi, zorunluluk ya da olasılık yasaları dikkate alınmalıdır, başka bir deyişle, belli özellikteki karakterden belli konuşmalar ve eylemler zorunlulukla ya da olasılıkla doğmalıdır. Tıpkı bir olayın bir başka olayı zorunlu olarak izlemesi gibi. Buna göre açıktır ki, hikâyenin çözümünü de, karakterlerden kendiliğinden doğmalıdır” (43-44).

Eylem ile karakter arasındaki ilişki, Aristoteles’in bir başka metninde aydınlığa kavuşturulmuştur. *Poetika*’da bireysel irade ve seçim konusu üzerinde fazla durulmamışken *Nikomakhos’a Etik* adlı yapıtında Aristoteles, eylemin kaynağını ‘seçim’de (*prohairesis*) görmüştür. Seçimin kaynağı ise arzu ve mantıktır. “Doğayısıyla seçim, anlayış ve düşüncenin (*dianoia*) yanı sıra bir kişilik durumunu (*ēthike*) da gerektirir çünkü iyi ya da kötü eylem, hem düşünce (*dianoia*) hem de kişilik (*ēthos*) gerektirir” (alıntılayan Eden 45). Buna bağlı olarak Aristoteles’in edebî kuramında seçimin, aslında *Poetika*’da yer verilenden daha önemli bir rol oynadığı anlaşılmaktadır (Eden 45).

Burada seçim veya bireysel irade konusu üzerinde bu kadar durulmasının nedeni, Koca Ali’nin trajik niteliğini kavramak için izlenen yolla doğrudan ilişkili olmasıdır. Önceleri hamartianın nedenleri bilgisizlik, yanlış çıkarımda bulunma veya yargı hatası gibi geniş bir çerçevede değerlendirilmişken Rönesans

döneminde giderek daha sıkı biçimde karakterin kişilik özelliğine bağlanmış ve hübris (*hybris*) terimi ile bağdaştırılmıştır (Rabinowitz 15; Smith 7). Ölçsüzlük, kendine aşırı güven, kendini olduğundan önemli sayma, gurur, kibir ve benzeri anlamları barındıran hübris, çeşitli açılardan tartışılabilen bir diğer anahtar kavramdır. Örneğin Nancy Sorkin Rabinowitz gibi araştırmacılar, hübrisin hamartianın nedeni kabul edilmesini eleştirirken (15) Helaine L. Smith'e göre hübris, hamartianın belli bir kategorisidir ve trajedinin başlı başına bir ölçütü değildir. Tanrılara karşı saygısızlığın (küfür, günah, suç) iki biçimine tekabül eder: mağrurun kendini tanrılara eş sayması ya da şiddet içerikli eylemlerde bulunması (7).

Bu yazıda, hübris ve hamartianın birbiriyle yakından ilintili olduğu görüşü benimsenmiştir. Trajik kahramanın bireysel iradesiyle yaptığı seçim doğrultusunda yanlış adım attığı kabul edildiğinde hübris, Antik Yunan trajedilerinde de hamartianın kaynaklarından biri olarak görülebilir. Aristoteles'in başarılı bir trajedi örneği olarak sıklıkla andığı *Kral Oidipus* bu açıdan incelenmeye değerdir ve Koca Ali'nin trajik kahraman niteliğini daha iyi kavrayabilmek için elverişli bir zemin sunabilir.

Oyunun birçok çözümlemesinde hikâyenin kendisi ile Sofokles'in ona verdiği biçim bir arada düşünülerek, hatta çoğunlukla oyun yerine hikâyeye göz önünde bulundurularak Oidipus'un hatası, trajedinin olay örgüsünün dışında aranmıştır. Örneğin, Oidipus'un babasını öldürmesi ve annesiyle evlenmesini hamartia olarak gören James Schroeter, Sofokles'in bunları oyun epiğe dönüştürmesinin diye dışarıda bıraktığını savunur (193). James A. Arieti ise Oidipus'un kehanetlere inanç konusunda yaşamı boyunca ettiği tereddütleri sorumlu tutar (5). E. R. Dodds, oyun üzerine yapılan yorumların tarihini 'yanlış anlama' kavramı çerçevesinde eleştirdiği makalesinde, bu mesele üzerinde önemle durur ve tartışmaların Sofokles'in metniyle sınırlı kalması gerektiğinin altını çizer. Söz konusu olan, gerçek bir insanın eylem ve tutumlarının değerlendirilmesi değil, bir oyun yazarının kurguladığı edebi bir metnin incelenmesidir (21).

Dodds, ayrıca, Oidipus'u özgür iradesi bulunmayan, âdeta kaderin bir oyuncacı olarak gören belirlenimci yorumları da anakronistik, dolayısıyla geçersiz sayar ki, bu tür bir yorumu benimseyenlerin arasında Freud da vardır (22). Oyunun metnine odaklanıldığında, Oidipus'un sahne üzerindeki ilk eyleminden sonuncusuna kadar kendi iradesiyle hareket ettiği görülür:

Bizi büyüleyen şey, bir adamın, en yüksek amaçlar arasından, kendi yıkımına yol açacak bir dizi eylemi özgürce seçmesidir. Oidipus vebayı kendi hâline bırakabilirdi ama halkının çektiği acılara duyduğu merhamet onu Delfo'ya akıl danışmaya zorladı. Apollon'un buyruğu kendisine iletildiğinde,

Laios'un cinayetini soruşturmayabilirdi ama dindarlık ve adalet, harekete geçmesini gerektiriyordu. Thebaili çobanı gerçeği söylemeye gönülsüz olduğu hâlde zorlamasına gerek yoktu ama bir yalanla yetinemeyeceği için uzun süredir içinde yaşadığı yanılsamanın üstündeki son peçeyi de yırtıp atmalıydı. Teiresias, İokaste, çoban, her biri sırayla onu durdurmaya çalışsalar da nafi: Son bilmeceyi, kendi hayatının bilmecesini, çözmek zorundaydı. Oidipus'un yıkımının asıl nedeni, ne "Kader" ne de "tanrılar"dır—hiçbir kehanet onun gerçeği bulması gerektiğini söylememiştir—ve ne de kendi zayıflığından kaynaklanır. Yıkımına neden olan şey kendi gücü ve cesareti, Thebai'ye bağlılığı ve gerçeğe duyduğu sadakattir. Tüm bunlarda onun özgür bir fail olduğunu görmek durumundayız [...] Kendini yaralaması ve sürgün etmesi de aynı şekilde seçim özgürlüğünden kaynaklanan eylemlerdir. (23)

Dodds, yazısını hamartia tartışmasını bir kenara bırakarak Oidipus'un ahlaken masum olup olmadığı üzerine sürdürür ve sonuçta oyunun bir yandan insanın körlüğü ve insanlığın içinde bulunduğu dehşet verici güvensizlik hakkında olduğunu belirtirken diğer yandan Oidipus'u gerçeğe ulaşma yolunda önüne çıkan tüm bilmeceleri çözmeden rahat edemeyen insan zekâsının bir simgesi olarak görür. Bu anlamda, Oidipus muhteşem bir iç kuvvete sahiptir. Ünlü kral, kişisel bedeli ne olursa olsun, bilmeceyi çözme işini sonuna kadar götürmüş, "insanın yaşamını zamanın ve tanrıların gördüğü gibi görebil[miştir]" (28-29).

Bu yorumu daha sonra anmak üzere akılda tutarak Dodds'un trajedilerin çözümlemesinde metinlerin temel alınması gerektiği görüşüne tamamen katıldığımı belirtmeliyim. Aristoteles de esas olarak bunu yapar ve birçok araştırmacının etik ya da felsefi açıdan yaklaştığı tartışmalarının hepsi aslında teknik meselelere dair değerlendirmelerdir. Dodds'un verdiği, Oidipus'un bireysel iradesini kullanan bir trajik kahraman olduğunu gösteren örnekler de Sofokles'in metni bağlamında gayet yerindedir. Bunlar, karakterin seçimi noktasından ele alınabileceği gibi yazarın seçimi açısından da desteklenebilir. Sofokles, iyi bilinen, uzun ve karmaşık bir hayat hikâyesini kendine malzeme olarak seçmiş ve kurgusunu Oidipus'un bilge bir kral olduğu dönemdeki birkaç saate odaklamayı tercih etmiştir. Hikâyenin tanınması ona anlatma açısından ekonomi sağlarken kronolojiyi yadırgatıcı biçimde düzenlemeye de olanak vermiş, diyaloglarda açığa çıkan göndermelerde Oidipus'un hayat hikâyesi, karakterin kendi şimdiki zamanında geriye dönük ve üst üste binen katmanlar hâlinde yeniden yazılmıştır. Daha doğru bir deyişle, oyunun karakterleri ve korusu tarafından ortaklaşa olarak yeniden söylenmiş, icra ve idrak edilmiştir.

Bugün, belki de Sofokles'ten dolayı, Oidipus'un adıyla anılan hikâyenin gerçekte birden fazla potansiyel trajik kahramanı vardır. Laios, İokaste, Kreon ve ailenin daha genç üyeleri yani çocuklar da aynı kehanetle lanetlenmiştir. Bir aile anlatısı olması, bakış açısına göre başkişilerin değişebilmesi ve her kişi için zenginleşen olaylarla yeniden anlatma olanağı sunması bakımından hikâye, bütünlüklü bir trajediden ziyade epik özelliğindedir. Aristoteles'in teknik açıdan daha düşük nitelikli bulacağı biçimde odağı çokludur, uzun bir zamana yayılmıştır ve Oidipus'un felakete uğramasından sonra da bitmez. Nitekim Sofokles de ilkin, olaylar kronolojik açıdan en sondaysa da, Oidipus'un kızı Antigone'nin trajedisini kaleme almış, *Kral Oidipus*'un ardından onun felakete uğradıktan sonraki yaşamını konu alan *Oidipus Kolonos*'ta adlı oyunu ile bir Thebai üçlemesi oluşturmuştur—belki bu hikâyeden elimize ulaşmadığı düşünülen 90'dan fazla metninden bazılarında da yararlanmış. Sofokles'in ustası sayılan Aiskhülos'un ondan daha önce yazdığı *Laios*, *Oidipus* ve *Thebai Önünde Yedi Kuvandan* oyunlarının hammadde de aynı hikâyedir. İlk ikisi günümüze ulaşmamış bu üçlemenin sonuncusu, Oidipus'un laneti yüzünden karşı karşıya gelip birbirlerini öldüren oğullarını konu alır.

Uzun lafın kısısı, Sofokles, *Kral Oidipus*'ta hikâyeyi başkarakter kıldığı Oidipus'un gözünden kurgulamayı seçmiş, onun hayatının da belli bir gününe yerleştirmiştir. Hikâye o kadar verimlidir ki, bırakın başka kişiliklere odaklanılarak yeniden yazılmayı, Oidipus'un hayatındaki başka birçok dönemece göre de şekillendirilebilir. Örneğin çoğu yorumda hamartia olarak değerlendirilen erken dönemlerden biri, Oidipus'un Korinthos'ta yaşarken kendisine söylenmiş rastgele bir küfre verdiği tepkidir:

Günün birinde, bir tartışma sırasında, kendisine 'uydurma evlat' diye hakaret edildiğinden, içine şüpheler düşer, kalkıp Delfoi'ye, Apollon'un kâhinine başvurur. Kâhin ona kimin oğlu olduğunu söylemez, ama babasını öldüreceğini, anasıyla evleneceğini haber verir. O da Polübos ile Merope'nin sarayından kaçır. Asıl felaketleri işte bundan sonra başlar, çünkü Oidipus, anası babası bildiği insanlardan kaçmakla kendini tehlikeden uzaklaştırdığını sanmaktadır. (Tuncel 10)

Hem belirlenmişliği hem bireysel iradeyi hem de hübrisle ilişkilendirilebilecek kişilik özelliğini taşıması bakımından bundan âlâ hamartia mı olur? Benzer şekilde, Oidipus'un yolda rastladığı bir arabaya yol verecek alçak gönüllülüğü göstermek yerine saldırıp, öfkesine yenik düşerek tanımadığı babasını öldürmesi de metnin üzerine oturtulabileceği bir başka ideal dönemeçtir. Sfenksin bilmesini çözdükten sonra vad edilen Thebai tahtını sorgusuz sualsiz devralması da kendisine duyduğu güvenin boyutlarını göstermesi bakımından manidardır ve

kehaneti tamamlayan son yanlış adımdır. Ama *Kral Oidipus*'un kurgusundaki hamartia bunlardan hiçbiri değildir.

Sofokles'in metninde Oidipus, eski kralı öldürenin kim olduğunu bilmeden onun cezasını daha baştan ilan eder: sürgün ve sefalet içinde bir yaşam (27-28). Thomas S. Kane, vaktinden evvel verilmiş bu cezanın budalaca olduğunu düşünür çünkü niyet ve koşullar göz ardı edilmekte ve suçun sadece eylemde yattığı varsayılmaktadır. Kane'in yorumuyla Oidipus'un kusuru da insan aklının gücüne duyduğu aşırı güvendir. İnsanı tüm eylemlerinden sorumlu tutan bu görüşe göre, insan akıl yoluyla kaderini de yönetebilir. Kane'in belirttiği üzere, Oedipus'un parlak kariyeri, onun kendisine duyduğu güvenini anlaşılır kılar. Yine de, güveni aşırıya kaçır, hem oyunun başında hüküm verirken hem de sonunda kendini kör edip sürgüne gönderirken suç meselesine çok basitçe yaklaşmasına yol açar. Oidipus son sahnede bile insanın aklına olan inancında ve ahlaki sorumluluk üstlenmesi gerektiği konusunda tutarlı ama hatalıdır (17-18).

Kane'in yorumlarına katılmakla birlikte meselenin insan aklına duyulan güven gibi bir genellemeye uzanmadan, Oidipus'un kendine aşırı güveni noktasında düğümlendiğini savunacağım. Oyunun en başında, içinde bulundukları kıtlık ve veba musibetlerinden dolayı bilge krallarına akıl danışmaya gelen Thebaililer adına konuşan rahip, Oidipus'u tanrılarla kıyaslayarak över. Onun bir tanrı olmasa da fanilerin en akıllısı olduğunu söyler, bu özelliğiyle insanlar arasında tanrılara en yakın kişi olduğunu ima eder. Bu sıfatları hiçbir alçak gönüllülük ifadesiyle karşılamayan Oidipus, tereddütsüz benimsemiş görünür (Sofokles 20-21). Kendinden o kadar emindir ki, Kreon'un temkinli davranmaya davet eden sözlerini cüretkârca savuşturur. "Beni herkesin önünde dinlemek istersen, söylemeye hazırım. İstemezsen, saraya gidelim" diyen kayınbiraderi/dayısına, herkesin önünde konuşmasını buyurur (21). Şehir halkının tanıklığı huzurunda gerçekleşen bu antik dedektif hikâyesinin her adımında, Oidipus bir bilgenin olması gerektiği gibi dikkatli ve kuşkulu ama aynı zamanda bir cahil kadar cüretkârdır.

Kör kâhin Teiresias'ın uyarısında da hamartia vurgulanır. Gerçeği bildiği hâlde söylemek istemeyen kâhin, Oidipus'un sağduyulu davranmadığını şöyle dile getirir: "Kendin için çok tehlikeli olabilecek sözler söyledin. Ben senin gibi, ihtiyatsızca hareket etmemek için..." (29). Karşılığında Oidipus onun sözünü keser, önce ısrar, sonra tehdit ve iftira yoluyla onun ağzından laf almaya çalışır. Yine halka açık gerçekleştirilen bu sorgulamada kralın söyledikleri yenir yutulur şeyler olmadığı gibi inadı da hat safhadadır. En sonunda cinayetle itham edilince sabrının sonuna gelen Teiresias, gerçeği bir tokat gibi onun yüzüne çarpar:

“O halde seni, yüksek sesle herkese verdiğin emirleri yerine getirmeye davet ediyorum. Yani bugünden itibaren hiç kimseyle, ne bu insanlarla, ne benimle konuşmayacaksın; çünkü bu memleketin yüz karası, bu memleketi kirleten eli kanlı adam sensin...” (30). Kâhinin söylediği gerçeği kendine yapılmış bir misilleme olarak algılayan Oidipus, ona ettiği hakaretlerden hızını alamayınca Kreon’a da iftira atar, onu Teiresias’la bir olup tahtına göz dikmekle suçlar (31-32).

Sonraki sahnede Oidipus’la Kreon’un atışmasında aracılık etmeye çalışan koro başının “Çabuk hüküm veren yanılabilir” sözleri, bir kez daha hamartiaya işaret eder. Buyruklarına mutlak itaat bekleyen Oidipus’un kibri giderek artar, artık Thebai’yi değil, kendi iktidarını düşünen bir krala dönüşür. Ne Kreon’un ne koro başının ne de İokaste’nin sağduyulu sözleri kendisine etki eder. Oidipus’un “Ne acıdır ki, başıma lanetler yağdıran kendim oldum” (45) sözleriyle bir kez daha altı çizilen hatası, hamartianın bütün tanımlarına uyar.

Daha önce değinildiği üzere, hamartianın nedenleri bilgisizlik, yanlış çıkarımda bulunma veya yargı hatası idi. Bunların hepsi, Oidipus’un peşin hükmünde ve soruşturmayı yürütme sürecinde vardır. Katilin kim olduğunu bilmeden cezasını ilan eden Oidipus, onu araştırırken de sürekli yanlış çıkarımlarda bulunur. Smith’in hübris tanımında da mağrurun kendini tanrılara eş sayması ya da şiddet içerikli eylemlerde bulunması söz konusu idi. Yine ikisi de Oidipus’un durumuna uyar. Gurur sarhoşu kral, tanrılarının buyruğuna itaat edeceğine, bir tanrı gibi kendi hükmüne ve buyruklarına itaat bekler. Dodds’un olumlu biçimde yücelttiği ve tanrılaştığını ima ettiği— “insanın yaşamını zamanın ve tanrılarının gördüğü gibi görebilen”—Oidipus, katilin de dedektifin de yargıcın da kendisi olduğu bir hikâyenin içinde bulunduğunu nihayet anlar (anagnorisis) ama sözlü ve fiziksel şiddetten geri durmaz, gururundan da taviz vermez. Dodds’un kaydettiği üzere, Oidipus’un kendini kör etmesi ve sürgüne mahkûm etmesi, herhangi bir kehanetten ötürü değil, seçim özgürlüğünden kaynaklanan eylemlerdir. Son sahnede bile, ne yapılması gerektiğini tanrılara danışmak isteyen Kreon’a izin vermemesi, kendi hükmünün uygulanmasında ısrar etmesi, hübrisinin boyutlarını gösterir. Kreon’un son sözleri Oidipus’un kişiliğinin tahlilidir: “Her istediğini almak huyundan vazgeçemeyecek misin? Gördün ki, bugüne kadar elde ettiklerin hayırlı olmadı senin için” (Sofokles 67). Son tahlilde Oidipus, bilgisizlikten bilgiye geçmiş ama huyundan vazgeçmemiştir.

Koca Ali’nin de tıpkı Oidipus gibi bütün yaşamını yönlendiren belirgin bir kişilik özelliği vardır: “mizacında ‘başkasına minnettar kalmak’ ihtimali derin bir elem sızlatı[r]” (Ömer Seyfettin 204). Ali minnet konusunda o kadar hassastır ki babasının ölümünden sonra ona en yakın baba figürü olan ve kendisine

eğitim, devletin yüksek kademelerinde iş imkânı sağlayabilecek amcasının himayesini daha onlu yaşlarındayken reddetmiştir. Diğer makalede ayrıntıyla tartışıldığı üzere, onun bağımsızlık tutkusu, hikâyesinin sonundaki pathosun da kaynağıdır ama tek başına değil. Ali'nin kendi kendine yetme arzusunun yanı sıra zanaatkârlık gururu, trajik kahraman niteliğinin bireysel irade boyutunu oluşturur. Zanaatkâr olarak gösterdiği yetenek, onu saygın bir insan yapar ancak bu değerler aynı zamanda onun trajik sonunu da hazırlar.

Kılıç yapımında çok çalışarak kendi kendine geliştirdiği teknikte ustalашan Ali, işini “zevk” için yapan, ona “aşk”la bağlanmış ve ustalığının kendisine getirdiği şöhretten dolayı “tadı dille anlatılmaz manevî bir zevk duya[n]” birisidir. “Ölünceye kadar böyle hiç durmadan çalışırsa daha birkaç bin gaziye kırılmaz kılıçlar, kalkanlar parçalayan çelik yatağanlar, zırhları kesen ağır saldırmalar yapacaktı[r]. Bunu düşündükçe gülümser, tatlı tatlı yüreği çarpar, ruhundan kopan bir hamleyle örsünün üzerinde milyonlara kıvılcımlar tutuşturur” (204). Ali'nin kendi kendine yetme arzusu ile şöhret isteği çatışktır. Onun yaptığı işle kabul gördüğü şöyle anlatılır:

Halk kendisini seviyordu. Şehirde böyle meşhur bir ustanın bulunması herkes için ayrı bir iftihar dı.

- Bizim Ali...
 - Bizim koca usta...
 - Dünyada eşi yoktur...
 - Zülfikar'ın sırrı ondadır!
- derlerdi. (203-04)

Ali'nin benimsenme arzusunun böylece belli koşullarda (işindeki ustalığı dolayısıyla) tatmin edildiği gözlemlenebilir. Bu arzu, köprü başında dolaştığı gece kentin kolluk kuvvetleri olan dizdarlara verdiği ilk cevapta da kendini belli eder: Gece karanlığında uzaktan seçemedikleri Ali'ye “Kimdir o?” diye bağırان dizdarlara önce, ismiyle kendini tanıtmak yerine, “gayr-i ihtiyar” olarak “Yabancı yok!” diye cevap verir (205-06). Bu cevap, Ali'nin bulunduğu kentte kendini yabancı duyumsamadığını gösterir. Bununla birlikte, dizdarların müdahalesinden canı sıkılan Ali, “şehirde yaşamak da bir tür esirlikti” diye içinden geçirir ama “dağ başında, köyde sanatı geçme[yecektir]” (207). Başka deyişle, bütünüyle bağımsız yaşayabilmek için varlığını tanımlayan işinden vazgeçmesi gerekecektir. Böylece Ali'nin bağımsızlıkla benimsenmenin ikileminde kalmış olduğu anlaşılır. Bu bakımdan aklın soğukkanlılığı ile gururun cüretkârlığı arasında gidip gelen Oidipus'a benzetilebilir.

Ali'yi yanlış adım atmaya iten de, tıpkı Oidipus gibi, kendisine duyduğu aşırı güvendir. Demirci ustası, 'ölünceye kadar hiç durmadan' insanüstü bir çalışma disipliniyle geçimini sürdürebileceğini hayal eder. Üstelik, sevgi ve kabul gördüğüne emin olduğundan kapısını kilitlemeye gerek duymaz. Disiplinini bozarak bir akşam namazından sonra *Mesnevi* dinlemeye kalır. Bu sıra dışı seçim, onun bastırıldığı kişilik özelliğini açığa çıkarır, anlamını bilmediği dilin ahengiyle kendinden geçmesine, ardından romantik bir gece yürüyüşüne çıkmasına neden olur.

Onun bu seçimi, o gece bir mandırayı soyan hırsızlara fırsat yaratır ve suçu Ali'nin üstüne yıkmak için kuracakları tuzağa zemin hazırlar. Çıkarıldığı şeri mahkemede hırsızlıkla itham edildiğinde o ana kadar Ali'nin bakış açısından sunulmuş olan sevgi ve şöhret yanılsaması dağılır. "Zaten hükûmetçe nereden geldiği, nereli olduğu belli değildi[r]" (209) ve üstelik tüm 'akli' kanıtlar onu işaret etmektedir. Suçsuz olduğu hâlde yalnız başına bırakılan, kişiliğine tanıklık edecek kimseyi bulamayan Ali, şeri usule göre 'hak'lı ama gerçekte haksızca cezaya çarptırılır ve kolunun kesilmesine karar verilir (208-09).

Ömer Seyfettin'in ironik bir üslupla betimlediği bu gelişmeler, tam anlamıyla peripeteia aşamasını oluşturur çünkü "kendilerine pek ucuz kılıç döven bu adamı kurtarmayı sözleş[en]" sipahiler (209-10), onu en hassas noktasından vuracak bir durumun içine itecek, niyetinin tam tersi bir yola başvurmaya neden olacaklardır. Kolunun diyeti karşılığında yaşlı ve cimri bir kasabın yanında çalışmaya razı etmek için onun şöhret arzusunu kullanacaklardır. Ali "kör talihi"nin kendisini kime köle edeceğini düşünürken "Hacının yaşı yetmiş aşmış... Zaten daha ne kadar yaşar ki... O ölünce yine sen hür kalır, bize kılıç yaparsın. Haydi, düşünme usta, düşünme!" (210) diyerek onu ikna edeceklerdir. Böylece, Ali'nin kişiliğindeki çatışık arzulardan biri diğerine kısa süreliğine de olsa baskın gelecektir.

Bu olaylar, aynı zamanda belirlenmişliklerin de aydınlığa kavuşmasını sağlar. Ali'nin "kör talih" dediği, bir yandan kendi seçimlerinin sonucunda vardığı nokta iken diğer yandan şeri yani İslami hukukun yürürlükte olduğu monarşik bir devlet düzenindeki aksaklıklardır. "Ali'nin dünyasını belirleyen dizge, adalet kavramında yoğunlaşır. Adaleti sağlamakla görevli kurumların ve kişilerin yozlaştığı, zengin fırsatçıların bu durumdan yararlanarak kişileri sömürdüğü, dolayısıyla cezanın suçu orantısız biçimde karşıladığı bu evrende Ali, ne kadar dürüst, çalışkan ve namuslu da olsa hak ettiğini bulamayacaktır" (Ayaydın Cebe 432). Ayrıca, insanların görünüşteki sevgisinin aslında maddiyatla ilişkisi de sezdirilir. Ne de olsa Ali, yalnızca kaliteli silah yaptığı için değil, onları

ucuza sattığı için de sevilmektedir. Kentte ‘herkes için ayrı bir iftihar’ olduğu söylenen bu ustanın kefaretni ödemek için kimsenin elinin cebine gitmemesi, para toplamayı düşünmemesi manidardır. Bu nedenle, Ali’nin safça dürüst-lüğünün karşısına insanın ikiyüzlülüğünü de koymak uygun görünmektedir.

Hikâyenin son kısmında anagnorisis, pathos ve katharsis peş peşe, çok hızlı bir şekilde gerçekleşir. Ali, bu sefer, hübrisinin iki çatışık ögesinden diğerini seçerek kendisine şöhret ve kabul getiren işini yapmasını sağlayan kolundan vazgeçer. Bağımsızlığının kefaretni kolunu kendi eliyle keserek öder, böylece adaleti kendi kendine tesis etmiş olur. Sözde kendi evreninin tanrısına dayandırılmış, hâkimin deyişiyle “Hak böyle istiyor” (209) diye verilen hükmü reddedip kendi istediği için infazı gerçekleştirir. Bu eylemiyle, tanrıların hükmünü sormaya gerek duymadan kendini yargılayıp mahkûm eden Oidipus’a benzer.

Trajik Kahramandan Köken Mitine Dönüşüm

Klasik trajedi mitten beslenir¹. “Diyet” de bunun istisnası değildir. Hikâye hem kahramanın kişiliği ve edimleri açısından hem de alegorik düzlemde birçok mit ögesi barındırır. Koca Ali’nin trajedisi, ulusal kimlik ve bağımsızlık mücadelesi bağlamında kolektif bir anlam kazanır. Buradan hareketle, Ömer Seyfettin’in bu metinde trajediyi mit yaratma yolunda araçsallaştırdığı öne sürülebilir. Hikâyenin bu niteliğini görebilmek amacıyla, öncelikle alegorik çö-zümlemeyi anımsamakta fayda vardır.

“Diyet” ulusal bir alegori olarak ele alındığında, hikâyenin tarihsel ve kül-türel bağlamı önem kazanır. Metinde sunulan çeşitli ipuçlarından yüzyıl dönü-mündeki Osmanlı’nın imlendiği anlaşılabilir. Ali’nin yanlış adımı, meselenin yalnızca adalet değil, aynı zamanda bir güven problemi de barındırdığını gös-terir. Ali’nin içinde yaşadığı dünya tekinsizdir ve onun doğru ideallerle hare-ket etmesi, sinsi düşmanın—onu minnet altında kalmaya mecbur edecek güç-lerin—ortaya çıkmasını engelleyemeyecektir. Hatta Ali’nin bireysel seçimlerini tam karşısı olarak biçimlendirmeye gayret gösterdiği bu düşman, onu ideallerin-den saptığı ilk noktada yakalayacak ve en güvendiği yerden yaralayacaktır. Do-layısıyla, yazarın hikâyesine, bağlamı oluşturan döneme âdeta damgasını vur-muş çeşitli savaşların yanı sıra ülke içindeki ideolojik parçalanmanın yarattığı tekinsizliği de yansıttığı düşünülebilir. Bu da belirlenmişliklerin alegorik kar-şılığını oluşturur. Alegorinin öğeleri yerine yerleştirildiğinde, Ali’nin seçimle-rini ulusun seçimleri, belirlenmişliklerini de ulusu çevreleyen koşullar olarak düşünmek olasıdır.

1 Trajedi ve mit ilişkisi için bk. Burian, Jaspers (34-36), Sommerstein.

Bu mesele, önceki makalede derinlemesine tartışılmıştır. Ali'nin hamartiasında Ömer Seyfettin'in din, dil, edebiyat ve millî kültür konusundaki düşüncelerinin alegorik karşılıklarının bulunduğu gösterilmiştir: Ali'nin yanlış adın-
mına yol açan olayın dinî-tasavvufi bir pratik olması, bu pratiğin Farsça
icra edilmesi nedeniyle ana dilini tehdit etmesi, Ali'yi edilgenleştirerek onu sıkı
çalışma disiplininin alıkoyması ve ardından Servet-i Fünun şiirlerini anım-
satacak bir üslupla kaleme alınmış bir doğa manzarasında duygulu ama amaç-
sızca dolaşması, yazarın düşünce yazılarıyla koşut olarak ideolojik bakımdan
yorumlanmıştır (Ayaydın Cebe 436-39). Sonuçta, "Türk tarihinden ve kültü-
ründen seçilerek olumlanmış değerleri barındıran kişiliği ve edimleriyle Ali'nin,
yazarın ideolojik tasarımıındaki 'Türk ulusu'nun vücut bulmuş hâli olduğu öne
sürül[müştür]" (439).

Metindeki mit öğelerinin çözümlenmesi bu görüşü hem destekler hem de
zenginleştirir. Her şeyden önce, Koca Ali'nin betimlenmesinde insan olmayan
varlıklarla kurulan benzetme dikkat çekicidir. "tıpkı kafese konmuş terbiyeli bir
arslanı andır[an]" Ali, "[u]zun boylu, iri pençeli, kalın pazulu, geniş omuzlu bir
pehlivandı[r]" (Ömer Seyfettin 203). Ali ile aslan arasındaki bu benzeyiş, mito-
lojik kahramanların özelliklerini akla getirir. Örneğin, doğduktan kısa bir süre
sonra çiğ et yiyip konuşmaya başlayan Oğuz Kağan'ın ayakları öküzünkine, bi-
lekleri kurdunkine, omzu samura, göğsü ayının kine benzetilir (Ögel 115). Böy-
lece olağanüstü kişilikler ile doğada gücü ve gösterişi ile bilinen hayvanlar ara-
sında bir özdeşlik tasarlanır. Bu, benzeyen kişiliğin gerçekleştireceği olağanüstü
eylemlerinin işaretidir ve Ali'nin betimlenmesinde de böyle bir beklenti yaratıl-
maktadır. Oğuz Kağan'ın Türk boylarının atası olduğu göz önüne alındığında,
metnin alegorik katmanında Ali'nin Türk ulusunu temsil etmesi, bu beklenti-
nin karşılandığı noktadır.

Ali'nin işini yaparkenki görünüşünün yanında demir dövme sanatındaki us-
talığı ile "[d]ar kapısından başka aydınlık girecek hiçbir yeri olmayan" ve "ka-
ranlık in" (203) biçiminde betimlenen dükkânı, hikâyenin yazıldığı dönemde
popülerleştirilerek millî kimliğin bir parçası kılınan Ergenekon Destanı'na yapıl-
mış bir gönderme sayılabilir.² Bu destanda Türklerin soylarının tükenme nokta-

2 Hülya Argunşah, milliyetçi ideolojinin bir hayat görüşü olarak benimsendiği 1910'lu yıllarda ede-
biyatçıların ulusun geçmişinden bugünüyle ilişkilendirilebilecek metinlerin arayışına giriştikle-
rini, ulusun ortak tecrübelerini yansıtan ve yabancı öğeler barındırmayan kaynaklar olarak des-
tanlara yöneldiklerini, bunun üzerine "bir yeniden doğuş anlamı taşıyan" Ergenekon Destanı'nın
"moda" hâline geldiğini kaydeder (190). Ömer Seyfettin de 1914 yılında yayımladığı "Türklerin
Millî Bayramı: Yeni Gün – Mart 9" adlı makalesinde ve "Yeni Gün Ergenekon'dan Çıkış: 27 Mart"
başlıklı şiirinde destanı yorumlamıştır. Mustafa Argunşah, "Ömer Seyfeddin'de Ergenekon Des-
tanı" adlı çalışmasında yazarın destana gösterdiği ilgiyi daha genişçe ele almıştır.

sına geldiğinde düşman elinden kaçarak Ergenekon'a sığındıkları anlatılır. Türk soyunun kurtarıcısı bir coğrafya parçası olan Ergenekon, bir süre sonra kavmin çoğalıp genişlemesiyle yetersizleşecektir. Ergenekon'dan çıkış, demircilerin dağdaki demir madenini eriterek açıkları geçit sayesinde mümkün olacaktır (Ögel 61-63). Destandaki Ergenekon'a âdeta hapsolmuş Türk kavmi ile Ali'nin kafese kapatılmışlığı arasındaki anırtırma dikkate değerdir. Ali'nin mesleği de kavmi 'dağ kafesi'nden çıkaran kılavuzun demirci olması bağlamında önem kazanır.

Bununla birlikte "Diyet", Ergenekon Destanı'nın doğrusal bir alegorisi değildir. Ali'nin yaşam tarzı yüzünden kendini bir kafese kapattığını anlaması belli bir sürece yayılmıştır. Aydınlık ve karanlık arasındaki karşıtlıkla beslenen betimlemeler bu anlamda önemlidir. Dükkânın dar kapısı, aydınlığa açılan tek geçittir (Ömer Seyfettin 203). Hırsızlığın gerçekleştiği gecenin ertesi günü dükkâna gelen dizdarlara açılan bu kapıdan giren ışık, uzun bir süredir karanlıkta uyu-yakalmış olan Ali'nin gözlerini kamaştırır (207-08). Ali bu sahnede hâlen, metnin başından beri sezdirilen kurtuluşu kavramaktan uzaktır ama ışık, varlığını ve gidilmesi gereken doğrultuyu rahatsız edici bir etkiyle duyumsatmaktadır. Dükkânın kapısının önü gibi simgesel eşikler, değişime, dönüşüme duyulan ihtiyacın ön belirtisi olarak yorumlanabilir. Ali'nin bunu kavraması için terbiyesi ve dayanıklılığının gücü ile orantılı bir musibeti deneyimlemesi gerekecektir.

Ali'nin hübrisinden kaynaklanan yersiz-yurtsuzluğunun, alegorik düzlemde, savaşlar yüzünden sınırları sürekli değişen, düşman tehdidi altındaki bir coğrafya parçasının vatan olarak tanımlanmasının güçlüğüne denk düştüğü ileri sürülebilir. Aynı anda, Ali'nin hem fiziksel görünüşü hem kişiliği hem de mesleği nedeniyle ona yüklenmiş olan millî değerlerden Türklüğün yersiz-yurtsuzluğunu işaret ettiği düşünülebilir (Ayaydın Cebe 436). Bu düşünce doğrultusunda, hikâyenin sonu, Ergenekon Destanı'nın modern bir yeniden yorumu sayılabilir. Anagnorisisi aynı zamanda ideolojik bir aydınlanma olarak görmeye olanak sağlayan alegorik çözümlemelerde, ulusun kendi için çalışmadıkça yani bağımsız olmadıkça sömürüye açık hâle geldiği düşüncesinin işlendiği anlaşılır. Ali'nin bedeni ile ulusun bedeni yani vatan arasında benzerlik kurulduğunda, Ömer Seyfettin'in görüşünden bağımsızlığın, emperyalist emellerle korunmaya çalışılan fiziksel bütünlükten daha önemli bir değer olduğu ortaya çıkar. "Kolun kesilmesi, bedenin yeni sınırlarıyla yeni bir yaşam tarzı için bilinçli bir şekilde düzenlenmesi anlamını taşır. Böylece ulus, yersiz-yurtsuzluğundan kurtularak milliyetçi şablondaki vatanına kavuşmuş olur". Dolayısıyla, Ali'nin kişisel diyeti, ulus-devlete bir vatan yaratmanın bedeline denk düşer (441-42).

Ali'nin kolundan vazgeçmesi, geçim kaynağı olan savaştan da artık bir fayda beklemediğini gösterir. Buradan hareketle, “[b]ağımsız ve onurlu bir ulus-devletin ancak sınırlarını belirleyerek ve barışçıl bir siyasi ortamda var olabileceği düşüncesinin savunul[duğuna]” ulaşılabilir (442). Hikâyede düzgün işlemediği ironik bir üslupla anlatılmış olan adaletin Ali'nin kendi bedenine yönelttiği şiddet eylemiyle tesis edilmesi, “Osmanlı içindeki Türk unsurunun göbeğini kendi kesmesi gerektiği imasını taşır” (442). Böylece Ömer Seyfettin, hikâyesinde bireysel trajediyi ulusal bir alegoriye dönüştürerek trajik kahramanını düştüğü yerden kaldırır, onu edebî açıdan ölümsüzleştirir.

Ali'nin eyleminin uyandırdığı katharsis, korku ve acımanın yanı sıra saygı duygusunu da barındırır çünkü o, içinde bulunduğu düzenin ya da yazgısının kendisine biçtiği role başkaldırdığında, ikileminden kurtulur, kazandığı zihin berraklığında kabul görmek yerine bağımsız olmayı tercih eder. Böylece öz saygısını yeniden tesis etmiş olur ve okurun da saygısını kazanır (433). Bu son nokta, onu Oidipus'tan ayırır.

Emperyalist devlet düzeninde yersiz-yurtsuzlaştırılarak, ‘yabancı’ kılınarak varlığı tehdit altına alınmış, çevresi dış ve iç düşmanlarla çevirili olan Türklük, tıpkı Ergenekon Destanı'ndaki gibi, bir zamanlar serpilip gelişmesine fırsat vermiş topraklarda sıkışıp kalmıştır. Ne var ki, destandan farklı olarak “Diyet”te buradan kurtulmak için kendi fiziksel bütünlüğünden ve kişiliğinden bir fedakârlıkta bulunması gerekir. Alegorik düzlemde ulusun temsili olan demirci, kendisinden bekleneni gerçekleştirerek ulusa kurtuluş yolunda kılavuzluk eder ama bunu yaparken demircilik niteliğini tarihe gömer.

Bu meseledeki çelişki, demircinin mitik özelliklerine ve tanrılarla ilişkisine odaklanılırsa çözülebilir. Mircae Eliade'nin tartıştığı üzere, birçok mitolojide demircilik kutsaldır çünkü “[a]let yapma sanatı – ya tanrı ya da demon olan – insanüstü bir varlığın işidir” (30). Bu, yaratılışla doğrudan bağlantılıdır. Bu nedenle, “demirciler örslerinde demir döverken, kudretli tanrının yaptığı ilk işe öykünürler” (31). Türk mitolojisinde insanın Tanrı ile kötücül Erlik'in rekabetine dayalı bir tür iş birliğinden doğmasının anlatımı bu bağlamda dikkate değerdir. Wilhelm Radloff'un aktarımıyla, iktidar için Tanrı'ya kafa tutan Erlik, yaratmak için körük, çekiç ve örs kullanır. Çekicini örsüne vurduğunda kurbağa, yılan, ayı, domuz, deve gibi hayvanlar; albıs ve şulmus gibi fena ruhlar çıkar. Tanrı, Erlik'in körük, çekiç ve örsünü alıp ateşe atar. Körük bir kadına, çekiç bir erkeğe dönüşür (207). Bu yaratılış mitinde Erlik'in demirci olarak tahayyül edilmesi önemlidir ve Ali'nin demirciliği ile yaratılış arasında bağ kurmaya olanak verir.

Madenleri, toprak ananın rahminde büyüyen embriyonlara benzetme simgecilüğünün çok eski kültürlere dayandığını bulan Eliade, madenin işlenmesi ile doğum arasında sıkı bir bağ kurulduğunu gözlemler. Eliade'nin verdiği bilgilere göre, mağaralar ile maden ocaklarının 'Yeryüzü Ana'nın rahmiyle özdeşleştirildiği (42) bu simgecilikte demirci, embriyonlar olarak görülen madenlerin büyümesini hızlandırıp tamamlamak için kendini Yeryüzü Ana'nın yerine koyar (61). Demircinin aletleri kadar kendisi de cinsel etkinliğin ve doğumun bileşenleri ile anlamlandırılır (39-43). Madeni eritmek ve işlemek bir yaratım olduğu için eril ve dişil öğelerin birleşmesini gerektirir (62). Bu nedenle, örs (dişil) ve çekiç (eril) gibi aletlere kutsallığın yanı sıra cinsiyet kazandırılırken birçok kültürde demircinin madeni işleme sırasında cinsel enerjisini korumak adına cinsel eylemlerden uzak durması beklenir (62-67). "Söz konusu olan yalnızca silahların maddi olarak yapımları değil, onlara yüklenen 'sihir'dir de; bunları sihirli araçlara dönüştüren şey demircinin gizemli zanaatıdır" (90).

Ali'nin de bu anlamda eşsiz, kimseden öğrenmediği, kendi kendine bulduğu bir yaratma gücü vardır. "Çeliğe çifte su vermek" yalnız ona özgü bir sırdır (Ömer Seyfettin 203). "İçinde 'mukaddes ateş'ten bir şule bulunan" bir "mucit"-tir (204). Metinde, ötelenmiş olan dişil öge, onun 'in'e benzetildiği için rahimle özdeşleştirilebilecek dükkânında ve kullandığı örste ortaya çıkar. Ali'nin keskin aletleri üretirkenki eylemleri ve içinde bulunduğu ortam, cinsel birleşmenin analogisi olarak yorumlanabilir. Bekârlığı da bu bağlamda demircinin işini kusursuz yapabilmek adına cinsel açıdan kendiniyalıtışlığıyla örtüşür.

Demirciler aynı zamanda kendilerine kutsallık atfedilmiş kurtarıcı kahramanlardır çünkü tanrıların yaratırken ve savaşırken kullandıkları aletleri yaparlar (Eliade 104-05). Bu nedenle birçok kültürde bir yarı tanrı veya tanrının elçisi olarak görülürler (57). "Ateşin Efendisi" kabul edilen demircinin ateşle ilişkisi bu şekilde kutsal bir yaratımı imler. Buna karşılık, tek tanrılı dinlerin yaygınlaşması ile beraber ateşin şeytanla ilişkilendirilmesi sonucu demirci, şeytanla özdeşleştirilerek "arketipik imgesinin son mitolojik dönüşümü"ne uğramıştır (113).

Bu mesele, "Diyet'te dinin taşıdığı anlam açısından sorgulanmaya değerdir. Tek tanrılı bir din olan İslam ve onun yönettiği bir dünya düzeninde demirci olan Ali ile şeri hukuk arasındaki gerilimin mitolojik bir boyut taşıdığı öne sürülebilir. Hukuka göre, değersiz ve yabancı görülen Ali'nin varlığı ve yaptığı iş, tehdit oluşturmaktadır. Bu durum, mitolojik düzlemde, din ile mitolojik kutsallar arasındaki rekabet biçiminde yorumlanabilir. Bu rekabetten galip çıkabilmek için demircinin tanrıyı öldürmesi ve kendini tanrı kılması gerekecektir.

Ali'nin fiziksel bütünlüğünü korurken ortaya koyduğu yaratım, savaşla ilişkilidir. Bu durumunda Ali, tanrıya hizmet eden kahraman konumundadır çünkü ürettiği aletlerle var olan dizgenin işlemesine yardım etmekte, üstelik bu konuda kendiyile gurur duymaktadır. Şeri mahkemenin hükmü karşısında ise “çolak kalınca örsünün başında çekiç vuramayacağını düşünerek mabudu ölen bir mümin matemini duy[ar]” (Ömer Seyfettin 209). Bu ifadeyle ilk bakışta Ali'nin çaresizliği anlatılmak istense de mabudun yani tanrının öldüğünün söylenmesi manidardır. Adaletin dünyadaki tecellisinin kaynağına olan inancı sarsılan demirci için tanrı artık ölmüştür ama o, önce bunun yasını tutacak, gerçek anlamının farkına daha sonra, ancak anagnorisis aşamasında varacaktır.

Hikâyede, ideal ilkelerle yeni bir dizge kurulabilmesi için eskisinin yok edilmesi gerektiği düşüncesi sezdirilir. Nitekim metnin sonunda Ali'nin kolunu keserek yaptığı tam olarak budur. Dizgeyi besleyen uzvundan vazgeçtiğinde Ali, yeni bir dünyanın yaratımını gerçekleştirir, eski tanrıyı yenerek kendisi tanrılaşır. Böylelikle, Ali'nin eyleminde ve kişiliğinde ulusun doğacağı yepyeni bir köken mitinin ortaya çıktığını görmek olasıdır.

Bu yorum, Demir Çağı ile beraber gelişen, yoktan var etme yerine “yaşamın ancak kurban edilen başka bir yaşamla başlayabileceği fikri” ile örtüşür. Eliade'ye göre, avcı-toplayıcı kültürle özgü yoktan var etme fikri, insanın madenleri işlemesiyle beraber yerini kutsal evlilik ve kanlı kurban yoluyla yaratılış fikrine bırakmıştır (32). Bu konudaki mitlerin incelenmesi sonucunda Eliade şu noktaya varır: “Yaratılış bir kurbandır. Yaratılana can vermek için ona kendi yaşamını [...] aktarmak gerekir” (33). Bu görüşten bakıldığında, Ali'nin kolu, yeni yaşamın yaratılması için tanrının kendinden verdiği kurban olarak düşünülebilir ya da tersinden bakıldığında Ali ancak kolunu kurban ettiğinde gerçek anlamda yeni bir yaşam yaratabilecek güce erişmiş, tanrının hizmetkârıyken bu eylemiyle tanrının kendisine dönüşmüştür.

Trajik düzlemde kahramanın felakete uğradığı anda edebî açıdan ölümsüzleşmesi, alegorik düzlemde ulus-devletin temellerinin atılabilmesi için geride bırakılan eski dizge ve ideolojiler biçiminde yorumlanan ölüm-dirim arasındaki bu çatışık ilişki, mitolojik düzlemde erginlemeye denk düşmektedir. Ateş ve döküme ilişkin mit ve ritüelleri çözümleyen Eliade, örs üzerinde demir dövmenin ölüme ve ‘diriliş’e dair simgeler barındırdığını belirtir (116). Bütün bu ritüellerin derin anlamında yatan erginleme hakkında da şunları kaydeder:

Bir şeyi iyi[leştirmek] ya da hastalık tehdidi altındaki yaşamsal bütünlüğü yeniden kurmak için önce *ad originem* {kökene} dönmek, sonra da kozmogoniye yinelemek gerekir. Erginleyici ölüm ve mistik karanlıkların da

kozmozolojik bir anlamı vardır. Maddenin ilksel, tohumsal biçimine geri dönülür ve “diriliş” de kozmik yaratıma denk düşer. Modern terminolojiyi kullanmak gerekirse, erginleyici ölüm Yaratımı ve Tarihi yok eder, bütün başarısızlıklardan, bütün günahlardan kurtarır. (171)

Dolayısıyla “Diyet”te ulusun tam anlamıyla varlık bulabilmesi için mitolojik bir erginlemeden geçmesi gerektiği düşüncesinin bulunduğu söylenebilir. Ali’nin pathosu kendi kişiliğiyle özdeşleştirdiği, gurur duyduğu sanatından vazgeçmesidir. Onunla ortaya koyduğu yaratım ve kişisel geçmiş de böylece yok olur. Alegorik düzlemde de bu, emperyal savaşların ve tarihin sona ermesi anlamına gelir. Çözümleme burada durdurulursa yorum, yok oluşla sonuçlandırılmalıdır. Oysa mitolojik düzlem, katharsisi erginleyici bir ölüm olarak değerlendirilmeye olanak tanıdığından Ali ve onun temsil ettiği ulus, ‘bütün başarısızlıklardan ve günahlardan arınmış olur’. Eliade’nin tespitiyle “[h]er türlü erginleme ölümüne karşı, yani zamana karşı kazanılmış bir zaferdir”, erginlenen “kendini ‘ölümsüz’ bil[diği], artık yok edilemeyeceğine inandığı *post mortem* bir varoluşa kavuşur” (197). Bunlar göz önüne alınırsa Ali’nin bireysel deneyiminin varacağı mitolojik sonuç, ulusun ölümsüzleşmesi anlamına gelmektedir.

Metindeki kefarete olgusunu ve ölüm-dirim ikilemini bu şekilde çözümledikten sonra başka bir temel çatışmaya değinmek gerekir. Bu, dışıl öğelerle eril öğelerin yazarın niyetinden kaynaklanan çatışmasıdır. “Diyet” baştan aşağı eril simgelerle donatılmıştır. Yazarın belki de bilinçli olmayarak metnine davet ettiği demircilik işindeki dışıl öğelerin dışında hikâyenin fallus-merkezci bir görüşle yazdığı dikkat çekmektedir. Ali’nin yüceltilmiş özellikleri erkeklikle ilişkidir; bunlardaki abartılmış güç ve disiplin vurguları, erkeklik temsillerinin yazar açısından önemini göstermektedir. Ali yalnızca uzun boyunun, iri ellerinin, kalın pazılarının ve geniş omuzlarının erkeksi görünümünden dolayı değil, “en kalın, en katı demirleri mısır yaprağı gibi incelten, kâğıt gibi yumuşatan” sanatı, “ekmeğini taştan çıkar[ması]” (Ömer Seyfettin 204) ile de insanın madde üzerindeki tahakkümünün uygulayıcısıdır.

Ali’nin ürettiği savaş aletleri fallik niteliktedir. Bu aletlerin düşman üzerindeki etkisi (“kalkanlar parçalayan çelik yatağanlar”, “zırhları kesen ağır saldırmalar”), karşı koyulamaz erkeksi bir gücü temsil eder. Joane Nagel’e göre, “Askerî çatışmanın [...] cinselleştirilme boyutu, saldırı ve silah tasvirlerinde tecavüz, sızma ve içeri girme gibi erkeksi imgeler kullanılmasını içerir” (89). Bu görüş açısından cinselleştirildiği anlaşılan söz konusu betimlemelerde kalkan, zırh gibi savunma aletlerini etkisiz hâle getiren Ali’nin silahlarıdır. Bunlar yoluyla düşman edilgenleştirilmiş, yani dışileştirilmiş olur.

Ali'nin *Mesnevi* dinletisi sırasında değişen hâli de metinde nadiren açıkça dile getirilmiş dişil göstergelerle betimlenir. "Mânâsını anlamadığı [...] lisanın uhrevî ahengi onun sakın kanını sular altında saklı derin bir girdap gibi kaynat[ır]. Her tarafı sebepsiz bir sarsıntı ile titr[er], sökülmez bir hıçkırık boğazına takılır gibi ol[ur]" (Ömer Seyfettin 205). Bunların yanlış adıma yol açan zafiyetin kaynağını oluşturması, dişiliğe olumsuz bakıldığını düşündürür. Dizdarların Ali'yi köprü başında, doğa manzarasına dalmış bir hâlde gördüğünde söylediği söz, bu yorumu destekler. Orada ne aradığını soran dizdarlardan biri, Ali'den "Hiç" yanıtını alınca şöyle karşılık verir: "Nasıl hiç? Suyu çekicini mi düşürdün yoksa..." (206). Bu sözdeki alaysı tonlama, çekicinin fallik niteliği göz önüne alındığında bağlama oturur. Ali'nin romantik gece gezintisindeki dalgın tavrı, dizdarın zihninde suya düşmüş bir çekiçe, yani erkekliğini dişil olana kaptırmakla, başka deyişle, iktidarsızlaşmakla özdeşleştirilir. Açıkça erkekliğinin aşağılandığı bu söze Ali'nin verecek bir karşılık bulamaması dikkate değerdir. Dizdarlarla yüz göz olmamak adına sessiz kaldığı düşünülebilirse de gerçeği söylemesinin de bir zarar doğurmayacağı, hatta oradaki varlığını anlamlı hâlde getirip daha sonraki suçlamaya karşı mazeret oluşturacağı açıktır. Buna karşın Ali'nin sessiz kalmayı tercih etmesi, kendisine yapılan aşağılamayı kabul ettiğini gösterir; çünkü anlaşılan o, bulunduğu durumun gerçekten de kendisine yakışmayacak derecede duygusal ve edilgen, bu nedenle de dişilikle özdeş olduğunu sezmekte, bunu itiraf etmekten çekinmektedir.

Ali'nin kolu da fallik bir göstergedir. Kolun erkeklik temsili açısından önemi o kadar büyüktür ki Ali, mahkemenin hükmünü duyar duymaz kolu yerine kafasının kesilmesini ister (209). İktidarının kaynağı olan uzvunu yitirerek yaşamak yerine erkekliğini muhafaza eden bir ölü olmayı tercih eder. Bu tercih, onun açısından kolun yitiminin hadım edilmeye eş değerde olduğunu gösterir. Dolayısıyla, metnin sonundaki eylem aslında Ödipal bir kriz anıdır. Babanın otoritesini temsil eden devletin, dinî kanunun ve düzenin simgesel biçimde onu köleleştirerek hadım etmesine karşı Ali, inisiyatif kullanarak kendi kendini hadım etmiş olur. Böylece "baba"nın aygıtlarını psikolojik açıdan da reddeder. Bu eylemin sağ kolun uyguladığı şiddetle betimlenmesi ve failin inisiyatifinde gerçekleşmesi, yazarın ona erkeksi itibarını iade etme çabası olarak düşünülebilir.

Peki, ustadan çırağa geçirilen geleneksel bir zanaatı yapmasına karşın çiraksız olduğu söylenen, evlenmemiş ve kendini hadım etmiş bu erkekten yeni bir yaşam nasıl doğacaktır? Dişiliğin bu kadar olumsuzlandığı bu metnin yaratıcı gücü nereden gelmektedir? Bu noktada, yazarın niyetine karşılık metnin niyeti devreye girer. Demircinin yaratımı için gerekli dişil öğeler gibi ulusun yaratımında da kadının temsiline ihtiyaç vardır. Görünüşte kadın karakterlerden

yalıtılmış ve dişil öğelerin ötekileştirildiği hikâyenin alegorik yorumu, metnin yazarın niyetinden bağımsız biçimde işleyebildiğini gösterir.

Kolun kesilmesi ile elde edilen yeni beden vatanı temsil ettiği göz önüne alındığında, milliyetçi şablondaki dişil etmen ortaya çıkar. Afsane Najmabadi'nin belirttiği üzere milliyetçi söylemde vatan, çoğunlukla, bir kadın bedeni olarak temsil edilir (129). Dolayısıyla, erotikleştirilmiş bu söylemde “ulusun ‘coğrafi bedeni’, cinsiyetsiz, nötral bir kendilik değildir” (130). Bu bakış açısından Ali, hadım eylemiyle bedenini dişileştirerek onu vatanın temsiline dönüştürür. Başka deyişle Ali, ancak kendini hadım edip bedenini dişileştirdiğinde vatanın temsili hâline gelebilecektir. Böylece, kadınsız bu metinde ulus-devlet inşasının ayrılmaz parçası olan kadınlık metne sızmış olur.

Bununla birlikte, ortaya çıkanın, vatanı kendi bedeninde taşıyan bir erkek olması nedeniyle klasik milliyetçi şablondan sapan, benzersiz bir temsil oluşturduğu da göz önüne alınmalıdır. Ulus-devlet inşasını toplumsal cinsiyet açısından inceleyen araştırmacılara göre, kadınsız bir ulus tahayyülü mümkün değildir ama bu tahayyül, kadınlık ve erkeklik rollerinin birbirine göre tanımlandığı bir iş bölümü gerektirir. “‘Koruyucu’ ve ‘güçlü’ erkek, tam karşıtı bir kategori, yani ‘korunmaya muhtaç, zayıf’ kadınlar olmadan inşa edilemez” (Saigol 242). Ali'nin kendi bedenini vatana dönüştürmesiyle sağlanan katharsisin doğurduğu saygı duygusu ise bu eylemin zayıflık içermek şöyle dursun, onuru ve bağımsızlığı eskisinden daha sağlam bir şekilde tesis eden muazzam bir güç taşıdığı anlamına gelir. Böylece Ali'nin yeni yaşamına dişil ve eril özellikleri bir arada barındıran androjen bir kimlikle başladığı öne sürülebilir.

Ali'nin androjenliği hikâyenin sonunda belirginleşir ama gerçekte, metnin başından itibaren, çeşitli simgeler aracılığıyla ima edilmiştir. Öncelikle, Ali'nin ana rahmini temsil eden mekânında, dişil ve eril öğeleri yöneterek yaptığı üretim bağlamında geçerlidir. Bunun yanında, yazarın niyeti açısından bakıldığında zafiyet verici ve erkekliği tehdit edici olarak resmedilmiş dişileşmenin Ali'nin erginlemesi için vazgeçilmez bir önem taşıdığı fark edildiğinde, ona yüklenmiş olumsuz anlam ortadan kalkar. Dolayısıyla en sondaki kararıyla savaş üretmekten vazgeçen Ali'nin kendindeki dişilikle mücadele etmeyi bıraktığı, Jung'un perspektifiyle ‘anima’sı ile barıştığı yorumu yapılabilir. Mitolojik açıdan da yaratılışın ‘kanlı kurban’ yoluyla gerçekleşmesiyle eş zamanlı olarak dişil ve eril niteliklerin aynı bedende ‘kutsal evlilik’le bağlandığı düşünülebilir. Geline nokta, cinsiyetlerin birbirine göre değil, birlikte ve denk biçimde tahayyül edildiği bir ulus temsildir. Örselenmişliğinde bütünlenmiş bu temsil, ulusun kendinden türeyebileceği mitolojik bir figür değerine tam da bu androjenliği sayesinde ulaşır.

Kaynakça

- Akgül, Alphan. *Kim Egemen Olabilir Yazgısına: Türk Romanında Trajedi ve Özgür İrade*. Ankara: Çolpan Kitap, 2021.
- Argunşah, Hülya. "Millî Edebiyat". *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)*. Ed. Ramazan Korkmaz. Ankara: Grafiker Yayınları, 2015. 183-236.
- Argunşah, Mustafa. "Ömer Seyfeddin'de Ergenekon Destanı". *Doğumunun 100. Yılında Ömer Seyfeddin*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, 1984. 170-80.
- Arieti, James A. "Homer's *Litae* and *Atê*". *The Classical Journal* 84.1 (Ekim-Kasım 1988): 1-12.
- Aristoteles. *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.
- Ayaydın Cebe, Günil Özlem. "Trajik ve Alegorik Açından 'Diyet'te Ulus İnşası". *Sonsuza Uzanan Ses: Ömer Seyfettin*. Ed. Hülya Argunşah, Abdullah Şengül ve Murat Gür. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020. 425-43.
- Burian, Peter. "Myth into *muthos*: The Shaping of Tragic Plot". *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Ed. P. E. Easterling. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 178-208.
- Dodds, E.R. "On Misunderstanding the Oedipus Rex". *Twentieth Century Interpretations of Oedipus Rex: A Collection of Critical Essays*. Ed. Michael J. O'Brien. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1968. 17-29.
- Eden, Kathy. "Aristotle's *Poetics*: A Defense of Tragic Fiction". *A Companion to Tragedy*. Ed. Rebecca Bushnell. Malden: Blackwell Publishing, 2005. 41-50.
- Eliade, Mircea. *Demirciler ve Simyacılar*. Çev. Mehmet Emin Özcan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003.
- Jaspers, Karl. *Tragedy is not Enough*. Çev. Harald A. T. Reiche, Harry T. Moore ve Karl W. Deutsch. Boston: The Beacon Press, 1952.
- Kane, Thomas S. "Human Suffering and Divine Justice in the 'Oedipus Rex'". *CEA Critic* 37.2 (Ocak 1975): 16-20.
- Nagel, Joane. "Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik". Çev. Aksu Bora. *Vatan, Millet, Kadınlar*. Der. Ayşe Gül Altınay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013. 65-101.
- Najmabadi, Afsane. "Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak". Çev. Tansel Güney ve Elçin Gen. *Vatan, Millet, Kadınlar*. Der. Ayşe Gül Altınay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013. 129-65.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*. Cilt 1. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2010.
- Ömer Seyfettin. "Diyet". 1918. *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri: Hikâyeler-2*. Haz. Hülya Argunşah. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999. 203-13.
- Rabinowitz, Nancy Sorkin. *Greek Tragedy*. Malden, MA ve Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

- Radloff, Wilhelm. *Türklük ve Şamanlık*. Çev. A. Temir, T. Andaç ve N. Uğurlu. İstanbul: Örgün Yayınları, 2012.
- Saigol, Rubina. "Militarizasyon, Ulus ve Toplumsal Cinsiyet: Şiddetli Çatışma Alanları Olarak Kadın Bedenleri". Çev. Tansel Güney. *Vatan, Millet, Kadınlar*. Der. Ayşe Gül Altınay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013. 227-59.
- Schroeter, James. "The Four Fathers: Symbolism in 'Oedipus Rex'". *Criticism* 3.3 (Yaz 1961): 186-200.
- Smith, Helaine L. *Masterpieces of Classic Greek Drama*. Connecticut ve Londra: Greenwood Press, 2006.
- Sofokles. *Eski Yunan Tragedyaları 3: Kral Oidipus*. Çev. Bedrettin Tuncel. İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, 2009.
- Sommerstein, Alan H. "Tragedy and Myth". *A Companion to Tragedy*. Ed. Rebecca Busnell. Malden: Blackwell Publishing, 2005. 163-80.
- Tuncel, Bedrettin. "[Önsöz] Kral Oidipus". Sofokles. *Eski Yunan Tragedyaları 3: Kral Oidipus*. Çev. Bedrettin Tuncel. İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, 2009. 5-16.

Ömer Seyfettin'in Öykülerinde 'Tükenen Türk'ün Üretim-Tüketim Algısı*



*Mitat Durmuş***

“Ey Türkler! Hesap öğreniniz. Rüştîye mektebinde okuduğunuz “âmal-i er-baa”yı efsane sanmayınız. Öğrendiğinizi hayatınıza tatbik ediniz.” (Ömer Seyfettin, “Ticaret ve Nasip” 314)

Ömer Seyfettin'in anlatılarında merkezde duran ve inceleme konumuzla da yakından ilintili olan yanılısama, kopuntu ve eklemlleme uğraşısı başlıklarında toplayabileceğimiz üç temel unsur dikkati çeker. Ulus bilinci oluşturmak isteyen yazar, içinde bulunduğu sosyal, siyasi, dini, milli, askeri ve iktisadi açmazları bu üç unsur üzerinden kurmaya, kurgulamaya özen gösterir. Bu durum yazarın yetiştiği ve içinde bulunduğu sosyolojik ortamın da kaçınılmaz gerçekliği olarak görünür durumdadır. Dolayısıyla metinler, yazıldığı dönemle yakından ilişkilidir. Sosyolojinin inceleme alanına giren toplumsal yanılısama ve kopuntunun edebi metinlerdeki görünümü ise edebiyat sosyolojisinin konu başlıkları içinde yer alır. Dilsel, dinsel, ülküsel, vatansal, bireysel ve soyca kendi oluşun dışına düşen toplumların iktisadi açıdan çöküntü yaşamaları sosyolojik bir gerçeklik olduğu kadar, Ömer Seyfettin'in anlatılarına da yön veren temel bir itkidir. Bu bakımdan onun anlatıları ile yaşadığı çağ arasında sıkı bir ilişki vardır. Bu değerlendirme şöyle ifade edilirse belki çok daha doğru olacaktır. Ömer Seyfettin, çağın çıkmazlarına çözüm üretme sorumluluğundan asla kaçınmamış, bireysel varlığını toplumsal varlığımıza vakfetmiş bir vicdanın sesidir. Bu sesin neler söylediğini, nasıl bir kaygıyla tınladığını anlamak, onun yaşadığı çağı anlamakla eş anlamlıdır. Bu bakımdan Ömer Seyfettin'in anlatılarında merkezde duran yanılısama, kopuntu ve eklemlleme üçlüsünü anlayabilmek için öncelikle Türk toplumunun 19. ve 20. yüzyıldaki tükeniş serüvenini ve iktisadi görünümünü açmak kaçınılmaz bir zorunluluktur.

* Bu çalışma, tarafımca yazılan *Ömer Seyfettin'in Anlatılarında Kendilik Bilinci ve Öteki* (2015) kitabında yer alan verilerin yeniden işlenmesi ile üretilmiştir.

** Prof. Dr., Kafkas Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: mithat.durmus@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8409-5187.

Eklemleme ya da bir aidiyete bağla(n)ma arzusunda olan yazarın metinlerine yansıyan yanılsama ve kopuntunun reel dünyadaki görünümünü verebilmek için de dönemin iktisadi durumu hakkında genel bilgileri vermek gerekir. Ancak konuya girmeden önce Ömer Seyfettin'in ulus bilincini temellendirdiği dil, tarih, vatan, ulus, gibi görüngülerde “kopuntu” kavramı ile ifade edilebilecek metin dışı gerçekliğin bu başlık altında “kopuntu” olmaktan daha çok bir “çöküntü” olduğunu vurgulamak durumundayız. Dolayısıyla Ömer Seyfettin'in iktisadi açıdan ulus bilinci oluşturma çabalarından önceki Osmanlı'nın içinde bulunduğu “çöküntü”nün tarihinden söz etmemiz gerekmektedir.

Öykü metinlerinin dış zamanının 19. ve 20. yüzyılı kapsaması yukarıda da vurguladığımız gibi yazarın çağı ile hesaplaşma uğraşısında olduğunu, bu uğraşı ile de toplumda ulus bilincini kurmaya çalıştığını bir kez daha belirtmeliyiz. Çünkü 19. ve 20. yüzyılda Osmanlı'nın iktisadi görünümü bir ‘yitim’ değil, reel dünyanın iktisadi gelişiminden kopmanın sonucunda ortaya çıkan bir çöküntü durumu arz eder. Bu bakımdan incelememizde öncelikle Osmanlı'daki iktisadi çöküntüyü genel hatlarıyla verip, yazarın anlatılarda okurunu nasıl bir iktisadi bilince yönlendirmek istediğini açmaya çalışacağız.

19. yüzyıl ortalarına kadar, iktisadi açıdan dünyanın önde gelen ülkelerinden birisi konumunda olan Osmanlı, özellikle yüzyılın ilk çeyreğinden sonra epistemik yitim yaşarken, üzerine bir çığ gibi gelen Batı dünyası ise bilişsel seviyesini yükseltmiş, fiziki olduğu gibi iktisadi geleceğini de büyütme üzerine odaklanmıştır. Zaten zihnî sınırları genişleyen toplumların fiziki ve iktisadi sınırlarını genişletme uğraşısında olduğu yadsınamaz tarihsel bir olgudur. Yüzyılın başında sanayi devrimini gerçekleştirmiş/tamamlamış olan Batı dünyası, kol gücünden makine gücüne geçerken makinenin iş göreceği fiziki alanlara ve işleyeceği ham maddeye ihtiyaç duyar. Böylece bol ve ucuz ham madde ile onların kaynakları olan topraklar aranan temel bir değere dönüşür. Bu durum, dünya ticaretinin hızla değişmesine sebep olduğu gibi sömürgeciliğin de yaygınlaşmasına aracı olur. Dönemin sanayileşmiş ülkesi olan İngiltere yeni pazarlar ve ham madde kaynakları arayışında başı çekmektedir. İngilizler, Tanzimat fermanının ilanında da önemli rol oynayan Mustafa Reşit Paşa'nın da desteği ile 1838'de Osmanlı devleti ile sözüm ona aralarındaki ticari ilişkileri düzenleyecekleri *Ticaret Sözleşmesi*'ni¹ imzalarlar. Böylece Osmanlı ekonomisi, 1838'de Osmanlı-İngiliz ticaret sözleşmesi ile dış piyasalara kaynak olarak açılmaya başlar.

1838'deki anlaşma ile ihracat yasağı ve devlet tekelleri kaldırılarak, yabancı tüccarlar yerli tüccarlardan daha avantajlı konuma gelmiş ve işlenmiş mal üretimi,

1 Geniş bilgi için bk.: (Ürnlü, 1975)

yerini hammadde satışına bırakmıştır. Örneğin bu anlaşmadan bir yıl önce, İstanbul'a 1837'de gelen İngiliz ticaret gemisinin sayısı 432 ve toplam ürün miktarı 80 bin ton iken, 1848'de gemi sayısı 1392'ye, 1856'da ise 2.504 gemi ile 898 bin ton ürün taşınır olmuştur. Yerli ticari kuruluşlar da bu girdiler dolayısıyla kapanır. Örneğin kumaş üretimi için 1837 öncesinde İstanbul ve Üsküdar'da 3.000 tezgâh mevcutken bu sayı 1838'den sonra, 25'düşer (Yerasimos sy.).

Osmanlı sınırları içinde sanayinin ve esnafın iflasına sebep olan bu anlaşma, aynı zamanda gümrük vergi gelirlerinden yoksun kalan Osmanlı'nın hazine masraflarını karşılayamaz hâle gelmesine de sebep olur. Bu durumda Osmanlı'nın önünde tek bir seçenek kalır o da 'borç almak'. Önceleri iç borçlanma yolu seçilse de yüksek iç borç faizi nedeniyle kademeli olarak dış borçlanmaya doğru gidilir. Bu sebeple, pek çok alanda olduğu gibi ekonomik yönden de dışa bağımlılık devri başlar. Osmanlı, kendini kurtaracak iç dinamikten yoksun olduğu için itici gücü dışarıda arar ve dış borçlanma ile yabancı sermayeye kapılarını açmak durumunda kalır.

Belli bir zaman sonra Osmanlı devleti, dış borçlarını ödeyemeyecek durumda olduğunu ilan edince (alacaklı finans kurumlarının bağlı oldukları hükümetlerin baskısı ile tayin edilen temsilciler) 20 Aralık 1881'de ilan edilen "Muharrem Kararnamesi" ile bir dizi vergi gelirinin alacaklılara terk edilmesi, borç miktarının belirlenmesi, vergi gelirlerinin tahsili ve borç yönetimi için alacaklı ülkeleri temsil eden kişilerden oluşan bir kurulun idaresinde Düyun-u Umumiye İdaresi'nin kuruluşunu gerçekleştirmiş olurlar. Böylece Osmanlı borçları konsolide edilerek yeni tahviller çıkarılacak ve eski alacaklıların hakları son kuruşuna kadar ve gecikme faizleriyle birlikte korunacaktır. Osmanlı bağımsızlığının tamamen sonlandığı anlamına gelen bu durum, onu iki bütçeli ve iki maliye bakanlığı olan bir devlet hâline dönüştürür. Yabancı mali denetim aracı konumundaki Düyun-u Umumiye idaresinin etkileri nedeniyle Osmanlı devlet adamları Batı çıkarlarına aykırı bağımsız bir iktisat politikası uygulayamaz. "... ticari ve siyasi hayata yansıyan liberal politikalar, gayrimüslimlerin ve yabancıların etkinliklerini arttırırken Müslüman girişimciler üzerinde olumsuzlukların oluşmasına zemin hazırlar" (Toprak, Türkiye'de Milli İktisat 50).

Azınlık ve yabancı sermayedarlar, Osmanlı ekonomisinin bütün kesimlerine özellikle demiryolları, sanayi, banka ve sigortacılık işlemleri, madenler, su, enerji, tramvay, limanlar ve ticarete hızla yayılmaya başlar. Altyapı yatırımları ve kamu işletmeciliği tümünden yabancıların eline geçer. 1854-1881 arasında sayısı ancak 19'u bulan yabancı şirket sayısı, 1882-1914 arasında 130'a tırmanır.

Bu son dönemde kurulan yabancı şirketlerin ilgi çekici özelliği, Avrupalıların gayrimüslim Osmanlılarla kurdukları ortak girişimler olmasıdır.

Batılı devletlere, işlerimize müdahale yetkisi veren ve 1839 Tanzimat Fermanıyla başlayıp, 1858 Islahat Fermanıyla devam eden reformların güttüğü gizli amaç, Hristiyanları imtiyazlı tebaa hâline sokarken Türk nüfus memurluk ve askerlikte görev almaya başlar.² İmparatorluğun en ücra köşelerinde bile çoğunluğu Ermeni ve Rum olan yüzlerce konsolosluk açılarak, azınlıkların durumları güçlendirilir. Bu nedenle Ermeni ve Rum kolonileri, Anadolu şehirlerine yerleşip güçlenerek bulundukları bölgenin ticari faaliyetlerini de ele geçirirler.³ Örneğin, “Ankara’da bütün dükkânlar Hristiyanların elindedir ve bu yüzden, bu Müslüman şehrinde Pazar günü aradığın hiçbir şeyi bulmak mümkün değildir.”⁴ Ege kıyı şeridindeki verimli topraklar da Rum tebaanın eline geçmeye başlar. Rum köylüleri yavaş yavaş içerilere ilerlerken, Türkler sürekli bir biçimde yerlerini onlara bırakmak durumunda kalır. Böylece İzmir ve çevresinde Rumlar, çok güçlü bir burjuvazi nüfusunu ellerinde tutar duruma gelir.

Osmanlı’nın dışa açılma süreci, Tanzimat, I. Meşrutiyet ve II. Meşrutiyet dönemlerinde de zorunlu olarak sürmüş, Osmanlı, uluslararası ekonomide eşit bir oyuncu olmak yerine yarı sömürge şartlarından dolayı, gelişmiş ekonomiler için bir ham madde kaynağı olmuştur. Bu süreç içerisinde Osmanlı, Avrupa’ya ham madde ve yiyecek maddeleri satan ve Avrupa’dan mamul madde satın alan bir ülke durumuna gelmiştir. Çünkü Tanzimat’tan beri süre gelen yarı sömürge şartlarından dolayı ülke ne gümrüklerine ne de bütçesine hükmedebilir durumdadır.⁵ Dünyaya açık Osmanlı pazarları kapitalist ekonomilerin ham madde ve yatırım kaynağı olur (Kalyoncu ve diğer. 40). *Ticaret Sözleşmesi*, yasal bir nitelikte Osmanlı devletinin iktisat politikalarına da sınırsızca el atma yetkisine 1839 Tanzimat Fermanı ile ulaşır. Böylece Osmanlılar zorunlu olarak

2 Konuya ilişkin olarak Feroz Ahmad şu değerlendirmeyi yapmaktadır. “Müslümanlar Tanzimat reformlarının bu faydalarından hiçbirine sahip olamadılar. (...) İktisat alanında, kullanan Hristiyan tüccarlara karşı (Türkler) rekabette zorlandılar. Böylelikle de artık ticaret ve üretimi bırakarak devlet memuriyetinde ve askerlikte görev aramaya başladılar.” (Ahmad, *Bir Kimlik Peşinde Türkiye* 44)

3 Geniş bilgi için bk.: (Kütükoğlu, 1992)

4 Geniş bilgi için bk.: (Yerasimos, 1977)

5 Tanzimat Fermanının iktisadi açıdan Osmanlıya getirisi hakkında Feroz Ahmad’ın yaptığı değerlendirme dikkat çekicidir. “Tanzimat reformları modern bir ekonominin doğmasını sağlamamış, Osmanlı ekonomisinin Avrupa ekonomisine boyun eğmesine yol açmıştı. İmparatorluğun bazı bölgeleri tamamıyla bir Avrupa ülkesinin ekonomisine eklenmiş ve İstanbul’la ilişkileri zayıflamıştı. Suriye’nin ekonomisi Fransa’ya, Irak’ınki de İngiltere’ye kenetlenmişti; Osmanlı İmparatorluğu parçalandığında da bu bölgeler adı geçen ülkelerin mandasına verildiler.” (Ahmad, *Bir Kimlik Peşinde Türkiye* 45)

“dışa açık” liberal politikalar uygulamak zorunda kalır. Bu uygulamalarla azınlıklar gittikçe zenginleşirken, Türk nüfus yoksullaşarak tükenir.⁶

Ahmet Mithat Efendi’nin *Ekonomi Politik*⁷ ve *Hallü’l Ukad*’da dile getirdikleri ile⁸ I. Meşrutiyet döneminde dışa açılma yerine himayeci/korumacı politikalar güdülmeye başlanır. Ancak, uluslararası ticaret anlaşmaları, kapitülasyonlar, artan dış borçlar vb. etkenlerle batılı devletler Osmanlı gelirlerine el koyunca ekonomideki bozulma durdurulamaz. Ülke ne gümrüklerine, ne de bütçesine hükmedebilir durumdadır. Dünyaya açık Osmanlı ekonomisi, kapitalist ekonomilerin ham madde ve yatırım kaynakları olmaya bu dönemde de devam eder. Oysa daha 1826’da ham maddenin dışarıya çıkmasını engellemek amacıyla, bir tür himaye sistemi olan *Yed-i Vahid* (Tekel) usulünü devlet uygulamaya koymuş olsa da bu uygulama anlaşma gereği geçerliliğini çoktan yitirmiş durumdadır.

Ömer Seyfettin’in eser verdiği yıllar olan II. Meşrutiyet sonrasında, Osmanlı devletinin batılı ülkelerce paylaşıldığını gören ve sömürge alanları oluşturmakta kendisinin geciktiğini düşünen İtalya, parçalanan topraklardan payını almak ister. Rusya da bu hareketlilikten kendi çıkarları doğrultusunda yaralanabilmek için panslavist politikalara hız verir. İşte Trablusgarp (1911), I. ve II. Balkan Savaşları (1912-13) bu politikaların bir yansıması olarak başlar. 1912’deki Londra Konferansında, Osmanlı Devleti, Midye-Enez çizgisinin batısında kalan toprakları kaybederek Bozcaada ve Gökçeada dışındaki bütün Ege adalarını Yunanistan’a bırakır. Bu şartlar altında 1908-1914 yılları arasında “dışa açık liberal politikalar” zorunlu olarak uygulanır.

Osmanlı içindeki gayrimüslim vatandaşların, diğer vatandaşlara karşı yabancılık tüccarlara tanınan ayrıcalıklardan aynen faydalanması neticesinde, 1915 sayımına göre Osmanlı sanayisinde Türkler sermayedar ve işçi olarak %15 paya sahipken, yabancılar (Rum, Ermeni, Yahudi vb) %85’lik bir paya sahiptir (Georgeron, Osmanlı- Türk Modernleşmesi 27; Karluk 196).

Azınlık burjuvazisine karşı yaratılmak istenen Türk burjuvazisi I. Dünya Savaşı’nın özellikle batılı devletler açısından yarattığı ekonomik sıkıntılardan da yararlanarak ve hükümetten de destek görerek gittikçe güçlendirilip milli bir iktisat politikası benimsemeye başlar. Milli iktisat politikası, ekonomide milli unsurları yani Müslüman-Türk unsuru egemen kılmaya yönelik girişimleri içerir ki, bu sürecin teorik çerçevesini de Ziya Gökalp çizer.

6 “İmparatorluğun batıya en açık kenti Selanik’te, hızla gelişen ticaret burjuvazisinin yarısını Museviler, diğer yarısını ise Türkler (bunlar arasında dönmeler) ve Rumlar oluşturuyordu.” (Sertel 24)

7 Geniş bilgi için bk.: (Ahmet Midhat, 2005)

8 Geniş bilgi için bk.: (Okay 155-172; Çakmak 45-86; Timurçin 99; Mardin 618)

Gökalp'e göre Müslüman-Türk unsurun yalnızca asker ve memur; gayrimüslimlerin zanaatkâr ve tüccar oldukları bir toplum çağdaş devlete dönüşmezdi. Müşterek vicdana sahip olmayan bu iki unsur arasında gerçek bir işbölümü yoktu. Yine Gökalp'e göre Müslüman-Türk unsur askerlik ve memurluğun yanı sıra iktisadi yaşama da atılarak milli iktisadı kuracaktı (Toprak, Milli İktisat-Milli Burjuvazi 18-19).

Ancak bütün çabalara karşın 1908-1914 arası dönemde ülkede ihtiyaç duyulan sermaye birikimi Müslüman-Türk unsur içinde tasarruf yoluyla elde edilemez ve Müslüman-Türk girişimci yaratılamaz. Ziya Gökalp'in dışında dönemim önemli bir başka ismi de Yusuf Akçura'dır. Akçura, Türklerin ortaçağdan kalma esnaf ve tüccar örgütünün Avrupa'nın ileri sanayisi karşısında duramamış olarak çöktüğüne ve Türk pazarlarını Batıların istilâ ettiğine dikkat çekmiştir. Üretici vasfını yitiren Türkler eşraf, memur ve köylüden oluşan kusurlu ve sakat bir uzviyete dönüşmüş; Batı kapitalizminin simsarcısı Yahudi, Rum, Ermeni gibi gayr-i Türk unsurlar Osmanlı burjuvazisini oluşturmuşlardır. Ona göre çağdaş devletlerin temeli burjuvazidir. Eğer Türkler bir ulusal burjuvazi ve orta sınıf yaratamazlarsa çağdaş bir devlete dönüşmeleri imkânsızdır. Ulusun kurtulması için "hiç olmazsa gayr-i Türk Osmanlılarla rekabet edebilecek" bir Türk burjuvazisinin yaratılması gereklidir (Georgeon, Türk Milliyetçiliğinin Kökenler, 93-94).

Ömer Seyfettin'in eser verdiği yıllar işte böylesine bir yanda fiziki küçülme diğer yanda ise iktisaden çöküntünün yaşandığı yıllara denk gelir. Bu durum, yazarda iki temel konunun öncelenmesini tetikler. Ulus bilinci ve öteki.

Ulus bilincini kaybetmiş toplumlarda kişisel yararlılıkları ön planda tutan bireylerin sayısı hızla artış gösterir. Ömer Seyfettin'in öykülerindeki hızla iktisadi anlamda zenginleşen ancak benlik ve bilinç düzeyinde yoksul kalan bireylerin varlığı önemle okur dikkatine sunulur. Bilişsel düzeyde yok/sullaşan bireylerin, ekonomik düzeyde de yoksullaşmaları onların sefil bir yaşam üslubuna yönelmelerini hızlandırır. Dönemin devlet erki tarafından yapılan çeşitli uygulamalar da bu yoksul kalışı engel olamaz hatta çoğalmasına aracı olur. Şöyle ki: İttihat ve Terakki, fiyatlarda görülen fahiş artış ve dalgalanmaları önlemek için bazı mevzuat değişiklikleri yapmıştır; ancak bu da toplumda yeni zenginleri doğurmuştur. 9 Eylül 1918 tarihli istatistiğe göre, savaş esnasında devlet desteğiyle 92 şirket kurulmuştur. Bu şirketlere "Kara Kemal Şirketleri" (Doğru 12-13) de denir. Savaş döneminde yaptıkları vurgunlarla ön plana çıkan bazı tüccarlar da "333 tüccarı" diye anılmıştır. Kısa sürede savaş zenginleri ortaya çıkarken geniş bir kesim de yoksullaşmıştır. Bu yıllarda yaşanan spekülasyon gelişmeler yüksek enflasyon ile karaborsayı doğurmuş ve gelir dağılımını alt üst etmiştir. Savaş

ortamında ortaya çıkan karaborsadan Rum ve diğer azınlık tüccarlar kısa sürede zenginleşmiştir (Türker, 88). Bunların yanında orta halli tüccarlar veya devlet kadrolarındaki bazı bürokratlar da birkaç ay içerisinde dev servetler kazanmıştır. Ömer Seyfettin'in öykülerinde zevk ve sefa ortamlarında gezen, lüks arabalara binen ve kısa zaman içinde servetlerine servetler katanlar çoğunlukla devletin bu tür boşluklarından yararlanmış kişilerdir.

Öykülerde azınlıkların ticari faaliyetlerine ortak olan Türk esnafların, belli bir zaman sonra bu azınlıkların siyasi faaliyetlerine de ortak oldukları görülür. "Kazın Ayağı" adlı öyküsündeki Afif Efendi değersizleşerek ve kamuoyunu yanlış yönlendirerek bu ortaklığa katkı sunan bir tip olarak ele alınır. Bedesten'de ticaretle uğraşan bir babanın oğlu olan Mahzufizade Hacı Afif Efendi, babasının ölümünden sonra Asmaaltı tüccarlarından Giritli İbrahimaki'nin kızı ile evlenir ve İbrahimaki'nin de düğün gecesi ölmesiyle önemli bir servetle beraber ticari itibara da kavuşur, eşiyle birlikte hacca gider. Yazar, anlatının henüz daha başında Afif Efendi'yi tanıtırken onu zengin, itibarlı ve dini gereklilikleri yerine getiren bir adam olarak belirtir. Ancak Afif Efendi, servetine servet eklerken yani iktisadi açıdan zenginleşirken, insani açıdan yoksullaşarak (H)afif varlığa dönüşür. Çünkü "Zenginlikle hacılık onda iki hassayı iflas ettirmişti: İtimat ve cömertlik... Hiç kimseye hiçbir şeye inanmazdı. Nazarında herkes zındıktı, hırsızdı, yalancıydı. Kendinden başka namuslu adam göremiyordu" ("Kazın Ayağı" 374). Bu durumu değerlerin temsili bakımından bir çelişki olarak sunan yazar, Afif Efendi'nin hayırsızlığa dönüşen zenginliğini, hamiyetsizliğe dönüşen insanlığını ve taassuba dönüşen dine yaklaşımını sorunsallaştırır. "Beynamaz" öyküsündeki köy imamının taassubu ile örtüşen bu bakış, Afif Efendi'nin gittikçe zenginleşen ve koşut bir şekilde değersizleşen yönünü sergilemek için kullanılacaktır. Öyküde; "Bankaları büyük mikyasta kurulan dolandırıcılık dolabı sanırdı. Elli beş bin liralık adam olduğu hâlde bir türlü aşçı dükkânına gitmez, öğle yemeğini peynir ekmek ile geçirirdi. Tam otuz yıl Asmaaltı'nda belki otuz kasa doldurdu. Hasisliği, itimatsızlığı parasıyla beraber çoğalıyordu" ("Kazın Ayağı" 374) cümleleri ile verilir. Yazar, öykünün ilerleyen bölümlerinde Afif Efendi'nin hafifleyen 'değer' anlayışına zemin hazırlamak için onu zengin, itibarlı ve dindar gösterecektir. Oysa Afif Efendi, "Bütün malumatı kırk yıl önce Taş Mektepte öğrendiklerinden ibaret" olan, diğer konularda olduğu gibi iktisadi konularda da güvensizliğini çevreye yayan ve bütün söylemini 'kazın ayağı öyle değil' şüpheciliği üstüne kuran, içinde yaşadığı cemiyetin tüm değerlerini bireyleriyle birlikte değersizliğe taşıyan, yazarın öykünün merkezine koyacağı kendilik değerlerine karşı da 'yok-kışı' hükmünde görülmesine aracı bir unsur olmaktan öteye geçemez. Çünkü bir değere ve anlama

dönüşemeyen bu kahraman, okurda yok-kişi imgesini yaratır. Çevresinde sözü dinlenen, itibar gören kahraman, kendisi ile birlikte sözünü dinleyip itibar gösterenleri de yok-kişi konumuna taşır. Çünkü yazar, öyküde zenginliğin milli ve dini bir faydaya dönüşüp dönüşmediğini anlatısının merkezine konumlandırmıştır. Afif Efendi ise;

...vatan, millet, devlet(in) ne olduğunu doğru dürüst bilmezdi. Hatta böyle şeyler düşünmemişti bile... Bununla beraber ona en hamiyetli adam nazarıyla bakılırdı. Vatanperver değildi. Şimdiye kadar kendi servetinden bir zerresini vatan namına feda etmemişti. Hele Türk lafını ıstır ıstıtmaz namusuna karşı fena bir küfür duymuş gibi canı sıkılırdı. Kalbinde garip bir şehirlilik ruhu vardı. Türk'ü yalnız köylü, cahil, kaba bir halk sanırdı. Devlete gelince, bu hakiki bir felaketten başka bir şey değildi. ("Kazın Ayağı" 374)

cümleleri ile verilir.

Bütün bilgisi kırk yıl önceki Taş Mektepte öğrendiklerinden öteye geçemeyen böylesi itibarlı bir zenginliğin kendilik düzleminde değersizleşen yanlarını ortaya çıkaran yazar, Türk soylu olmayı değil aidiyete duyulan bağlılığı önceleyerek bu tip kahramanlarını öteki olarak konumlandırır. Afif Efendi'nin değersizleşen iktisadi varlığını, Niğdeli alaturka bir Rum olan Gompogolos Ağa aracılığıyla daha da derinleştirir. "Çünkü muharebe yüzde bin kârla, elli yılda kazanılamayacak parayı elli günde onların kasalarına yığıyordu" ("Kazın Ayağı" 377). İktisadi varlık ile milli varlık arasında ilişki kuran yazar, milli varlığa yarar sağlamayan iktisadi varlığı öteleyen bir anlayışı ön plana çıkarır.

"Türk düşmanlarının ordularına karşı nasıl Türk orduları karşı geliyorsa Türk düşmanlarının tüccarlarına karşı da Türk tüccarları karşı gelecektir" ("Ticaret ve Nasip" 317) diyen yazarın anlatılarına sinen doktriner bir iktisadi yapı görülmez. Yazar, anlatılarında doktriner bir iktisadi teklif sunmaktan ziyade mevcut yapıdaki sıkıntıları ve bu sıkıntıların ortaya çıkmasına neden olan bireylerin değersizleşen yüzlerini okurunun bilincine sürükler. Konuya ilişkin öneri, okurun metinden yapacağı çıkarıma bırakılır. Dolayısıyla iktisadi açıdan herhangi bir doktrine bağlılık görülmez. Ancak duyarlılık, "millilik" / "kendilik ve ulus bilinci" üstüne konumlandırılmıştır. Bu konumlandırma egoist bir bakışı değil, milli varlığı öne çıkarmayı hedefe koyan bakıştır.

Ömer Seyfettin, iktisadi açıdan toplumun yaşadığı sorunları, ahlaki bozulma, fuhuş, aldatma, sahtekarlık, dolandırıcılık, nemelazımcılık, riyakarlık, lümpen yaşam, vurdum duymazlık, sonradan bulmuşluk gibi olumsuzlanan unsurlar üzerinden yürüterek 'varlık' kavramına zenginlik olarak değil, insani öz açısından ve kendilik değerleri açısından yaklaşır.

Yazar, 19. yüzyılda Osmanlı'nın içinde bulunduğu ekonomik çöküntüye 20. yüzyılda İstanbul'un işgal edilmesi de eklenince ahlaki ve insani değerlerin deforme olduğu, bu deformenin de nasıl ulusal bilinç yitimlerine yol açtığını anlatılarında işler. Böylece, öyküler aracılığı ile yüzyılın panoraması okurlara sunulur. Toplumun yaşadığı savaşlar, mütareke yıllarının yoksullukları, bu sebeplere bağlı olarak gelişen kutsallarının değersizleşmesi, milli bir burjuvazi yaratma çabaları, zenginlere karşı duyulan şüpheli yaklaşımları, yeni yeni ve hızlıca ortaya çıkan zenginleri, bütün bunların besle(n)diği zenginler ile yoksullar arasındaki gerilimleri ve savaşlarda kırıla kırıla azalan, vergi vere vere usanan Türklerin ekonomik çöküntülerini öykülerde konu edinir. Örneğin, "Acaba Ne İdi?" öyküsünde yitim ve çöküntü yaşayan toplumun düşünen aklı olarak sembolize edilen Cabi Efendi tipi ile dönemin iktisadi panoraması şöyle çizilir:

'İktisat meydanında "Kap kapanın! Vur vuranın! Ar dünyası değil kâr dünyası!" felsefesini kendine din etmiş birtakım ne oldukları belirsiz yamyamlar türemiş, her şeyin fiyatını yüzde yüz bin fırlatarak koca bir milleti siyah bir "açlık, ölüm, kıtlık" çemberi içinde inletmişlerdi. Ticaret, ulu orta bir "ihtikâr işi" olmuştu. Namuslu tüccarlar yavaş yavaş piyasadan çekilmişler, yapılan cinayetin dehşetini halktan daha vazih görebildikleri için bazıları köşelerinde felce uğramışlardı. Dövüş meydanında meşru olan behimî hırs, pençesini her müesseseye atmıştı. Bu, müzminleşen Umumi Harbin şüphesiz zaruri bir neticesiydi! Cabi Efendi'nin muhakemesi ahlak, namus, haysiyet, insaniyet, merhamet kaydından azade serserilerin zengin oluşlarını tek bir sebebe atfediyor, fakat aptalların, ahmakların, hımbılların en mümtaz mevkileri nasıl ellerine geçirdiklerine bir kulp bulamıyordu. "Acaba onlarda da hayvanlığın faik bir kuvveti mi var?" diyordu ("Acaba Ne İdi?" 195).⁹

İktisadi varlığa ahlaki bir çerçeveden bakan yazar, asli olan zenginliğin insani özde olduğunu, bu özden uzaklaşmaksızın ekonomik açıdan da 'var' olma çabasına girilmesi gerekliliğine işaret eder. Değerlerin paraya tahvil edilmesini beriki açısından olduğu gibi, öteki açısından da değersizleşme olarak sunar. Örneğin "Primo Türk Çocuğu" öyküsünde Kenan Bey'in kayınbabası olan ve anlatıda öteki konumuna sokulan Mösyö Vitalis, kendi değerlerine bağlılığı bakımından öne çıkarılırken ve berikine sezdirimlerle modelleme yapılırken, ticari beklentilerle kızı Grazia'yı Kenan'a vermesini ahlak dışı bulur. İtalyan olduğu için eleştirilmeyen Vitalis, bu tavrı dolayısıyla değersizleştirilen bir öteki yapılır. Bu gerçeklik bize Ömer Seyfettin'in anlatılarında yabancı karşıtlığından daha

9 Öykü metninde vurgulanan iktisadi çöküntünün metin dışı zaman olan reel dünyadaki yansımasını görmek için bk.: Ahmad, "Jön Türkler Döneminde Savaş ve Toplum" 244; Çavdar 116, 148-149.

çok ve açık olarak “değersizleşmeye” tepkisellik olarak okunmalıdır. Benzer şekilde “Ashab-ı Kehfimiz” anlatısında Hayikyan’ın henüz anlatının başında fikirlerini paraya tahvil etmesini önemli bir kayıp olarak sunar. Hayikyan ağzından söylenen; “...iktisat bağlarının din, taassup, milliyet bağlarından daha kuvvetli olduğuna kani buluyorum.” (“Ashab-ı Kehfimiz” 120) cümleleri anlatının ilerleyen bölümlerinde Hayikyan’ın yanılgı içinde olduğunu anlaması ile tamamlanırken, Osmanlı Kaynaşma Kulübü’ne üye Türkler açısından anlaşılamamasını olumsuzlayarak verir. Bu durum da berikinin din, milliyet, dil, vatan, tarih gibi değerleri paraya tahvil etmemesinin bir yansıması olarak sunulur. “Primo Türk Çocuğu”nda İtalyan babanın kızını, “Ashab-ı Kehfimiz”de Hayikyan’ın fikirlerini, “Zeytin Ekmek”te Sabire’nin namusunu, “Kazın Ayağı”nda Hoca Afif Efendi’nin insanlığını, “Fon Sadriştay’ın Karısı”nda Sadrettin’in eşini paraya tahvil etmesini beriki ve öteki açısından bir değersizleşme olarak ele alır.

Ulus bilincine ulaşmış, kendi gerçekliğini doğru bir şekilde fark etmiş birey ve toplumların iktisadi ‘var’lıklarını da artırması gerekliliğine inanan Ömer Seyfettin, ulusal değerleri ile davranışlarını belirleyen azınlıkların iktisadi çabalarını berikinin üst bilincine konumlandırmaya önem gösterir. Yazar, “Ticaret ve Nasip” adlı makalesinde ulusal bilince sahip Rum garsonların hemcinslerine yardımları ve böylece Rumlar arasında ulusal dayanışmayı nasıl güçlendirdiklerini konu edinir. Yazara göre, İstanbul’daki bütün garsonlar Rum’dur. Türk düşmanı ve Helenizm aşığı bu Rum garsonlar Muavenet Sandığına gizli yahut açıktan yardımda bulunmaktadır. Türklerin gazino ve lokantalarında da çalışan Rum garsonlar, efendilerine ihanet ederek müşterilerini kaçırmakta ve Türk müesseselerinin kapatılmasına neden olmaktadır. Ömer Seyfettin’in bu yaşananlar karşısında ise çözümü anlamlıdır: “Garsonluk deyip geçmemeli. Bu da bir sanat, hem de gayet nazik bir sanattır. Gazinoculuğa, otelciliğe, Türkler, bizim içimizde yetişinceye kadar, metrdotel denilen müdürlerini, başgarsonlarını, küçük bir fedakârlıkla Rusya’dan getirtmelidirler. Şimali Rusya Türkleri bu gibi sanatlarda Ruslardan daha maharetli ve doğrudurlar” (“Ticaret ve Nasip” 308). Yazarın aynı makalesinde dikkat çektiği ve öykülerinin içine (“Lokantanın Esrarı” öyküsündeki gibi) sezdirişlerle taşıdığı bir başka iktisadi açıdan önemli olan nokta ise azınlıkların ticari faaliyetlerini kendi aralarında yürütmüş olmalarına karşın Türklerin bu gerçeklikten uzak olduklarıdır. İlgili makalede yazar konuya ilişkin olarak şunları ifade eder;

Bizi kasıp kavuran, hayat damarlarımızı ellerine geçiren, bize akla gelmez hainlikleri reva gören İstanbul’daki Yunanlı bakkal ordusudur! Bu ordu asırlardan beri bizi eziyor. Türk genci bir tezgâhta müşterisiyle alış verişe nezzeül etmediğinden iktisaden esir. (...) İstanbul’da ne kadar garson varsa

hepsi hemen hemen Rum'dur. Bu garsonlardaki Türk düşmanlığı ve Hele-nizm mefkûresi alevlenmiş bir ateş hâlinindedir. Evvelâ 'Muavenet Sandığı' namıyla yarı alenî, yarı gizli bir teşkilâtları vardır ("Ticaret ve Nasip" 308)

Ömer Seyfettin'in anlatılarında iktisadi kendiliği kazandırma çabası içinde ele aldığı bir başka konu ise Türk kadınlarının tasarruf ve maliyetçi olmaları gerekliliğine ilişkin izleksel tonlamaya yer vermiş olmasıdır (Enginün 163). Ancak bu konuyu işlerken yukarıda da ifade ettiğimiz gibi ahlaki ve insani özden uzaklaşmayan değerler yaratımını önceler. Örneğin "Fon Sadriştay'ın Karısı" ve "Fon Sadriştay'ın Oğlu" öykülerindeki Alman kadının iktisadi tutumluluğu 'bir model şahsiyet' olarak Türk kadının bilincine sürüklediği görülür. Bu, öyküde değersizleşen Alman kadın değil, insani özden uzaklaşan ve değeri para ile ölçmeye kalkan Türk asıllı Sadrettin'dir.

Türklerdeki iktisadi tükenişin ya da çöküşün temel sebeplerine de odaklanan yazar, tükenişin arkasındaki sırrı siyasetle yakından ilgili görürken yozlaşan ahlaki çöküşe sıklıkla temas eder. 1911 tarihli "Vatan! Yalnızca Vatan..." başlıklı makalesinde;

"Fakat bugünkü medeniyet yalnız iktisadî ihtiyaçların tesiriyle hareket ediyor! Siyasetin altında iktisadî düşünceler var. Siyasette ahlâk yok! Ve milletler arası münasebetlerden hiçbir tahayyül olunamaz ki siyasî olmasın..." ("Vatan! Yalnızca Vatan" 144) derken de ahlak ögesini ön plana çıkarır. Ontolojik anlamda var olma edinimini "değerler" üstüne kuran yazar, berikinin köken-sel varlığına değil, "değerler varlığına" bakarak saptamak ister. İktisadi tükenişin sebep olduğu ahlaki yozlaşma bu bakımdan önemli bir izlek olarak anlatılarda yerini alır.

Türk nüfusu dışındaki yapıların siyaset üretme biçimlerini, iktisadi alanda gören yazar, Türklerin hem ahlaken yozlaşmasını hem de iktisadi 'yok'luğunu devlet erkinin "siysetsizliğine" bağlar. Bu bakımdan aşağıya alınılayacağımız ifadelerde Ömer Seyfettin'in değişen dünyayı çözümleme bağlamında kendi çağının çok ötesine geçtiğini söyleme olanağına sahip oluruz.

Eskiden Romalılar bir usul bilirlerdi: Milletleri silâhla mağlûp etmek, memleketlerini zapt etmek, kuvvetlilerini esir gibi satmak... Bu tarz tamamıyla terk olundu. Şimdi bir nüfuz mıntıkası peyda ediliyor. Oradaki ahalinin milliyet fikri uyuşturuluyor. İktisadî ve içtimaî membalar ele geçiriliyor. İstilâ temin olunuyor ("Vatan! Yalnızca Vatan" 146-147).

Devlet erkinin millî bir siyaset üretemeyişine ve bunun sebep olduğu milli sermayenin ve burjuvazinin oluşmayışına dikkati çeken yazar, Türklerde geleneksel

nitelik kazanan ‘rakamlarla’ ilgilenmeme anlayışını değiştirmek zamanının geldiğine sürekli vurgu yapar.

Bizde “rakam kıymeti” yoktur.

Türkiye’de yaşayan on dört milyon Türkün kaç bütçesini sene başında yapmış, kaç bir sene zarfında harcettiği parayı hesap etmiştir? Koca İstanbul’da kaç kişi evinin ve kendisinin masrafı için defter tutar?

Defter tutmaktan, iktisat yapmaktan, para biriktirmekten vazgeçelim, biz en sade hesaplara bile akıl erdiremeyiz. (“Ticaret ve Nasip” 310)

diyen yazar, genç neslin iktisadi sorunlarla ilgilenmesi ve iktisadi varlık gösterilmesi için eğitim kurumlarından sanatkârlara değin geniş bir yelpazede bu konunun işlenerek gençlikte zihni değişimlerin yapılması gerektiğine odaklanır. “Türklerin şimdiye kadar ‘hesap’ faslına ne derece yabancı kaldıklarını göstermek için uyanmış Türklerden birinin hikâyesini yazacağız. Bu hikâye dikkatle okunmağa ve ibret alınmağa şayandır.” (“Ticaret ve Nasip” 310) diyerek kurguladığı “Doğuran Ev” öyküsü özelinden hareketle edebiyatımızda değişen dünya stratejisini anlayan ve anlatan edebî metinlerin de yokluğuna temas eder.

Her geçen gün büyüyen ve gelişen Batı dünyasını kendisine model olarak alan devlet erkinin ve edebiyat dünyasının sözüm ona ‘yanlış batılılaşıma’ adı verilen örneklemeler sunmaktan ‘doğru batılılaşıma’ ne demekse onun örneklerini niçin vermediği sorusunu Ömer Seyfettin Meşrutiyet yıllarında iktisadi düzlemde sorar ve aydın sınıfın iktisadi sorunlara ilgisizliğini eleştiri konusu edinir.

Türk gençliğinin bu meylini değiştirmek için yavaş yavaş, üşenmeden çalışmak lâzımdır; telkin ve tekrar ile...

Bir kere memurluğun esirlik, fakirlik, gayesizlik olduğuna itikat ettirmek icap eder. Şimdiye kadar yazılan romanlarımızda (Halit Ziya’nın İzmir muhiti ve ailesinin tesiriyle yazdığı Ferdi ve Şürekâsı unvanlı eseri müstesna) asla bir tüccar enmuzeci tasvir edilmemiş ve karilere sevdirelmemiştir. “Roman, hayattır!” kararı doğru ise muktedir romancımız Mehmet Rauf hiçbir şey yapmamış demek! O kadar özenerek tasvir ettiği kahramanlarının iktisadî ve malî mevkilerini öyle bir atlayış ile atlar ki kendinizi sikke mevcut olmayan bir memlekette sanırsınız. Hakikî hayata, İstanbul’daki Türk muhitine dair hakikaten güzel, ciddi ve kıymetli romanlar yazan Hüseyin Rahmi Bey bile kahramanlarının malî ve iktisadî hüviyetlerini pek müphem ve nakıs geçivermiştir.

Biz, ihtiyacımız olduğu için parayı severiz. Lâkin paradan bahsetmekten de ihtiraz ederiz. Bu hâl romancıların kalemine de tesir etmiş.

Romanlarımızda mes'ut ve bahtiyar enmuzeçler hep büyük memurlar, paşalar, irat sahipleri ve mirasyedilerdir. Hiçbir tüccar yoktur...

Sonra gene derler ki: "Hayat romanı değil, roman hayatı yapar." Ve bu pek doğrudur. Epeyce şık romanlar neşreden "Edebiyat-ı cedide Kütüphanesi" senelerce Türk gençliğinin hayaline hâkim oldu. Hatta hâlâ hâkimdir. Bu hâkimiyet o kadar bariz ve bedihîdir ki yeni yetişen şairler o romanlardaki kahraman isimlerini takındılar. Asıl isimlerini saklayarak muaşaka yapan gençler mektuplarına da bu kahramanların imzalarını attılar.

Demek üslup sahibi edipler gençliğin zihniyetine hükmedebiliyorlar. Şimdi onlar "Sanat sanat içindir!" taassubunu bıraksalar da "tez"lerini çaktırmadan memuriyet hayatının azaplarından, değişiksizliklerinden, mahdutluktan bahsetseler, meselâ bakkallığa kıymet verseler... yirmi beş otuz sene zarfında ihtimal mes'ut bir tahavvül başlar.

Muharrirlerin mensup oldukları millete karşı büyük vazifeleri vardır. Milliyetperver bir Türk edibinin en büyük vazifelerinden biri de Türklere, hususıyla İstanbullulara bakkallığı sevdirmek, bakkallığa bir kıymet vermek tir ("Ticaret ve Nasip" 305-306).

Devlet erkinin siyasetsizliği, edebiyat dünyasının sağlıklı bir prototip yaratamayışı, aydın sınıfın uluslararası düzlemde iktisadi sorunlar hakkında düşünce üretmeyişi, savaşın kapımıza taşıdığı servet kayıplarından çok daha derin ve yıpratıcı olmuştur. Ömer Seyfettin, bu 'çöküntünün' gerçekliğini yalnızca savaşa bağlama kolaycılığından kaçınmış, sorunun merkezine odaklanmıştır.

25 Ağustos 1908 tarihli "Mebus Kimi İntihap Edelim?" başlıklı yazısındaki şu ifadeler yalnızca içinde bulunduğu yılı değil yüzyıllık iktisadi serüvenimizin de özeti niteliğindedir.

İçlerinde dünyada vaktiyle bir Spencer olduğunu, sonra bu Spencer'in Es-sais Politiques serlevhalı bir eseri olduğunu ve bu eserin içinde "Le Gouvernement représentatif" namı tahtında intihabata dair ciddî yazılar bulunduğunu bilen, okuyan değil; işiten var mıdır? Allah aşkına meydana çıksın... Bunlardan sarf-ı nazar, hangisi statükonun ne olduğunu, Berlin Muahedesi'nde Rus ve İngiliz murahhasların kimler olduklarını, Bulgaristan prensinin hususiyetini, efkârını ve bu memlekette siyasi fırkaların efkâr ve isimlerini söyleyebilirse bravo... ("Mebus Kimi İntihap Edelim?" 128).

Türkler arasında iktisadi yoksulluğun sebeplerini Türklerin iktisat ve he-sap işlerinden anlamamaları, arz ettikleri mala talebin olmayışı, ticari şirketler kuramayışları ve yatırımcılardan çoğunun iflâs etmesi gibi sebeplere bağlayan Ömer Seyfettin, sorunları tespit etmenin ötesinde doktriner boyutta olmasa bile "El çabukluğuyla, tılsımlı bir değnek darbesiyle cemiyetler muhit, mazi ve

an'änenin boyunduruğundan kurtarılabilselerdi dört beş senedir bizim gençliğimiz de memleketin iktisadiyatına hâkim olurdu.” (“Ticaret ve Nasip” 304) diyerek yüzyıllardır geleneksel anlayışla dünyayı anlamaktan uzak yaşayan zihinsel statükonun kırılması gerekliliğine temas eder.

Sonuç olarak Ömer Seyfettin'in anlatılarında Türklerin yaşadığı savaş ve mütareke yıllarının yarattığı yoksulluklar bir yana, bu yüzden harcanan insan hazinesinin tükenişi ve değer değiştiren kavramların her geçen gün çoğalarak ahlaki yozlaşmaya kapı aralamasının arkasında, yanılğı içinde yaşayan zihinsel koşullanmalar, çağını okumak ve yorumlamaktan uzak (kopuk) bir bilinçsizlik ve kendisini eklemleyeceği yeni hayat düzeninin henüz kurulmamış olması ekseninde işlendiği görülür.

Kaynakça

- Ahmad, Feroz. “Jön Türkler Döneminde Savaş ve Toplum”. Çev. Sevdâ Akyüz. *Tarih ve Toplum* XI/64 (Nisan 1989): 239-248.
- . *Bir Kimlik Peşinde Türkiye*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010.
- Ahmet Midhat. *İktisat Metinleri*. Haz. Ali Utku-Erdoğan Erbay. Konya: Çizgi Kitabevi, 2005.
- Boratav, Korkut. *Türkiye İktisat Tarihi 1908-1985*. İstanbul: Gerçek Yayınları, 1988.
- Çakmak, Yaşar. “Tanzimat Sonrası İktisadi Düşüncede Ahmet Mithat Efendi”. Doktora tezi. Marmara Üniversitesi, 1995.
- Çavdar, Tefik. *Millî Mücadele Başlarken Sayılarla “Vaziyet ve Manzara-i Umumiye”*. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1971.
- Doğru, Cem. “Birinci Dünya Savaşı Döneminde Ekonomide Bir Kurumsallaşma Çabası: İaşe Nezareti”. *Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Metinleri Dergisi* 2 (2009): 1-24.
- Enginün, İnci. “Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Yabancılar”. *Mukayeseli Edebiyat*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992.
- Georgeon, François. *Osmanlı- Türk Modernleşmesi (1900-1930)*. Çev. Ali Berktaş. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- . *Türk Milliyetçiliğinin Kökenleri: Yusuf Akçura (1876-1935)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996.
- Kalyoncu, Figen ve diğer. “Tanzimat Döneminden İki Binli Yıllara Türkiye Ekonomisinin Dışa Açıklık Serüveni”. *Kara Harp Okulu Bilim Dergisi* 1 (2013): 39-60.
- Karluk, Sadık Rıdvan. *Türkiye Ekonomisi*. İstanbul: Beta Basım Yayıncılık, 1997.
- Kütükoğlu, Mübahat. “Tanzimat Devrinde Yabancıların İktisadi Faaliyetleri”, *150. Yılında Tanzimat*. Haz. Hakkı Dursun Yıldız. Ankara: TTK Yayınları, 1992.
- Mardin, Şerif. “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e İktisadi Düşüncenin Gelişimi”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 3. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.
- Okay, Orhan. “İktisatta Millî Düşünceye Doğru-İlk Görünüşlerin 100. Yılı”, *Ahmet Mithat Efendi Kitabı*. İstanbul: Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, 2007.
- Ömer Seyfettin. “Acaba Ne İdi?”, *Bütün Eserleri Hikâyeler* 3. Haz. Hülya Argunşah. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007.
- . “Ashab-ı Kehfimiz”. *Bütün Eserleri Hikâyeler* 3, Haz. Hülya Argunşah. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007.
- . “Kazın Ayağı”. *Bütün Eserleri Hikâyeler* 4. Haz. Hülya Argunşah. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007.
- . “Mebus Kimi İntihap Edelim?”. *Ömer Seyfettin Makaleler*. Haz. Hülya Argunşah. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2021.
- . “Ticaret ve Nasip”. *Bütün Eserleri Makaleler* 1. Haz. Hülya Argunşah. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.

- —. “Vatan! Yalnızca Vatan”. *Bütün Eserleri Makaleler 1*. Haz. Hülya Argunşah. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.
- Sertel, Yıldız. “Meşrutiyet Devrimi ve Kadın Sorunu”. *Kadın Araştırmaları Dergisi* 4 (1996): 23-36.
- Timurçin, Deniz. “Türkiye’de Kobi’lerin Rekabet Gücü ve Rekabet Üstünlüğü Sağlamada Kümelenmenin Etkisi”. Yüksek lisans tezi. İstanbul Üniversitesi, 2010.
- Toprak, Zafer. *Milli İktisat-Milli Burjuvazi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1995.
- —. *Türkiye’de Milli İktisat (1908-1918)*. Ankara: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1982.
- Türker, Orhan. *Osmanlı İstanbul’undan Bir Köşe Tatavla*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 1998.
- Ürünlü, Coşkun. *1838 Ticaret Sözleşmesi*. Ankara: Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı Yayınları, 1975.
- Yerasimos, Stefanos. *Az Gelişmişlik Sürecinde Türkiye*. Çev. Babür Kuzucu. İstanbul: Gözlem Yayınları, 1977.

II. Meşrutiyet Devri Milliyetçilik Anlayışı Ekseninde Ömer Seyfettin’in ‘Tanzimat’ Algısı Üzerine Bir Deneme



*Dinçer Atay**

Tanzimat Fermanı adı ile bilinen Gülhane Hatt-ı Hümayunu’nun Türk tarihindeki önemini ‘Türk Modernleşmesi’ ekseninde düşünmek gerekir. Mustafa Reşit Paşa’nın Gülhane bahçesinde okuduğu metin, Osmanlı Devleti’nin izlediği politikaların bir sonucu olarak 1839’dan sonra yaşanacak siyasi, kültürel ve edebî gelişmeler için oldukça önem arz etmektedir. Şerif Mardin tarafından “Türk Modernleşmesi” (Mardin 10) şeklinde isimlendirilen bu sürecin hâlihazırda da devam ettiği iddia edilebilir. Osmanlı Devleti’nin askerî anlamda yaşadığı gerileme algısı, ilk zamanlarda savaşa ve askerlik dolayımı hususiyetlere odaklanılmasını beraberinde getirir. Islahat Fermanı’nda sonra da toplumsal odaklı kayda değer bir değişim yaşanmayınca “Yeni Osmanlılar” (Beydilli 430) diye anılan ve aralarında Namık Kemal, Ziya Paşa, Mithat Paşa gibi isimlerin bulunduğu aydınların ‘özne’ konumuna yükseldiği bir döneme girilir. Her ne kadar tebaa ve reaya hukuksal anlamda eşitlenerek ‘müsavât’ ilkesini icra edilmiş olsa da esas arzulanan mutlakîyet rejiminin gözden geçirilir bir hâle dönüşmesidir. Tam burada ‘müsavât’ kavramının II. Meşrutiyet’in temel kavramları arasında yer alışının arka planını yakalamak mümkündür. Geline nokta ‘hürriyet ve eşitlik’ kavramlarının hukuksal ve mülki anlamda en azından ‘kâğıt üzerinde’ var olduğu görülür. Bunun siyasi bir sonucu olarak devreye sokulan ve Tanzimat’ın önde gelen ideolojik görünümünden olan ‘Osmanlıcılık’ (Tanpınar 147)¹ fikri, Batı’dan alınan ‘ulus devlet’ modelinin çok milletli bir devlete tatbik edilmesine hizmet etmektedir. Hâl böyle olunca da söz konusu örneğin tatbikinde ciddi sorunlar yaşanmaktadır. Ulus devlet anlayışının toprak

* Doç. Dr., Kafkas Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta: dinceratay@gmail.com. ORCID: 0000-0002-8796-371X.

1 Tanpınar bunu Islahat Fermanı ile ilişkilendirir ve şöyle der: “Uzun zaman fikir hayatımızın hiç olmazsa resmî şekilde mihveri olan az çok anâsıra ve garpçı Osmanlılık, yani Osmanoğulları ocağının etrafında din farkı gözetmeksizin aynı haklara sahip muhtelif kavim ve milletlerin toplanmasından doğan içtimâî bir heyet ideolojisi de Islahat Fermanı’nın neticelerinden biridir” (147). Bu ifadeleri Ömer Seyfettin’in bilhassa hikâyelerinde kimi zaman örtük olarak kimi zaman da açıktan karşı çıktığı “bilâ-tefrik-i cins ü mezhep” anlayışının yaslandığı fikrî mesnet olarak kabul edilebilir.

esasına bağlı milliyetçilik anlayışına endeksli oluşu sınırları devamlı olarak değişen bir devlete uyarlanması oldukça zor olacaktır.

Millî devlet kurmak isteyen hükümdarlar teb'anın mülkiyet haklarının garanti altına alınmasının zorunluluğunu anlamışlar, eğitimi halka yaymanın kendilerine getireceği faydayı algılamışlardı. Millî devletlerin kurulmasına ve orta sınıfların güç kazanmasına paralel yürüyen bu politika, aynı zamanda millî bütünlük kurmayı ve feodalizmden kalan imtiyaz "cep"lerini temizlemeyi amaçlıyordu (Mardin 14).

Tebaa ve reayanın hukuki haklarını belirmesi açısından bireyselliği ve devamında da vatandaşlık kavramını gündeme getiren Tanzimat Fermanı ve Islahat Fermanı'nın Osmanlı – Türk aydınları tarafından farklı farklı algılama hâlleri ile kavranmaya çalışıldığı birçok gelişme ve eser üzerinden okunabilir. Söz gelişi Mardin'den alıntılanan pasajda geçen 'millî devlet' ifadesi bir bakıma Tanzimat devrinin devamı kabul edilebilen II. Meşrutiyet döneminde hâkim olan 'Türkçülük' fikrinin bir sonucu olarak Türk modernleşmesindeki yerini yadsınamaz bir biçimde almıştır. Öyle ki Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundaki temel dinamikler olarak 'Türkçülük' ve 'millî devlet' olguları önemli bir yer tutmaktadır.

Diğer taraftan 'eğitim' meselesinin gündeme getirilişinin en somut görünümlerini II. Abdülhamid devrinde gözlemek mümkündür. II. Meşrutiyet'e giden yolda Tanzimat'ın bakiyelerini yadsımamakla birlikte 1876'da yürürlüğe giren Kanun-ı Esasi ve mebuslar meclisinin varlığının âdeta 'ağza bal çalmak' kabîlinden bir arzuyu var ettiğini akıllardan çıkarmamak gerekir. Tüm bunlara ilaveten, her ne kadar hürriyetin en büyük karşıt ögesi olarak tasavvur edilse de, II. Abdülhamid'in açtığı modern okulların varlığını da es geçmemek gerekir. Diyalektik bir görünümde teşkil edilen 'istibdat x hürriyet' kavramlarının çatışmacı bir devingenliği somutladığı bir ortamın sonucunda II. Meşrutiyet ilan edilir. Yaşanan bütün gelişmeler eşliğinde "Cumhuriyeti, 1908'deki Meşrutiyet devrimini[nin] hazırladığı" (İnalcık 11) söylenebilir. Dolayısıyla Gülhane Hatt-ı Hümayunu ile başlayan sürecin; Islahat Fermanı, I. Meşrutiyet (93 Meşrutiyeti), Kanun-ı Esasi ve II. Meşrutiyet'in ardından nihayet Cumhuriyet rejimine geçiş ile sonuçlandığı rahatlıkla söylenebilir. Bu geçişler, Tanzimat Fermanı'nın mihenk taşı olduğu bir panoramada somutluk kazanan bir zihniyetin, fikrî mirasın neticesidir. "Tanzimat'ın verdiği 'müsaadeler', hakikatte imparatorluğun parçalanmasına kadar gidecek bir iç krizin tohumlarını atıyordu. İmparatorluğun Müslüman ve Hristiyan unsurları ayrı ayrı hürriyet, yani bağımsızlık istiyorlardı" (Ülken 56). Yeni Osmanlılar ile başlayan 'hürriyet' arzusunun varlığı İttihat ve Terakki'nin devam ettirdiği bir sürece evrilirken aslında Prens

Sabahattin'in 'adem-i merkeziyet' fikri, Tanzimat'ın bakiyesi olan bu ayrılma hâllerini iyiden iyiye görünür kılar. II. Meşrutiyet'in ilanı ile 31 Mart vakası arasındaki süreçte İttihat ve Terakki'nin politikalarının da bir bakıma 'Meşrutiyetçi Osmanlılık'a (Atay 321) kayması, 'hürriyet'in farklı algılamaya dizgelelerini de somutladığının bir kanıtıdır. 'Meşrutiyetçi Osmanlılık'ın klasik anlamdaki Osmanlılık fikrinden farkı, 'hürriyet' olan yakınlık ve düşkünlük ile ilişkilidir. Tanzimat devrinden II. Meşrutiyet devrine taşınan fikir mirasını ihtiva eden anahtar kelimeleri İttihat ve Terakki'nin ilk nizamnamesinde geçen ve M. Şükrü Hanioglu tarafından aktarılan şu ifade dikkate değerdir:

Cemiyet teşekkül sebepleri olarak şu hususları dile getirmektedir: "Hükûmet-i hâziranın adalet, müsâvat, hürriyet gibi hukûk-ı beşeriyeyi ihlâl eden ve bütün Osmanlılar'ı terakkîden men' ile vatanı ecnebî yed-i tasallut ve igtisabına düşüren usûl-i idâresini ıslah ve vatandaşlarımızı ikaz maksadıyla kadın ve erkek bilcümle Osmanlılar'dan mürekkeb (Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyeti) teşekkül etmiştir (477).

İttihat ve Terakki'nin II. Meşrutiyet'in ilanı ile 31 Mart Vakası arasındaki zaman diliminde oldukça önemsedığı dört ilke vardır: hürriyet, adalet, uhuvvet ve müsâvat. Fransız İhtilali'nden mülhem olarak 'liberté (özgürlük / hürriyet), égalité (eşitlik / müsâvat), fraternité (kardeşlik / uhuvvet)" (Kutlu 107) kavramlarına adalet de eklenir. İttihat ve Terakki'nin kendi iktidarında da un kavramları nispeten tatbiki anlamda sahiplenmesi farklı görüşlere rağmen mezkûr kavramların II. Meşrutiyet devrinde sadık kalınması zaruri olan olgulara dönüşmesine katkı sunar.



Resim 1: "Yaşasın Meşrutiyet, Hürriyet, Uhuvvet ve Müsavat", Garpcılar ve İslâmcılar birlikte Meşrutiyet'e sahip çıkıyorlar" (Kutlu 107)

Sözü edilen kavramların çıkış noktasını salt II. Meşrutiyet'in ilanında aramak sığ bir anlayışın ürünü olacağından dolayı meselesinin kaynağının Tanzimat Fermanı'na dayandığı rahatlıkla söylenebilir. Gayrimüslimlerle Müslümanların bilhassa Islahat Fermanı'nın da getirileri ile hukuksal eksende eşitlenmesi 'müsavat' ilkesini var ederken; tüm bunları âdeta bir çatı kavram gibi çevreleyen 'hürriyet'in varlığı '93 Meşrutiyeti'nden II. Meşrutiyet'e kadar geçen süreçte yön verici bir hususiyet olarak sabitlik kazanır. 'Hürriyet'in hem kitabî hem de tatbiki anlamdaki varlığı ise Kanun-ı Esasî ile teşekkül eder.



Resim 2: Makedonya'da hürriyetin ilanı (İbar 18)²

Tüm bunların dayanağının Kanun-ı Esasî olmasıyla birlikte söz konusu kavramların II. Meşrutiyet devri içinde muhtelif alanlarda yansıması gözlemlenebilmektedir. II. Meşrutiyet devrinde 'vatandaşlık' meselesi neredeyse sürekli olarak gündemdedir. Fransız İhtilali'nden esinlenmenin doğal getirileri

2 Görselde geçen ifadelerle dair: Kanun-ı Esasî bir çatı ifade olarak en üstte yer almaktadır. Onun hemen altında "Yaşasın millet – vatan" ifadeleri geçer ki; bu da Meşrutiyet'in dayandığı kolektif güç olan milletin varlığının ne kadar önemli olduğunu gösterir. Resneli Niyazi'nin hatıralarına bakıldığında Balkan köylülerinin Kanun-ı Esasî'nin ilanında ne denli irade gösterdikleri görülecektir. Bu iradenin de vatan topraklarında hür bir biçimde yaşam gayretiyle doğrudan ilişkisi vardır.

ile ‘ulus devlete’ giden yolda millî olma adına çok boyutlu bir hareketlilik görünüm kazanır. “Vatandaşlık kavramı, millî kültür gibi yapılar merkezin ve yeni ortaya çıkmış olan sosyal ve iktisadi yapı parçalarının birbirine bağlanmasını sağlar. Osmanlı İmparatorluğu modernleşmenin bilhassa bu bölümünde, tümü ortaya çıkaran bağlayıcı yapılar kurma noktasında sıkıntı çekmiştir” (Mardin, Tanzimattan Sonra 33). Karl Deutsch’den mülhem olarak “toplumsal seferberlik” terimini kullanan Mardin, değişimin üst tabakaya mensup olanlarda nispeten görüldüğünü ifade eder. Söz konusu değişimin kıstası Batı’dır ve bu değişimin avama iletilmesi veya gösterilmesi için de Ahmet Mithat Efendi gibi yazarlar devreye girmektedir. Tanzimat devri Türk edebiyatı birikimi içinde önemli bir yeri olan Ahmet Mithat Efendi’nin eserlerinde kurduğu dünya Devlet-i Âliye’nin sınırları içinde bulunan ‘bilâ tefrik-i cins ü mezhep’ herkesin hoşgörü içinde yaşaması en belirgin arzudur. Tanzimat devri içinde görece daha romantik söylemleri olan Namık Kemal’in “Vatan Şarkısı”nda bile ‘Osmanlılık’ aidiyeti genel itibarıyla tebaa üzerinde bir bağlılık kurma gayretiyle teşkil edilir: “Âmâlimiz, efkârımız ikbâl-i vatanıdır; / Serhaddimize kaîa bizim hâk-i bedendir. / Osmanlılarınız ziynetimiz kanlı kefendir. / Gavgâda şehadetle bütün kâm alırız biz. / Osmanlılarınız, cân verimiz nâm alırız biz” (Namık Kemal 265). Yapılan “Osmanlılık” vurgusu mevcut sınırları vatan bellemek suretiyle verilecek olan mücadele ile pekişecektir. Fakat şiirin yazıldığı dönem olan 1873’ten 1908’e kadar o kadar çok toprak kaybedilmiştir ki; şiirin yer aldığı *Vatan Yahut Silistre*’nin ilk zamanlarda ‘Silistre’ kısaltmasıyla anılmasına rağmen II. Meşrutiyet’ten sonra ‘Vatan’ piyesi olarak anılmaya başlar. Bu detay da ‘vatandaşlık’ aidiyetinin yavaş yavaş elde kalan topraklar üzerinde şekillendiği görülür. Elde kalan topraklarda demografik üstünlüğün Türklerde oluşu, Yusuf Akçura’nın *Üç Tarz-ı Siyaset*’inde değerlendirdiği gibi “Osmanlı milletinin tatbiki mümkün değildir” (35) ve bu detay ‘Türkçülük’ fikrinin giderek daha yayılğan hâle gelişini daha anlamlı kılmaktadır.

Bu panoramik bakıştaki en belirgin durakların yanı sıra II. Meşrutiyet devrinde somutlanan ‘Tanzimat’ algılamalarını spesifik olarak devrin yazarları üzerinden de okumak yeni çözümlemeleri de beraberinde getirir. II. Meşrutiyet devrinde edebiyata yön veren yazar öznelere başında gelen Ömer Seyfettin’in gerek fikir yazılarında gerekse hikâyelerinde Tanzimat dönemine dair oldukça açık göndermeleri ve değerlendirmeleri mevcuttur. Türk edebiyatı tarihinde çok önemli bir kırılma noktasını teşkil eden ‘Yeni Lisan’ hareketinin öncülerinden olan Ömer Seyfettin üzerine Duygu Oylubaş Kaftar ve Zehra Kaplan tarafından hazırlanan “Ömer Seyfettin Kaynakçası” (733-783) Ömer Seyfettin ve Tanzimat kelimelerinin bir arada geçtiği bir makale veya incelemeye tesadüf edilememiştir.

Bu da göstermektedir ki Ömer Seyfettin'in Tanzimat algısına dair müstakil bir araştırmaya ihtiyaç vardır. Öte yandan Ömer Seyfettin üzerine yapılan birçok araştırmaların gerek kitap gerek makale formundaki örneklerinde kısmen veya dolaylı yoldan Tanzimat algısına dair çözümlemeler de mevcuttur. Söz gelişi Mitat Durmuş'un *Ömer Seyfettin'in Anlatılarında Kendilik Bilinci ve Öteki* (1-43) adlı kitabının bilhassa giriş kısmında bu minvalde bağlamlar mevcuttur.

Bu çalışmada Ömer Seyfettin'in makaleleri ve hikâyeleri arasından seçilen metinlerde yer alan Tanzimat algısı Mehmet Kaplan'ın "devir, şahsiyet, eser" (Kaplan, 10) metodu eşliğinde değerlendirilecektir.

Ömer Seyfettin'e Göre Tanzimat Algısı

Türk modernleşmesi bağlamında referans kaynaklar ortaya koyan Niyazi Berkes bir bakıma 'Üç Tarz-ı Siyaset' odağında değerlendirilebilecek olan şu çıkarıma varır: "Zamanın en büyük davasının, Osmanlı birliğinin yalnız Hıristiyan ulusların uyanışı davası değil, Müslüman olan ulusların da kendilerini Türklerden ayıran ulusçuluklarının kuvvetlenmesi davası olduğu artık görülmeliydi" (Berkes 437). Ömer Seyfettin de hikâyelerinde kanıtlamak istediği husus tam olarak da budur. II. Meşrutiyet devrinde hâlâ 'Osmanlılık'ın savunulmasına ve bunu yapanların da sadece Türkler olmasına karşı çıkan yazar, "Türklük'ten uzak kalınışı Tanzimat'ın bakiyesi olan bir anlayış olarak değerlendirir. Onun pek çok hikâyesinde ve makalesinde Tanzimat'ın bu bakiyesine olan karşı çıkışı zaman zaman örtük zaman zaman da açıktan görmek mümkündür. Zira "Ömer Seyfettin devrinin sosyal ve siyasî olaylarına duyarsız kalamamıştır. Bu sebeple 1908 Meşrutiyetini izleyen fikrî çalkantılar, Osmanlılık düşüncesi ve onun tenkidi hatta hicvi, buna karşı ortaya çıkan milliyetçilik düşüncesinin gelişimi ve İttihatçıların eleştirisi onun metinleri üzerinden takip edilebilir" (Eraydın Argunşah 37-38). Devri içinde kaygılı bir edip ve aydın kimliğini yansıtan Ömer Seyfettin, Meşrutiyet olgusunun Tanzimat devrinin bir getirisi olmakla birlikte yöneticiler ve aydınlar tarafından kimi noktalarda yanlış bir biçimde tatbik edildiğinin de farkındadır.

Ömer Seyfettin'in Türk edebiyatının tarihî devirlerinde öne çıktığı dönem II. Meşrutiyet devridir. Tanzimat döneminde dünyaya gelen ve bu devrin sosyopolitik atmosferi içinde eğitimini devam ettiren Ömer Seyfettin'in düşün dünyasının da, Tanzimat devrinin ikinci dönemi olarak nitelenen yıllar içinde geliştiği söylenebilir. Söz gelişi onun Ruşen Eşref'e gönderdiği ve *Diyorlar ki* adlı eserde de yer alan ifadelerinde Namık Kemal'e yaptığı vurguyu bu bağlamda değerlendirmek mümkündür: "Namık Kemal Bey'i çok sevdim.... Bana 'canlılık'

zevkini veren; beni iyiye, doğruya, güzele samimiyetle alakadar eden Namık Kemal'dir sanıyorum" (Ömer Seyfettin 221-222). Tanzimat devrinin en önemli yazarlarından olan Namık Kemal'in bu denli tesirinde kalan bir yazarın da Tanzimat devrine ait fikirleri sahiplenmesi beklenen bir durumdur. Bu bağlamda Ömer Seyfettin'in idealize edilen hürriyet kavramını Türk milleti odağında sahiplendiğini ifade etmek gerekir. Adalet, müsavat ve uhuvvet kavramlarını ise II. Meşrutiyet devrinin kendi içi dinamiklerinin şekillendirdiği politik ortam eşliğinde daha temkinli bir biçimde alımladığını söylemek mümkündür. Zira çok milletli bir devlette hürriyetin, eşitliğin her unsura takdimi devletin sınırlarının küçülmesi, topraklarını kaybetmesi anlamına gelecektir. Her ne kadar Osmanlı aidiyetine sahip olursa da bu durumun hem Osmanlıcılık hem İslâmcılık hem de Türkçülük fikirlerini sahiplenen kişiler tarafından istenilmeyen bir durum olduğu aşıkârdır. Devrin savaşlarla bezeli yapısı gereği salt fikrî aidiyete bağlı kalmak devrin içinde varlık gösteren birçok isim için mümkün olmaz. Zira savaş, devletlerin varlığını tehdit ettiği gibi insanların hem biyolojik hem de kültürel taraflarını da ortadan kaldırmaya cüret eden bir olaydır.

Ömer Seyfettin'in Tanzimat algısını değerlendirilirken "Tanzimat – II. Meşrutiyet" denkleminde yapılan vurgu, onun Tanzimat algısının II. Meşrutiyet'ten bağımsız düşünülemediği fikri ile ilişkilidir. II. Meşrutiyet'in kaynağını ya da gerçekleşmesini Tanzimat devrine, Gülhâne Hatt-ı Hümayunu'na bağlamak oldukça makuldür. İki vakayı birleştiren olguların başında ise 'hukuk' gelmektedir. II. Meşrutiyet'in âdeti şartnamesi konumunda olan Kanun-ı Esasi de tıpkı Gülhâne Hatt-ı Hümayunu gibi 'uhuvvet' ve 'müsavat' ilkeleri düzleminde konumlanır. Bu da beraberinde hem tebaa hem de reayanın eşit bir biçimde algılanması sonucunu getirir. "İnsan hakları beyannamesinde geçen prensiplerle, Gülhane Hatt-ı Hümayununun hükümleri arasında, şekle ait farklar bir tarafa bırakıldığı takdirde dikkati çeken bir benzerlik vardır" (Karal 598). Tüm bunların kanunla ilişkili oluşu da hukuksal bağlamdan soyutlanamayan bir durumu görünür kılar. Şu durumda mezkûr gelişmelerin insan hakları düzleminde şekillendiği söylenebilir.

Ömer Seyfettin'in makalelerinde ve düzyazılarında Tanzimat algısını anlamlandırmak adına Hülya Argunşah'ın ve Nâzım Hikmet Polat'ın hazırladığı külliyat metinlerine bakmak gerekir. Hem Dergâh Yayınları'ndan çıkan hem de Türk Dil Kurumu Yayınları arasından yayımlanan toplu metinlerin yer aldığı baskıların sonunda yer alan 'Dizin' kısmında 'Tanzimat' ifadesinin oldukça yoğun bir biçimde geçtiği görülür. Kırktan fazla noktada zikredilen 'Tanzimat' olgusunun varlığına Tanzimat Dönemi'ne ait fikirlerin, isimlerin ve kavramların anıldığı metinler eklenince oldukça büyük bir yekûn ortaya çıkmaktadır. Tüm

bu detayları değerlendirmek bir kitap bölümünün hacmini oldukça aşan bir eylem olacaktır. Onun hikâye külliyyatında da benzer bir durum vardır.

‘Tanzimat’ ifadesinin geçtiği makalelerin isimleri ve yayın tarihlerine bakmak faydalı bir iş olacaktır. II. Meşrutiyet’in ilanının hemen öncesinde İzmir’de yayımlanan “Çocuklarımız 1” makalesinde Klasik Türk edebiyatına yönelik eleştirinin varlığı Osmanlılık aidiyeti ile eş değer tutulur. Türkçe odağında şekillenen bir bakış açısı ile mezkûr şiirin dili sevmenin Osmanlılığı sevmek olduğu kanaati paylaşılır: “Bu lisanı sevmek Osmanlılığı sevmektir” (Ömer Seyfettin 105). Modern Türk edebiyatı tarihinde bir dönüm noktasını teşkil eden ‘Yeni Lisan’ hareketi dâhilinde kaleme alınan ‘Yeni Lisan’ makalelerinde de benzer bir durumu görmek mümkündür. Şu hâlde Ömer Seyfettin’in ‘Tanzimat’ algısını ‘Yeni Lisan’ makaleleri üzerinden de okumak mümkündür. Edebî eleştiri mahiyetli görünen bu metinlerde aslında Tanzimat devrinin edebî bakiyeleri de eleştirilir. Dolaylı yoldan da olsa Tanzimat algısını görmek mümkün olur. Denilebilir ki bu makale dizisindeki Tanzimat devrine II. Meşrutiyet döneminde hâlâ bağlı kalmak bir gericiliktir. Tıpkı 31 Mart Vakası’na odaklanan “İrtica Haberî” adlı hikâyede olduğu gibi, eski olan bağlı kalmak da Tanzimat’tan kopmamak şeklinde kabul edilir.

Ömer Seyfettin’in 1914’te *Türk Sözü*’nde çıkan “Halk Nedir?” makalesinde Tanzimat’a dair olumsuz algı, edebî dil meselesi odağında gözlemlenir. Bu konudaki eleştirilerini kendine göre kurduğu nitelemelerle var eder: “Hâlâ yaşayan o ‘Enderun edebiyatı’nın Arapça Acemce terkipleri, nihayeti gelmez atıfları dayanılır şeyler midir? Hele o baştan aşağı klişe terkiplerin birbirine rabtından ibaret olan Enderun edebiyatından azman Babîâli lisanı, Tanzimat dili...” (Ömer Seyfettin 326). Alıntılanan pasajda dikkatleri çeken ifadeler; ‘Enderun edebiyatı, Babîâli lisanı, Tanzimat dili’dir. Türkçenin dilbilgisi kurallarından uzak olan ver Osmanlı Türkçesi ile şekillendirilen Klasik Türk edebiyatının dilinin etkilendiği Arapça ve Farsçanın kurallarının âdeta bir kıstas, vazgeçilmez bir hususiyet olarak kabul edilmesini eleştiren Ömer Seyfettin, Tanzimat’ın fikrî mirasına yönelik eleştirisini salt millî kimlik ve siyaset ilişkisinin dışına taşır. Tanzimat devri Türk edebiyatının bakiyelerine çok vakit geçmeden, II. Meşrutiyet devrinde itiraz eder. Bu itirazı, erken Cumhuriyet döneminde görülen ve Nâzım Hikmet tarafından kaleme alınan ‘Putları Yıkıyoruz’ yazı dizisi gibi salt bir edebî eleştiri olarak kabul etmek sığ bir yaklaşım olacaktır. Söz konusu eleştiriler kendi devirleri içinde değerlendirildiği zaman iki ismin eleştiri arasındaki fark da daha görünür olacaktır.

1914'ün Mayıs ayında yine *Türk Sözü*'nde yayımlanan "Tasfiye ve Islah" adlı makalede geçen 'Tanzimat' ifadesi, Türklük aidiyeti ve Türklük fikri ekseninde alınan konumun karşısında yer alır. Osmanlı Devleti'nin kurucu ve asli unsuru olan Türklerin 'ulus' bilincine sahip olduklarını, bunun yüzyıllar boyunca yaşadığını ifade eder: "Osmanlı Türklerinin vicdanında milliyet kıymeti zaten yaşıyordu. Osmanlı Türkleri bir 'ulus' idi. Büyük bir ülkeye sahip oldular. Fakat 'bodun'larını yine unutmamışlardı. Tanzimat dalgınlığından sonra son felaketler bütün bütün gözlerini açtı. Bu içtimai vicdanda yaşayan 'Türklük' heyecanı infilak etti" (Ömer Seyfettin, Makaleler, 345). Alıntı metninde geçen 'bodun', 'içtimai vicdan' ve 'milliyet kıymeti'ni 'ülküdeğerler' (Korkmaz 103) dâhilinde düşünmek mümkündür. Bu hususiyetlerin 'Tanzimat dalgınlığı'nın tam karşısında konumlanması ise Tanzimat'ın hangi açıdan eleştiriye tâbi tutulduğunu gösterir niteliktedir. Buradan hareketle denilebilir ki Tanzimat Devri'nde gerçekleşen, somutluk kazanan ve II. Meşrutiyet devrine sarkan hususların Türk milletinin asırlar boyunca ihmal ettiği Türklük aidiyetine yeniden dönmesinde olumsuz bir dizge olarak konumlanır. Balkan Savaşları ve devamında gelen Birinci Dünya Harbi ise Türklerin millî aidiyetlerine dönmesinde olumlu katkı sunar. Âdeti bir uyanış gibi düşünülen bu duruma, Halide Edib'in "Işıldak'ın Rüyası" adlı metninde tesadüf edilir. Ömer Seyfettin'in mezkûr makalesi ile aynı yılda çıkan hikâyede temel izlek Çanakkale Savaşları olsa da Çanakkale Boğazı'na doğru yaklaşan İtilaf Devletleri'nin zırhlılarının Türkleri uyandırması gündeme getirilir: "Çanakkale'nin mevcudiyetinde günler vardı ki, eski eski ulu bir ruh yavaş yavaş asırların kalın perdesini geçmiş kıyamet günleriyle diriliyordu" (Adıvar 61-62). II. Meşrutiyet'te sarkan Tanzimat fikirlerinin toplandığı düşünce olan Osmanlıcılık, gayr-i Türk unsurların millî varlıklarını tek tek gündeme getirir ve aidiyet bağı kurarlar. Ömer Seyfettin'in 'Tanzimat dalgınlığı' ile kast ettiği bir başka nokta da bu doğrultuda şekillenir. Türk'ün haricindeki hemen her millet kendi değerlerini sahiplenirken yalnızca Türk Osmanlıcılık ve hatta İslâmcılıkta ısrarcı olur.³ "Tasfiye ve Islah" makalesinde açıktan verilen bir isim olan Rıza Tevfik Bey'in varlığını onun hikâyelerinde de görmek mümkündür. Bu bahsin gündeme getirilmesi düzleminde Ömer Seyfettin'in "Küçük Hikâye"sinde⁴ başkişi olan Müslihiddin Efendi, 'Osmanlı Kaynaştırma Cemiyeti'ni kurma adına Osmanlı Devleti'nde yaşayan farklı etnik ve dinî grupların temsilcileri ile görüşür. Kendisini Osmanlı milletine ait hisseden

3 Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde 'öteki' üzerinden gerçekleştirilen Türk kimliğine dönüş meselesinin kapsamlı incelemesi için Mitat Durmuş'un *Ömer Seyfettin'in Anlatılarında Kendilik Bilinci ve Öteki* adlı çalışmaya bakılabilir.

4 Hülya Argunşah, bu metnin "Tatlısu Frenkler" roman projesinin bir bölümü olduğunu ifade eder. (Ömer Seyfettin, Hikâyeler 1, 313).

Müslihiddin Efendi, Diyamandis Efendi ile görüşerek onu “cemiyete yakışacak bir Osmanlı” olarak takdim eder. Aralarında geçen diyaloglarda herkesin Osmanlı olduğuna vurgu yapan Müslihiddin Efendi’nin ağzından yazar öznenin de tesiriyle Tanzimat dönemine dair ironik eleştiriler de yapılır: Öyle birbirinden ayrı, efsanevari, dargın Osmanlılığın yerine kaynaşmış, imtizaç etmiş, tıpkı Amerikalılar gibi ayırsız gayırsız bir millet yapmak istediğimizi, Tanzimat dâhilerinin bir tohum hâlinde bıraktıkları ‘Osmanlılık’ gayesini bu insani ve umumi ideali tebellür ettirmek başlıca emelimiz olduğunu söyledim” (Ömer Seyfettin 317). Alıntıda geçen ‘Tanzimat dâhileri’ özelde Rıza Tevfik Bey’in için düşünülebileceği gibi genel boyutta ise Tanzimat devri fikirlerini devletin toprak bütünlüğü adına hâlâ savunmakta olan ve bu uğurda Türkçülük fikrini eleştiren aydınların varlığı akıllara gelecektir. Dâhi olan birisinin sorunlar karşısında en makul ve mantıklı çözümleri ortaya koyması beklenir. Tebaa ve reayadaki bilimum unsurun kendi hürriyetlerinin peşinde düştüğü bir ortamda Osmanlılık fikrini savunmak sözde Osmanlı milleti içinde tasavvur edilen diğer unsurlar tarafından komik karşılanır. Bu durum mezkûr hikâye metninde de gözlenir. Diğer unsurların ‘Osmanlı Kaynaştırma Cemiyeti’ne yaklaşımlarında kendi aidiyet dizgelerine atfı yapması bunun en temel göstergesidir.

Ömer Seyfettin’in fikrî dünyasının karakteristik metinlerinden biri olan ve 1914 mebuslar meclisi seçimi sürecinde yayımlanan *Yarınki Turan Devleti* adlı risalesinde yer alan ve Tanzimat döneminin felsefesini çatı bir kavramı gibi içermeyen “Milletim nev-i beşerdir, vatanım ruy-ı zemin”⁵ ifadesi eşliğinde söylediği fikirleri onun Tanzimat algısını veren en önemli detaylar arasında yer alır:

İçtimai müesseselerin fertler üzerindeki mehip tahakkümünü duyamayan evvel zamanın masum ve şair feylosofları ‘Beniâdem âzâ-yı yekdigerend’, ‘Milletim nev-i beşerdir, vatanım ruy-ı zemin’ diye hakikati ihmal etmişler, kendilerinin marazi duygularını hep sahih sanmışlardır. Bu gaflet Avrupa’da ‘antimilitarizm, antipatriotizm- vatan ve askerlik aleyhtarlığı’ gibi münasebet ve manasız cereyanların doğmasına sebep olmuştur. Fakat daima

5 Ömer Seyfettin’in *Yarınki Turan Devleti* risalesinin orijinalinde “Beniâdem âzâ-yı yekdigerend” ifadesi her ne kadar Şirazi’ye atfedilse de bizim odaklandığımız esas mesele olan ve Ömer Seyfettin’in Tanzimat neslinin hastalıklı bakışı biçiminde telakki ettiği “Milletim nev-i beşerdir, vatanım ruy-ı zemin” ifadesinin Şinasi maharetiyle Victor Hugo’dan mülhem Türk düşüncesine taşındığı Tanpınar tarafından belirtilir (aktaran Argunşah 452). Türk edebiyatının genel panoramasında ‘insan’ odaklı Batıçıl söylem ekseninde Tevfik Fikret’in “Halûk’un Amentüsü” şiirinde de görünüm kazana bir ifadedir. Bk. (Tevfik Fikret 673). Tüm bu bağlamlar eşliğinde Tanzimat’tan II. Meşrutiyet’e taşınan fikir dünyası odağında “Milletim nev-i beşerdir, vatanım ruy-ı zemin” ifadesinin ‘uhuvvet’ ve ‘müsavat’ kavramları ile doğrudan doğruya bir ilişki içinde olduğu pek rahat söylenebilir. ‘Hürriyet’ ve ‘adalet’ kavramları ile ise dolaylı yoldan bir ilişkinin varlığı da pekâlâ düşünülebilir.

ictimai hakikat galebe çalmış, fertlerin hususi nefret ve feryatlarına rağmen milletlerin büyümek ve yayılmak seciyeleri birbirleriyle çarpışmış, muharebeler birbirlerini takip etmiştir (Ömer Seyfettin 452).

İnsan odaklı bir dünya görüşünün ürünü bu söz, II. Meşrutiyet devri Türk düşün birikiminde Türkçülük siyasetinin karşısında duran bir konumu işgal eder. Devrin sosyal gerçekliği bağlamında devam eden savaşlar, bir başka ifadeyle Osmanlı Devleti'nin topraklarını işgal edenlere karşı duyarsız kalmak pek mümkün olamaz. Alıntılanan pasajda geçen 'antimilitarizm' gibi bir yaklaşımlar, millî romantik hisler dizgeleriyle çatışır. Dolayısıyla mezkûr sözün ihtiva ettiği anlam, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde Türk'ün haricindeki bütün sosyal gruplara millî aidiyet imkânı tanınmasına da yol açmış olur. Bu bağlamda Ömer Seyfettin'in "Hürriyet Bayrakları" adlı hikâyesi anılabilir. Açık bir Tanzimat eleştirisinin varlığının sezildiği bu hikâyede Osmanlılık siyasetinin gayrimüslimler tarafından ne derece kabul edilip edilmediğine dair bir örnek somutluk kazanır. Kahraman anlatıcının ağzından verilerek gerçeklik tesiri artırılmak istenen metinde Balkanların karışık sosyo-politik durumuna dair verilen gözlemlere II. Meşrutiyet'in getirisi olduğuna inanılan Osmanlı Devleti'ne duyulamayan aidiyet göstergeleri gündeme taşınır. Görünürde salt Osmanlılık eleştirisi dikkat çekse de Osmanlılık veya Osmanlı aidiyetinin Tanzimat devrinin bir bakiyesi olması, metindeki Tanzimat eleştirisini örtük de olsa var eder. Metinde On Temmuz Bayramı kutlanırken karşıtgüçlerde konumlanan subaya göre bütün tebaa ve reaya bu bayramı kutlamaktadır. Ülküdeğerlerde konumlanan kahraman anlatıcı ise metin içinde sorduğu sorularla okuyucunun dikkatini 'millet' kavramına çeker. Farklı milletlerin varlığını ihmal etmeden Osmanlılık aidiyetinin gerçekte tatbiki anlamda bir karşılığının kalmadığını savunur. Savunulan 'Osmanlı Milleti'nin varlığının reel düzlemde var olmadığını; "Evet, bugün millî bir bayramdı!... 'Lakin hangi milletin bayramı?'" (Ömer Seyfettin 296) ifadesi ve sorusu ile somutlar. Kahraman anlatıcı, Tanzimat anlayışının bir bakiyesi olan Osmanlılık aidiyetinin varlığını metin içinde sembolik ifadelerle de sezdirir: "Ve yolcular hep bu güneş, soğuk, rüzgâr, tipi ve kar altında kapkara olmuş ölü direklerin dibinden gidiyorlardı" (Ömer Seyfettin 296). Haberleşmenin aracı olan telgraf direklerinin tasvirinde dikkat çeken 'kapkara olmuş ölü' ifadesi; hem zulmü hem de merkez ile taşranın arasındaki iletişim-sizliği imler. Merkezin mesajlarının iletilemiyor oluşu, Osmanlı Devleti'nin iktidar ve iradesinin taşrada kaybetmesini de beraberinde getirir.

Metinde doğrudan doğruya Tanzimat eleştirisini de görmek mümkündür:

“Ben susuyor ve dinliyordum. Mülazım coşuyor, Tanzimat tılsımının hül-yalarıyla, seraplarıyla dalgalanan Osmanlılık rüyasını, onun tatlı hezeyan-larını tasvir ediyor, artık büyük Osmanlı milletine kimsenin galip geleme-yeceğini söylüyordu. Hâlâ yarın başında, uzakta kırmızı bayrakları görünen Bulgar köyünün karşısında duruyorduk” (Ömer Seyfettin 302).

Sözünü kahraman anlatıcıya teslim eden yazar, ‘Tanzimat tılsımı’ ifadesi ile Tanzimat Fermanı ile teşekkül edilen sosyo-psikolojik ortama eleştirel bir gön-derme yapar. Tanzimat aidiyetini metinde temsil eden zabıt ile Bulgar köyüne yönelen kahraman anlatıcı ve diğer zabıt, kurutulmak için asılan ‘acı biberle-rin’ yarattığı sembolizmle acı gerçeği kez daha deneyimler. Bu gerçek, Osmanlı aidiyetinin pay-ı tahtın ve Osmanlıcılık fikrine bağlı kalan aydınların zannın-dan ibaret olduğudur. Söz konusu Osmanlılık zannıyla hareket eden anlatı tip-lerini de farklı hikâye metinlerinde yaratmaktan geri durmayan Ömer Seyfettin, “Türkçe Reçete” hikâyesinde bu tiplere aşırı Batıcılık sonucunda alafrangala-şan tipleri de ekler. Eril zihniyetin gölgesinin de sezildiği bu metinde Fransız-caya olan aşırı düşkünlük Türkçe karşıtlığına evrilir. Tanzimat Fermanı’nın ve edebî yenileşmelerin Fransa odaklı kaynakları ve bu anlamda Tanzimat efra-dının Fransa’yı bir medeniyet merkezi olarak algılaması, Türkçülük fikrine ve Yeni Lisan hareketine bağlı olanları aşağılamak arzusunu doğurur. Reçeteyi Fransızca bekleyen hasta kadın, doktorun reçeteyi Türkçe yazdığını görünce; “O hâlde siz de demek mutaassıp Türkçülerdensiniz!” (Ömer Seyfettin 107) cümle-sini sarf eder. Buna karşılık Doktor Şerif Zeki, kadın psikolojini iyi anlayan ve alafranga tipleri iyi tahlil eden bir yaklaşımla kadını Türkçe reçetede-ki ilacın faydalı olacağına ikna eder. Ömer Seyfettin’e göre Fransızcaya olan aşırı düş-künlük bir Tanzimat bakiyesidir ve Türkçülük fikrinin tam karşısında konum-lanmaktadır. Söz konusu durumdan hareketle Ömer Seyfettin’in, salt Arapça ve Farsçaya değil Türkçenin varlık alanının tehdit eden Batılı dillere duyulan aidiyetlere de karşı çıktığı söylenebilir.

Sonuç

Ömer Seyfettin’in en azından makalelerinde Tanzimat devrini ve onun Os-manlıcı mirasını ciddi anlamda bir eleştiriye tabi tuttuğu yılların 1914’te daha ziyadesiyle görünüm kazandığı belirir. Bunun I. Dünya Savaşı’nın varlığıyla iliş-kili olduğu düşünülmekle bitlikte, Yeni Lisan makalelerinden sonra Türkçe ve Türk edebiyatı ile ilgili hususlarda yaşanan gelişmeleri de yadsımamak icap eder.

Nihayetinde onun hem hikâyelerinde hem de makalelerinde varlık bulan Tan-zimat devrine dair bakış açısı son derece eleştirel bir noktada somutluk kazanır.

‘Üç Tarz-ı Siyaset’ ekseninde Osmanlıcılık fikrine karşı duruş, İttihat ve Terakî’nin ‘hürriyet’ kavramının tatbik edilmesindeki hatalarını eleştirme düzleminde konumlanan bu eleştirel bakışa edebî dildeki Arap – Fars tesirinin fazlalığı ve Türkçe düşkünlüğü eklenir. Tanzimat devrinin mirasını devralan aydınların, yarım kalan Osmanlılığı gerçekleştirme arzuları uğruna Türklüğü ikinci plana atmaları, Ömer Seyfettin’in Tanzimat eleştirisinin odaklandığı ana hedeftir.

Bu kısa yazıda Ömer Seyfettin’in birkaç makalesi ve hikâye metnine değinilmek suretiyle onun Tanzimat algısına dair genel bir panorama çizildiği söylenebilir. En nihayetinde onun ‘Ashab-ı Kehfimiz’, ‘Efruz Bey’ gibi metinlerinde de Tanzimat algısının eleştirel bir noktada belirginlik kazandığını söylemekte fayda var.

Kaynakça

- Adivar, Halide Edib. *Kubbede Kalan Hoş Sada*. İstanbul: Atlas Kitabevi. 1991.
- Argunşah, Hülya. *Makaleler*. Ömer Seyfettin. Hzl.: Hülya Argunşah. İstanbul: Dergâh Yayınları. 2021.
- Atay, Dinçer. "II. Meşrutiyet Devri Türk Öykülerinde Kimlik İnşası". Doktora Tezi. Ar-dahan Üniversitesi. 2019.
- Beydilli, Kemal "Yeni Osmanlılar". Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. Cilt 43. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2013. 430-433.
- Durmuş, Mitat. *Ömer Seyfettin'in Anlatılarında Kendilik Bilinci ve Öteki*. Ankara: Karadeniz Dergi Yayınları, 2014.
- Eraydın Argunşah, Hülya. "Ömer Seyfettin Gönen'de Başlayan İstanbul'da Tamamlanan Bir Hayat Hikâyesi". *Ömer Seyfettin*. Ed. Hülya Eraydın Argunşah. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 15-50.
- Hanioğlu, M. Şükrü. "İttihat ve Terakki". Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. Cilt 43. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001. 476-484.
- İbar, Gazanfer. *Meşrutiyet'i Çok Sevmiştik*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları. 2019.
- İnalçık, Halil. "II. Meşrutiyet: Anayasa Rejimi Geliyor, Cumhuriyet Yolu Açılıyor". *Doğu Batı II. Meşrutiyet Özel Sayısı*. 45 (Mayıs-Haziran-Temmuz 2008): 11-16.
- Kaftar Oylubaş, Duygu – Kaplan, Zehra. "Ömer Seyfettin Kaynakçası". *Hece Dergisi Ömer Seyfettin Özel Sayısı*. Edit.: Hülya Argunşah. 265 (Ocak 2019): 733-783.
- Kaplan, Mehmet. *Şiir Tahlilleri 1*. İstanbul: Dergâh Yayınları. 2004.
- Karal, Enver Ziya. "Gülhane Hatt-ı Hümayununda Batının Etkisi". *TTK Belleten* 112. C. XXVIII (Ekim 1964): 581-601.
- Korkmaz, Ramazan. *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Kutlu, Sacit. *Didâr-ı Hürriyet – Kartpostallarla İkinci Meşrutiyet 1908-1913*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. 2004.
- Mardin, Şerif. "Tanzimattan Aşırı Batılılaşma". *Türk Siyasal Hayatının Gelişimi*. Edit.: Ersin Kalaycıoğlu – Ali Yaşar Sarıbay. İstanbul: Beta Basım. 1986. 31-68.
- . *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları. 1991.
- Namık Kemal. "Vatan Şarkısı". *Namık Kemal – Hayatı, Divanı, Eserleri*. Dr. Rıza Nur. Hzl.: Mehmet Soğukömeroğulları. İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2017, 265-266.
- Ömer Seyfettin. "Ömer Seyfettin". *Diyorlar ki*. Hzl.: Ruşen Eşref Üneydin. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları. 1972. 221-224.
- . *Makaleler*. Hzl. Hülya Argunşah. İstanbul: Dergâh Yayınları. 2021.
- . *Bütün Eserleri Hikâyeler 1*. Hzl.: Hülya Argunşah. İstanbul: Dergâh Yayınları. 2017.
- . *Bütün Eserleri Hikâyeler 3*. Hzl.: Hülya Argunşah. İstanbul: Dergâh Yayınları. 2017.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. Hzl.: Abdullah Uçman. İstanbul: YKY.
- Tevfik Fikret. *Bütün Eserleri – Eleştirel Basım*. Hzl. Nâzım Hikmet Polat. İstanbul: YKY. 2021.
- Ülken, Hilmi Ziya. *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*. İstanbul: Ülken Yayınları, 1998.
- Yusuf Akçura. *Üç Tarz-ı Siyaset*. Ankara: TTK Basımevi, 1976.

Mehmet Emin Yurdakul’un “Dağlılar” Hitabesinde Milliyetçiliğin Ekolojik Boyutu



*Esra Sazyek**

Giriş

Eko-milliyetçilik, çevrecilik ile milliyetçilik kavramlarının iç içe geçmesini ifade eder. Her iki kavram ayrı ayrı tanımlanmış olmakla birlikte, şimdiye kadar ikisi arasındaki ilişkiye değinen çalışmalar yok denecek kadar azdır. Bu durum, sınırları belli bir coğrafyayı korumayı amaçlayan milliyetçilik ile yer-yüzünün tüm canlılarını barındıran dünya merkezli bir yaklaşımı benimseyen çevreciliğin, birbiriyle çelişkili kavramlar olarak görülmesinden kaynaklanır. Oysa hem ekoloji biliminin doğduğu hem de ekolojinin milliyetçilikle sentezlendiği 19. yüzyıl Almanya’sında, sanayileşmenin de etkisiyle, tarım alanlarının ve ormanların hızla yok edildiğine dikkat çeken bazı çevre tarihçileri, doğaya yönelik olarak millî değerler üzerinden bir farkındalık inşa etmeye girişirler. Milliyetçiliğin sanayi devrimine ve endüstriyel çiftçiliğe yönelik bu erken muhalefeti, eko-milliyetçiliğin kuramsal bir çerçeve kazanmasını sağlar. Doğanın bütünlüğünde milletin bütünlüğünü gören ve bu bağı korumak için gerekirse kanın feda edilmesini savunan eko-milliyetçilik, İstanbul işgal edildikten sonra Yusuf Akçura ile birlikte Anadolu’ya geçen ve gerek şiiirleriyle gerekse hitabeleleriyle halka ve orduya moral aşılayan Mehmet Emin Yurdakul’un “Dağlılar” adlı hitabesinin de odağını oluşturur.

Eko-milliyetçilik

‘Çevre’ ile ‘millet’ arasındaki ilişkiyi vurgulayan eko-milliyetçilik kuramsal anlamda ilk kez, 19. yüzyılda Alman çevre tarihçisi Ernst Moritz Arndt’in 1815’te kaleme aldığı “On the Care and Conservation of Forests” [Ormanların Bakımı ve Korunması Üzerine] adlı makalesinde görülür. Sanayileşmenin etkisiyle ormanların tahrip edildiğine ve ekonomik çıkarlar sebebiyle toprağın sömürüldüğüne dikkat çeken Arndt, “kişi, doğayı zorunlu bir bağlantı ve

* Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: esra.sazyek@kocaeli.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5750-7158.

karşılıklı ilişki içinde gördüğünde, o zaman her şey eşit derecede önemli hale gelir -çalı, solucan, bitki, insan, taş hepsi tek bir birlik” (aktaran Staudenmaier 16) sözleriyle, doğaya yönelik farkındalık uyandırmayı amaçlar. Ancak bunu Alman toprağı ve Alman milletin çıkarlarını gözetererek yapar. Arndt'ın öğrencisi Wilhelm Heinrich Riehl de “Field and Forest” [Alan ve Orman] (1853) adlı makalesinde, “Ormanları [...], insanların yaşam nabızları sıcak ve neşeli bir şekilde atsin, böylelikle Almanya Alman olarak kalabilsin diye korumalıyız.” (16) diyerek, doğayı korumanın milleti korumakla eşdeğer olduğunu vurgular. 1866'da ‘ekoloji’ terimini türeten ve ekolojiyi, canlı varlıkların hem inorganik hem de organik çevresiyle doğrudan ya da dolaylı olarak kurduğu dostça ya da düşmanca ilişkilerin bütüncül anlamda incelendiği bir bilim olarak tanımlayan Alman zoolog Ernst Haeckel (Bate 39) de *monizm* adını verdiği bir tür sosyal Darwinizm felsefesi geliştirir ve Alman halkının saflığına vurgu yaparak ekolojik birliği milliyetçi düşünceleriyle birleştirir (Staudenmaier 18). Kaynağını romantik Alman milliyetçiliğinin *Blood and Soil* [Kan ve Toprak] kavramından alan bu düşünce, çevre ile millet arasındaki organik ve manevî bağı korumak için kanın feda edilmesi gerektiğini esas alır.

‘Kan ve Toprak’ kavramı ilk kez 1920’lerin başında August Winning tarafından ortaya konmuştur. Winning’in, toprak ile onun üzerinde kan, ter ve gözyaşı dökerek emek veren çiftçiler arasında yine toprak üzerinden inşa edilen nesiller arasındaki bağı tanımlamak için kullandığı bu kavram, Transilvanyalı bir Alman olan Georg Kenstler’in 1927’de çıkardığı dergiye ad olur (Bramwel 55). ‘Kan ve Toprak’ kavramının bir slogan haline gelmesi ise 1933’ten 1942’ye kadar Nazi iktidarında tarım bakanlığı yapan Richard Walter Darré sayesinde olur. Milleti, emek ile toprağın karışımı olarak gören ve toprak ile insan arasındaki organik bağı âdeta panteist bir inanç sistemi olarak yorumlayan Darré, toplumun çekirdeği gördüğü çiftçilerden oluşan bir köylü cumhuriyeti kurmak ister. Ne var ki onun bu hayali, ‘Kan ve Toprak’ düşüncesine ihanet eden ve bunu soykırımın kanlı yüzünü örtmek için kullanan Hitler yüzünden gerçekleşmez (Coffey 41). Sonuç itibarıyla eko-milliyetçilik, Kurt Tucholsky’nin çarpıcı ifadesiyle “yeşil başlar; ama kanlı/kırmızı biter” (aktaran Bramwel 63).

Eko-milliyetçilik, ekolojiyi kullanarak Yahudi düşmanlığını yeniden canlandıran Hitler döneminde “toplumsal ve ilerici” (Bilgin 4) niteliğini kaybetmiş olsa da özünde ‘yok etmek’ için değil; ‘yok olmamak’ için toprağın korunmasını savunur. Eko-milliyetçi düşüncenin Türkiye’deki öncü ismi Reha Oğuz Türkkan da *Türkçülüğün Yeni Esasları: Hedefe Doğru* (2006) adlı eserinde “Çevre – Vatan” formülünü ortaya atar ve çevrenin yok oluşunu milletin yok oluşu olarak nitelendirir (235-37). Mehmet Emin’in 1921’de Adana’nın kurtuluşu vesilesiyle

okuduğu “Dağlılar” hitabesi de Fransızların Adana ve çevresindeki Müslüman Türklere uyguladığı zulmü, ekolojik ilkeler doğrultusunda ele alır. Mehmet Emin bu hitabede, eko-milliyetçiliğin ‘yeşil’ halini milletin toprakla özdeşleşen bedeni ve bu bedeni korumak için Adana halkının verdiği mücadele üzerinden aktarır. Demografik yapıyı yerli nüfusun aleyhine dönüştürmeye çalışan ve bölgeyi Ermenileştirerek dolaylı bir işgal başlatan Fransız askerlerinin çevreye verdiği tahribat ise, hitabenin okunduğu tarihten yaklaşık on yıl sonra Hitler döneminde soykırımın gerekçesi haline dönüşecek olan eko-milliyetçiliğin faşist yönüne karşılık gelir. Dolayısıyla “Dağlılar”, eko-milliyetçiliğin hem ortaya çıktığı ‘yeşil’ renkli halini hem de zaman içinde geçirdiği değişimlerin etkisiyle ‘kırmızı’ya evrilişini görebilmeyi sağlayan çift yönlü bir perspektif sunar.

Mehmet Emin ve Adana’nın İşgal Süreci

Mehmet Emin, 13 Mayıs 1969’da İstanbul’da dünyaya gelir. İlk öğrenimini Sıbyan mektebinde tamamladıktan sonra, Beşiktaş Askeri Rüştiyesi’ne girer. Ardından sırasıyla Mülkiye İdadisi’nde ve Mekteb-i Hukuk’ta okur. 1893’te Rüsumat İdaresi’ne evrak müdürü olarak atanan genç şairin edebiyatta ün kazanması da bu yıllara denk gelir. “Ben halk çocuğuyum. Halk evlâdı bir ana ile babanın kucagında büyüdüm. Atalardan kalma halk öğütleriyle, halk ninnileriyle çocukluğumu geçirdim.” (Yücebaş 15; Tevetoğlu 5, 10) diyen Mehmet Emin’in edebî ve siyasî dünyasını, küçük yaşta babası Sâlih Reis’ten dinlediği halk hikâyeleri ve “son asrın en büyük inkılâpçılarından biri” (Yücebaş 11) olarak nitelendirdiği Şeyh Cemâleddîn-i Efgânî’nin düşünceleri şekillendirir. Bu sebeple Servet-i Fünûn şiir estetiğinin hâkim olduğu bir dönemde, hece vezni ve sade Türkçe ile şiirler yazar. Ahmet Ağaoğlu, Hüseyinzade Ali ve Yusuf Akçura tarafından kurulan *Türk Yurdu* dergisinin yazar kadrosuna dahil olan ve millî duyguları herkesin anlayabileceği sade bir dille şiirleştiren Mehmet Emin, 13 Nisan 1921’de fikir ve ülkü arkadaşı Yusuf Akçura ile birlikte Ankara’ya geçer. Kurtuluş Savaşı’nı desteklemek için Anadolu’nun her köşesini dolaşır (Tevetoğlu 58). Adana’nın -20 Ekim 1921’de imzalanan Ankara antlaşması gereği- Fransız askerleri tarafından boşaltılmasına karar verilmesi üzerine, o sırada bulunduğu Antalya’dan Adana’ya geçer ve halka Millî Mücadele’nin ilk hitabesi olan “Dağlılar”ı okur (Akyüz 501-02).

19 Aralık 1918’de Fransız komutanı General Hamlin’in emriyle işgal edilmesine karar verilen Adana ve çevresinin, 10 Ağustos 1920’de imzalanan Sevr antlaşması gereği tahliyesine karar verilmiş; Fransızlar şehri terk etmeye zorlandıkları yerli nüfusun yerine Suriye’den getirdikleri Ermenileri yerleştirerek orada

yeni bir nüfus ikame etmeye girişmiştir. Bölgedeki Ermeniler de bu işgal hareketine destek vermiştir. İşgalin ilerleyen günlerinde Emeni zulmü iyice artmış ve keyfi tutuklamalar baş göstermiştir (Hatipoğlu 44; Tekelioğlu, Sinan Bey'in Günlüğü 132). Şerife Yorulmaz'a göre İstanbul hükümetinin bu olanlara sessiz kalması, Toros dağlarını vatanın doğal sınırı kabul edip, Adana'yı gözden çıkarmış olmalarından kaynaklanır. Bu durum, kendi başının çaresine bakmak zorunda bırakılan halkı, işgalci Fransızlar ile işbirlikçi Ermenilere karşı büyük bir direniş hareketi başlatmaya sevk eder. Yabancı işgali altında çağdışı işkencelere maruz kalan halkın bu direnişi, Sivas Kongresi'nde Adana ve çevresinde de Kuva-yı Milliye'nin kurulması kararıyla desteklenir (346-47). İsmet İnönü'ye göre Güney cephesindeki bu direniş ve kurtuluş azmi, Batı cephesi üzerinde de olumlu bir etki yaratır (Ener 160-61). Adana'nın savunması sırasında gerek halkın gerekse Kuva-yı Milliye birliklerinin gayretleri olumlu sonuç verince bölge tümüyle işgalden kurtarılır. "Dağlılar" hitabesi, yaşanan bu gelişme neticesinde ortaya çıkar. Mehmet Emin, Adana'nın Fransız işgalinden kurtulması üzerine 1921'de okuduğu bu hitabeyi, 1928'de yayımlanan ve manzum-mensur karışık parçalardan oluşan *Mustafa Kemal*¹ adlı eserine de alır (Akyüz 501-02).

Milletin Toprağa Köklenme Bilinci

Köklenmek, insan ve toprak arasındaki bağlantıları içeren kimliğe ilişkin bir kavramdır. Bir yere kök salmak ya da kökleriyle toprağa bağlı olmak, insan ve çevre arasındaki doğallaştırılmış kimliğe işaret eder (Malkki 26). Mehmet Emin "Dağlılar" hitabesinde, toprağı bir kara parçası olmanın ötesinde, millî kimliğin bedenleşmiş hali olarak ele alır. "Dağlılar" ifadesini ise, üzerinde yaşadıkları toprağın işgaline boyun eğmeyip 'çete' adı altında millî müfrezeler kuran ve baskınlar düzenleyen direnişçi Adanalıları tanımlamak için kullanır. "Adalet gününün kahramanları" şeklinde nitelendirdiği dağlıların; "zalim zincir ve satırlara karşı kırık kılıçlarıyla, kör oraklarıyla, çıplak etleriyle, yaralı kollarıyla [...] cenkler ettiklerini, [...] su yerine kanlarını yaladı[kların]ı, ekmek yerine etlerini ısırdık[ların]ı" (Yurdakul 78) aktarır. Millet'in üzerinde yaşadığı toprağa köklenme bilinci, özgürlük ve bağımsızlık mücadelesini de çevresel koşulların bir parçası yapar. Zira dağlıların verdiği bu mücadele, salt bir hayatta kalma mücadelesi olmayıp üzerinde yaşadıkları toprağın bütünlüğünü ve binlerce yıllık ortak hafızanın ürünü olan bu bütündeki parçaların kimliğini (Gülek boğazı, Karlıboğaz, Ashab-ı Kehf Tepesi, Mersin Irmağı, Boğa Dağları vb.) koruma amacı taşır.

1 Mehmet Emin Yurdakul. *Mustafa Kemal*. İstanbul: Ahmed İhsan Matbaası, 1928.

Anladım ki: Gülek'te kara bulut gibi taburları yıldırımlar gibi dağıtan, Karlıboğaz'da binleri esir alan kırklar bunlardır! Ashâb-ı Kehf Tepesi'nde hakkın muharebesini eden, 'fazl' kavgasında vatanına zafer yollarını açan kahramanlar bunlardır; Mersin Irmağı'nın akıntılarını değiştiren meçhul azizler bunlardır; Boğa Dağları'ndan zaman zaman iniltileri gelen ve avcılarının kemiklerini dişlerinde getirdikleri rivayet edilen efsanevi arslanlar bunlardır. (Yurdakul 79)

Millî kimliğin çevreyle özdeşliğine vurgu yapan bu pasaj, toprak ve millet arasındaki sıkı bağa işaret eder. Sınırları belirlenmiş olan toprağın bütünlüğünü korumak ise milletin bütünlüğünü korumak demektir. Eko-milliyetçiliğin temeli olan 'Kan ve Toprak' düşüncesini yansıtan bu durum, Adanalıların mücadelesini oldukça anlamlı kılar. Zira "Dağlılar", toprakla kurdukları bağ sayesinde onu 'mülk' değil, 'yurt' olarak görürler. Yurdu korumak için de canlarını seve seve feda ederler. Doğaya binlerce yıllık bir geçmişin ifadesi, millî kimliğin cisimleşmiş hali olarak bakarlar. Ait oldukları milletin zengin geçmişine dair köklerin toprakta olduğunu bilirler ve bu nedenle üzerinde yaşadıkları toprağa bedensel olarak da bağlanırlar:

Dağlara baktığım zaman bunların çehrelerini görüyordum. Ufukları dinlediğim zaman bunların seslerini işitiyordum. Her kayanın üstünde semaya dikilen, ebediyetle konuşuyor gibi duran başlar bunların alınlarıydı; her ovanın önünde ileriye doğru uzanan ve dünyanın mağrur alnını kırmak için kalkmış gibi görünen eller bunların yumruklarıydı. Bütün yüksek tepelerden, uzak sahillerden akisli mağaraların iniltileri gibi bunların sayhaları geliyordu. (Yurdakul 79)

Mehmet Emin manzum hikâye tarzında kaleme aldığı şiirlerindeki kurguyu, hareket halindeki şiir öznesinin gözlem ve tespitleri üzerine inşa eder. Anadolu insanının yoksulluğunu, trajik yaşamını ve mücadelesini yansıtan bu kurgu "Dağlılar" hitabesiyle de koşutluk içindedir (Aydoğan 195-96). Hitabenin merkezindeki hatip, bir yandan Adana ve doğasını betimlerken; diğer yandan bu coğrafyanın yerlisi olan insanlar hakkındaki izlenimlerini aktarır. Bu bağlamda ilkin Mersin'in kumsalına çıkar ve "köpüklü dalgaların uluduğu çakılların üstünde; yalçın, yosunlu bir kayanın yanında bir kadın" (Yurdakul 73) görür. Dirseğini kayalara dayamış, gözlerini Akdeniz'in sislerle örtülü enginlerine dikip derinlere dalan bu kadın, yeryüzünden tamamen silinmek istenen bir milletin bedenlenmiş hali, işgal altındaki coğrafyanın temsilidir. Bu temsil, kadının "Kimsin?" sorusuna verdiği cevaptan da anlaşılır: "Elemın kızıyım; matem hemşiresiyim; Adana'nın yanan kalbiyim; ağlayan ruhuyum!" (Yurdakul 74)

Doğayla bütünleşmiş haldeki kadının, 'toprak' ile 'millet' arasındaki bağın somut bir ifadesi olduğu, 'baş', 'gövde', 'ayak', 'alın' gibi uzuvlarının ekolojik karakterli betimlenişleriyle de açığa çıkar. Zira kadının siyah bir örtü altında kalan zayıf çehresi, cinayet gecesinin karanlıklarını taşıyan "solgun bir ay"a; sulara doğru eğilen vücudu, "büyük bir mezarlığın ölülerine ağlayan loş bir serviye benze"r. Çıplak ve kırmızı ayaklarında "yangından, ölümden kurtulmuş olanların etlerinde görülen yanık bereleri, kan lekeleri vardı"r. Beyaz mermer alnı ise "yılanlara, kertenkelelere yuva olmuş harabeleri" andırır (Yurdakul 73-74).

Milletin üzerinde yaşadığı coğrafya parçasıyla kurduğu sarsılmaz bağın 'bedenleşme' aracılığıyla somutlaştığı bu aktarımda, 'köklenme' bilincini yansıtan en önemli uzuv 'ayak'tır. Zira 'ayak-kök' ilişkisi, güçlü bir yerleşikliğe vurgu yapar. Mehmet Emin de binlerce yıl önce bu topraklara kök salan, toprağı şekillendirirken kendisi de toprak tarafından şekillenen milletin onunla bir olma halini, 'ayak' metaforu ile anlatır. Ancak kadının çıplak ayakları üzerindeki yaralar ve kan lekeleri, o coğrafyanın aslî unsuru olan milletin ait olduğu topraklardan zorla sökülüp atılmaya çalışıldığının göstergesidir. Kadının mermer alnı üzerinde yuva yapmaya çalışan yılan ve kertenkele gibi hayvanlar ise bölgenin demografik yapısını değiştirmek amacıyla Fransızların buraya yerleştirdiği binlerce Ermeni'yi imler.

Eko-milliyetçilikte yılan, kertenkele, karga, ayrikotu, çalı gibi hayvan ve bitkiler ya da gölge, sis, kara bulut gibi atmosferik unsurlar, yöreye ait olmayan istilacı türleri imler. "Dağlılar" hitabesi de savunan ve saldıran, zulmeden ve zulüm gören arasındaki ilişkiyi, ekolojik ilkeler ışığında ele alır. Söz gelimi vatanını korumak için canını seve seve feda eden dağlılar birer "arslan" şeklinde nitelendirilirken, düşman taburları "kara bulut" olarak betimlenir (Yurdakul 79). Dolayısıyla eko-milliyetçilikte doğanın yerli dokusuna ait olmayan yabancı unsurların her biri, metaforik de olsa eko-faşizmin etkin birer aracına dönüşür.

Saflığı Bozulan Toprağın Mağdurları

Çevrenin saflığı ile milletin saflığı arasında bağlantı kuran eko-milliyetçiliğin en önemli ilkesi, doğanın korunduğu kadar millî kimliğin de korunduğu düşüncesidir (Staudenmaier 20). Bu da kültürel mirasın her bir ögesini emanet gibi içinde saklayan 'toprağı' korumayı gerektirir. Eko-milliyetçiliğin muhafazakâr bir çevrecilik olarak nitelendirilmesini gerekçelendiren bu korumacı tavır, kendini "yabancı düşmanlığı" ile dışa vurur (Güneş 105). Yabancı olana karşı bu mesafe ekolojik bir karakter kazandığında ise yerli türlere olan tutku ya da istilacı türlere yönelik iğrenme şeklinde açığa çıkar. Bu nedenle "Dağlılar"

hitabesindeki hatip soykırımın çirkin yüzünü tüm çıplaklığıyla gözler önüne sererken, “otuz iki dişlerini birden gösteren feryat dolu açık ağızların, saçları dikilmiş, iğneler, dikenler gibi sivrilmiş başların, deşilmiş bağırsakları fırlamış karınların, [...] mızraklar gibi dikilen kolların, avuçları açılmış küçük ve beyaz ellerin” önünde durur ve “bir eli altunla, öbür eli kanla dolu olan muhtekir medeniyetin yüzüne tükür”ür (Yurdakul 77). ‘Medeniyet’ adı altında soykırım yapanları ise birer “sırtlan”a benzetir:

[...] sahte insaniyetin heykeline baktım; güldüm. Yangın harabelerinden bir avuç kül aldım, başına serptim; kanları kurumamış mezarlardan bir külçe çamur aldım, yüzünü sıvadım; baktım: Sırtlana benzedi: *‘İşte senin asıl heykelin budur!’* dedim. (Yurdakul 77).

Batı’nın bilimde ve teknikte sahip olduğu üstünlükten güç alarak Afrika, Amerika ve Asya’da başlattığı sömürgecilik, sosyoekonomik bileşenlerinin yanı sıra doğayı kapsayan bir yayılmacılık da içerir. Sömürgeleştirilmek istenen alanlara kasıtlı olarak sokulan insanlar ve onların yanlarında getirdiği hastalıklar ve mikroplar, çevre tarihçisi Alfred Crosby’e göre toprakta bir tür bozulmaya sebep olurlar. Crosby, çevresel bozulmanın sömürgecilikle olan ilişkisi üzerine yaptığı araştırmalar sonucunda, hem biyolojik hem de ekolojik bileşenler içeren bu soykırım türünü, “ekolojik emperyalizm” (7) olarak adlandırır. Fransızların Adana’ya uyguladığı -insaniyle, doğasıyla bütüncül bir nitelik taşıyan- soykırım süreci de ekolojik emperyalizmi hatırlatır. Zira Fransızların Adana’da çadır kamplara yerleştirdiği Ermeniler, Çotlu köyünde beş Müslüman çocuğun gözünü oyup yüz elli Müslüman’ı şehit ederken, Kâhyaoğlu civarındaki ekinleri de hasat etme girişiminde bulunurlar (Tekelioğlu, Sinan Bey’in Günlüğü 149, 174, 177).

Ekolojik emperyalizmin sebep olduğu topraktaki bozulma, millî kimliğe de yansır. Buna göre hastalıklar ve öldürücü mikroplar, bunlara karşı bağışıklığı olmayan yerli halkın nüfusunu azaltırken, farklı bir yaşamın dayatıldığı yerli kültürleri ise çözülmüşe uğrattır (Diamond 23). Mehmet Emin’in “Dağlılar” hitabesinde doğaya verilen zararın eşzamanlı olarak millî kimliğe yansıdığı bu çözülmüş, ilkin işgal edilmiş bir coğrafyayı andıran dağlıların bedeninde görülür. “Boğa gövdeli, karakuş bakışlı” bu muhاریplerin yanık alınları, “bin fırtına görmüş, bin yıldırımla parçalanmış kaya gibi yaralı; etlerini, kemiklerini gösteren yırtık urbaları, canavarların keskin tırnaklarıyla koparılmış gibi parça parça”dır (Yurdakul 79). Topraktaki bozulmanın eko-milliyetçi nitelik kazandığı bir diğer alan, hitabenin merkezindeki kadının bedeni olur. Tam olarak hangi yönde ilerlemesi gerektiğini bilmeyen hatip, gözleri “bulutlu bir göğün solgun yıldızları

gibi fersiz” olan; sesi “hazan rüzgârlarının iniltisi”ni andıran kadına gideceği yolu sorar. Kadın ise “gül ve zambakları dökülmüş kara, kuru elini kaldır”arak “çöle benzeyen ıssız, vahşi bir yolu göster”ir. Burası, “kan ve ateş beldesi”dir. “Akbabalardan başka hiçbir kuşun kanadını[n] gör[ün]mediği, sam yellerinden başka hiçbir rüzgârın nefesini[n] duy[ul]madığı bir kül renkli semanın altında ilerle”yen ve kendini “boğazlanan yeni Varşova’nın, bir yanan ikinci Kudüs’ün kırmızı ve siyah toprakları üzerinde bul”an hatip, burada “taunlar gibi geçtikleri yerlerde mezarlardan başka bir şey bırakmayanların izlerini, [...] kanlarla süt emen çocukların, ihtiyarların boğulduğu girdapları, [...] kara yılanlar gibi demir kırbaçların, çarmıhlara gerilmiş çıplak vücutları ısırdığı yerleri” görür. Fransız askerleri ve Ermeni işbirlikçileri tarafından işgal edilen Adana, “dehşetin ve korkunun memleketi” haline gelir; “kargalar insan gözlerini oymaktan, köpekler insan ciğerlerini yemekten bıkar. Bu andan itibaren toprağın ‘vatan’ niteliği kazanarak kutsallaşan her bir parçası, insana özgü nitelikler kuşanarak özneleşir. Söz gelimi “Seyhan’ın uzun Taşköprü’sünün on dört gözü kan dalgalarıyla inle”r; “Kâhyaoğlu, Camili gibi yüzlerce köy, harabe taşlarından birer büyük tabuta kon”ur. Fransızların Adana’da gerçekleştirdiği işgalin, insanın yanı sıra doğaya da yönelen bütüncül niteliği, çevrenin ölümüyle aslında bir milletin ölmekte olduğunun altını çizer. “[...] bu kara günlerin acıklı hikâyelerini dağdan dağa, köyden köye götürü[p]; yanık mersiyelerini ıssız kayalara, ıssız duvarlara oku”yan kör dilenciler (Yurdakul 74-75) ise toplumsal deneyimlerin çevreyle olan bağını vurgular. Bu bağ, işgale uğramış topraklarda ağıt, mersiye, türkü, efsane gibi kolektif duyguları bir hafıza gibi taşıyan çok sayıda geleneksel türün doğmasına sebep olurken, zafere giden yolda yaşananların destanlaşmasına da vesile olur:

Bu sırada Seyhan’a baktım: Bu ihtiyar nehri, Tufan’dan evvel doğan bir lâ-yemut şairin vecd ve heyecanı içinde gördüm. Bunun da ilahi parmaklarla çaldığı sazının altın tellerinden yeni nağmeler yükseliyordu, dünyanın tanıdığı ilahi sesle bir yeni tarihin yeni zaferini terennüm ediyordu. (Yurdakul 79-80)

Millî hafızanın en önemli taşıyıcıları olan ve birlik duygusunu nesilden nesle aktaran sözlü anlatıların, üzerinde yaşanan coğrafya ile etkileşim neticesinde şekillendiğini gösteren bu sözler, ekolojik bilginin geleneksel değerleri üretmedeki rolüne vurgu yaparken, millet ile toprak arasındaki bağ bir kez daha açığa çıkarır. Biehle’ye göre bir bölgenin gelenekleri ve dili mistik bir şekilde atalara ait bir manzaraya bağlı olduğunda, kişi o bölgeyi ‘vatan’ yahut *heimat* [ev] olarak algılar (134). Hitabedeki hatibin, “Ey hayatın yolcusu! Sen her kim olursan ol bu kapının önünde dur! [...] Burası Türk’ündür!” (Yurdakul 83) sözleri, vatanın

‘ev’ olarak tasavvur edildiğinin kanıtıdır. Evin kapısından içeriye hiçbir yabancı unsurun girmemesi gerektiğini vurgulayan bu korumacı tavrın sebebi ise, toprağın/milletin sa[f/ğ]lığının bozulacak oluşundan duyulan endişedir: “Burası hürriyetin diyarıdır; günahkâr vücutlar mukaddes toprakları çiğnemeyeceği gibi buraya da hiçbir harisin ayakları basamaz.” (Yurdakul 83)

Olsen’in “eşsiz bir mekâna duyulan duygusal ve psikolojik bağlılık” (aktaran Güneş 126) şeklinde tanımladığı ‘vatan aşkı’ ile ‘milliyetçilik’ arasındaki bu hayati bağ, Seyhan nehrinin yaşlı bir bilge gibi çaldığı sazın tellerinden çıkan zafer nağmeleriyle de açığa çıkar. Doğanın bağrından çıkan bu millî sesi takip eden hatip, burada dağlılar olarak nitelendirdiği Adana halkıyla karşılaşır. “Şiir ve sanatın yeni bir sihir ve füsununu” dinler gibi gözlerini Seyhan nehri üzerine dikmiş kurtuluş gününü kutlayan Adanalılar arasında, hitabenin başında karşılaştığı “siyahlar giyinmiş aziz kadın” da vardır. Hatip, Adanalılardan önce bu kadını selamlaması gerektiğini düşünür. Zira, “hürriyetin kahramanı olan o dağlıların kalplerine heyecan ve isyanların kıvılcımlarını” koyan, “damarlarını yangınlarla tutuştur”an, “ciğerlerine kasırgaları üfle”yen, “ellerine hürriyetin kılıcını ver”en ve “ayaklarına ümidin yeşil ve zaferin kırmızı yollarını açarak: ‘Yürüyünüz!’ diyen” (Yurdakul 80-81) bu kadındır. Dolayısıyla “bu alevden saçlı ihtilalci kadın”, toprakla milletin bileşiminden oluşan *heimat*’tır.

Sonuç

Eko-milliyetçilik, çevrenin millî değerlerle olan bağını anlatan bir kavramdır. 19. yüzyılın ilk çeyreğinde sanayileşmenin de etkisiyle ormanların tahrip edildiğine, ekonomik çıkarlar sebebiyle toprağın sömürüldüğüne dikkat çeken bazı Alman çevre tarihçileri, doğal çevre hakkındaki düşüncelerini özgürlük ve bağımsızlık mücadelesinin bir parçası olarak görürler. ‘Eko-milliyetçilik’ adını alan ve temeli ‘Kan ve Toprak’ düşüncesine dayanan bu çift yönlü kuram, bir milletin toprakla olan bedensel bağlanışına odaklanır. Mehmet Emin, ‘köklenmek’ kavramı üzerinden ele aldığı ‘toprak’ ile ‘millet’ arasındaki bağı anlattığı “Dağlılar” hitabesini, Adana’nın doğal çevresine ilişkin oluşturduğu ortak bir hafızanın ürünü olarak kaleme alır. Milletin, üzerinde yaşadığı topraktan bağımsız düşünülmemeyeceğine ilişkin inancı ise, Fransızların Adana’ya yönelik işgalini ekolojik ilkeler doğrultusunda işlemesine sebep olur. Çevresel yıkım ile soykırım arasındaki bağlantıya dikkat çeken Dağcı, böylelikle hem bilim ve teknolojiye aldığı güçle canlıları ve doğal dünyayı amaçları doğrultusunda kullanan ve her türlü sömürüyü kendinde hak gören insan-merkezci yaklaşımı eleştirir; hem de milliyetçilik ve çevrecilik üzerine düşünmek için özgün bir ana çerçeve sunar.

Kaynakça

- Akyüz, Kenan. *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi (1860-1923)*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1985.
- Aydoğan, Bedri. "Mehmet Emin Yurdakul'un Adana Günleri ve Dağlılar Hitabesi". *Littera Turca, Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature* 7/4 (2021): 912-24.
- Bate, Jonathan. *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. Londra ve New York: Routledge, 1991.
- Bilgin, Hakan. "Eko-Faşizm". Yüksek lisans tezi. Ankara Üniversitesi, 2006.
- Bramwel, Anna. *Blood and Soil: Richard Walther Darré and Hitler's 'Green Party'*. Abbotsville: Kensal Yayınları, 1985.
- Coffey, Donna. "Michaels's Fugitive Pieces: The Pastoral in Holocaust Literature". *MFS: Modern Fiction Studies* 53/1 (2007): 27-49.
- Crosby, Alfred W. *Ecological Imperialism: The Biological Expansion of Europe, 900-1900*. New York: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1986.
- Diamond, Jared. *Guns, Germs and Steel*. New York: W.W. Norton&Company, 1999.
- Ener, Kasım. *Çukurova Kurtuluş Savaşında Adana Cephesi*. Ankara: Türkiye Kuva-yı Milliye Mücahit ve Gazileri Cemiyeti Yayınları, 1970.
- Güneş, Önder. "Şüphencilik, Düzenleme, Uzlaş: Batı Muhafazakâr Düşüncesinde Çevresel Meselelere Yaklaşımlar ve Eko-Muhafazakârlığın Görünümleri". *Mülkiye Dergisi* 46/1 (2022): 100-36.
- Hatipoğlu, Süleyman. *Fransa'nın Çukurova'yı İşgali ve Pozantı Kongresi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.
- Kuvayımilliye Komutanı Tekelioğlu Sinan Bey'in Günlüğü. Haz. Mahmut Yüksel Canbaz ve İbrahim Kılıç. Ankara: Genelkurmay Personel Başkanlığı (ATASE) Daire Başkanlığı Yayınları, 2012.
- Malkki, Liisa. "National Geographic: The Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity among Scholars and Refugees". *Cultural Anthropology* 7/1 (1992): 24-44.
- Staudenmaier, Peter. "Fascist Ecology: The 'Green Wing' of the Nazi Party and its Historical Antecedents". *Ecofascism Revisited: Lessons from the German Experience*. Ed. Janet Biehl ve Peter Staudenmaier. Porsgrunn: New Compass, 2011. 13-42.
- Tevetoğlu, Fethî. *Mehmet Emin Yurdakul: Hayâtı ve Eserleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.
- Türkkan, Reha Oğuz. *Türkçülüğün Yeni Esasları: Hedefe Doğru*. İstanbul: Pozitif Yayınları, 2006.
- Yorulmaz, Şerife. "Çukurova'da Kuva-yı Milliye Yapılanmasının Temel Özellikleri". *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi* 1/35-36 (2005): 345-73.
- Yurdakul, Mehmet Emin. "Dağlılar". *Mustafa Kemal*. Haz. Erol Kılınç. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2021.
- Yücebaş, Hilmi. *Millî Şairimiz Mehmet Emin Yurdakul*. İstanbul: Talat Altın Matbaası, 1947

Yeni Lisan ve Millî Edebiyat Hareketini 'Olup Biten Şeyler' Üzerinden Okumak



*Zehra Kaplan**

Ali Nüzhet Bey, Millî Edebiyat hareketinin doğuş ve gelişme süreçlerinin içinde bizzat bulunmuş, eğitimci yönünü bu yolda millî ve manevî değerlerinin farkında olan aydın bir Türk nesli yaratmak için seferber etmiş velut bir isimdir. Öğretmenliği ile dönemin eğitim camiasına büyük hizmetlerde bulunmakla birlikte ilim hocası olarak gördüğü ve damadı olduğu Ziya Gökalp'ı her yönüyle tanıtmak ve sistematik düşüncesini geniş kitlelere aktarmak için geniş bir yazı faaliyeti içinde olmuştur. Onun neşriyatının en mühim yönü; güçlü tesiriyle yakın tarihimizin mimarlarından biri olan Ziya Gökalp'ı hayatı, edebî kişiliği, fikrî faaliyetleri ve aksiyonel kimliğinin yanı sıra hayata bakışı ve duruşuyla da yakından tanımamıza katkılar sunmasıdır. Hemen bütün neşriyatı Ziya Gökalp üzerine olan Ali Nüzhet Bey, memleketimizde onun izi ve tesirinin bulunmadığı hiçbir fikir müessesesinin olmadığı düşüncesindedir. “Fikir ve aksiyon taraflarıyla bütün memleketin kalkınma hamlelerinin fikriyatını yapmış, millî ve siyasî mücadelelere karışmış, Batı'nın ilim ve metod anlayış ve düşüncesini memlekete getirmiş, eskiyi yıkmış, yeniyi yaratmış” (Göksel, Ziya Gökalp'ın Neşredilmemiş Yedi Eseri ve Âile Mektupları 5) büyük bir mütefekkir olarak gördüğü Ziya Gökalp'ın her yönüyle bilinmesi ve anlaşılması amacıyla bir ‘Ziya Gökalp Külliyyatı’ oluşturmak ister. Nitekim ona göre “Terbiye, ahlâk, hukuk, iktisat, tarih, sosyoloji, dil ve edebiyat gibi çeşitli ilim kollarını Türkün dehasına uygun olarak, müvazeneli değer hükümlerine göre millileştirildikten sonra, bunları garbın ilim ve kültür seviyesine çıkarmak için ilmî metodlarla çalışan Ziya Gökalp'ın fikrî hayatı kadar, ahlâkî hayatı da bugünün fikir gençliğine örnek olacak kıymettedir” (Göksel, Ölümünün 25 inci Yıldönümü Münasebetiyle Ziya Gökalp Hayatı-Eserleri 1). Ali Nüzhet Bey, bu düşüncesi çerçevesinde sadece onun hayatı ve eserleri üzerine müstakil kitaplar yazmakla kalmaz, basılmamış eserlerinin neşredilmesini de sağlar. Kitap hâlinde neşredilmemiş yazılarını bir araya getirir, çoğu tamamlanmamış bulunan eserlerinin kaybını

* Dr. Öğr. Üyesi, Aksaray Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: zehra.bali@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-0621-2269.

önleyerek külliyatına dâhil eder. Doğum ve ölüm yıldönümleri vesilesiyle tertip edilen toplantılarda yer alır ve yazılarıyla da katkılar sunar.

Ali Nüzhet Bey tarafından hazırlanan/kaleme alınan Ziya Gökalp külliyatı içinde yer alan kitaplar şöyle listelenebilir:

- Olup Biten Şeyler (1924)
- Ziya Gökalp'ın Hayatı ve Malta Mektupları (1931)
- Ziya Gökalp ve Çınaraltı (1939)
- Ölümünün 22. Yılında Ziya Gökalp (1946)
- Ölümünün 25. Yıldönümü Münasebeti ile Ziya Gökalp Hayatı-Eserleri (1949)
- Ziya Gökalp Diyor ki... (1950)
- Ziya Gökalp, Hayatı, Sanatı, Eserleri (1952)
- İki Şair İki Âlim (1953)
- Ziya Gökalp Hakkında Makale ve 10 Fıkra (1955)
- Ziya Gökalp'ın Neşredilmemiş Yedi Eseri ve Âile Mektupları (1956)

1340 tarihini taşıyan *Olup Biten Şeyler*, Ali Nüzhet Bey'in Ziya Gökalp üzerine kaleme aldığı ilk eseridir. Eski harflerle basılan ve 87 sayfadan oluşan bu kitabın basım yeri Diyarbakır ve Matbaa-i Vilayet'tir. Şimdiye kadar üzerinde pek durulmamış olmasına karşın bu eser içeriğiyle döneme ilişkin önemli bilgiler vermekte ve boşlukları doldurmaktadır. *Olup Biten Şeyler*, başta Ziya Gökalp'ın karakteri, düşünceleri, dönemin kalem sahipleriyle olan ilişkileri, dergicilik faaliyetleri olmak üzere Yeni Lisan hareketi ve Millî Edebiyat'ın doğuşundaki etkin rolü ve katkılarına dair pek çok bilgiyi içerir. Ayrıca bu kaynaktan millî bilincin yaratılması, millî edebiyatın doğuşu ve gelişim aşamaları, bu manada dergicilik faaliyetlerinin işlevselliği, devrin milliyetçilik hareketleri gibi konulara ilişkin pek çok bilgiye ulaşılmaktadır. Eski harflerde kalmış bu eserin içerisinde yer alan konu başlıkları şöyle sıralanmaktadır:

- Ziya Gökalp Hakkında Bazı Tahassüsler
- Ziya Beyin Evinde
- Ziya Bey ve Küçük Mecmua
- Ziya Gökalp ve Genç Kalemler
- Turan Manzumesiyle: Ziya Beyin Dedikleri
- Türk Yurdu ve Ziya Bey
- Ziya Bey ve Eski Edebiyatımız

- Fecri Âticiler ve Ziya Bey
- Yeni Lisan ve Yeni Mecmua
- Yeni Lisan ve Hamdullah Suphi, Halide Edip Hanım, Mehmed Fuad ve Ziya Beyler
- Köprülüzade Mehmed Fuad Bey ve Yeni Lisan
- Halide Edip Hanım'ın Sanatı ve Yeni Lisan
- Ziya Bey ve Büyük Mütareke
- Yeni Lisan ve Son Nesil
- Yeni Lisan ve Millî Vezin

Ziya Gökalp Hakkında Bazı Tahassüsler

Ali Nüzhet Bey, bu ilk başlık içinde Ziya Gökalp'ın Diyarbakır'a bir gelişinde onunla buluşmasını naklederken onun kişiliğine dair izlenimlerini de paylaşır. Ziya Gökalp, coşkulu sohbetleriyle etrafındakileri kendine meftun edebilen oldukça tesirli bir âlimdir. Gidişat hiç de parlak değilken onun Milli Mücadele'nin kazanılacağına ve Türk âleminin Şark için büyük bir kurtarıcı olacağına dair inancı karşısında Ali Nüzhet çok etkilenir. Ziya Gökalp, içinde bulunulan kötü günlere rağmen kurtarıcı bir zaferin arefesinde olduğumuza inanmaktadır. Nitekim onun Diyarbakır'a gelmesiyle halk kendini büyük zafere kavuşmuş gibi mutlu hisseder. Ali Nüzhet, *Olup Biten Şeyler*'de bu durumu; "O zaman, hiçbir kitabın tesiri, hiçbir ağzın natıkası füsunu Gökalp'ın bu tılsımlı sözleri kadar itminan veremezdi. Çünkü onun fikrine şaşmaz mantığına herkeste büyük bir itimat vardı" (2) sözleriyle ifade eder.

Ziya Bey'in Evinde

Ziya Gökalp'ın Diyarbakır'a gelişini haber alan Ali Nüzhet ve arkadaşları, bir arkadaşlarının aracılığıyla bir akşam onu ziyaret etme isteklerini iletirler. İki gün sonra kabul edeceğini haber alır almaz hepsi Ziya Gökalp'a danışacakları soruları biriktirirler. Ziyarete pek çok konu üzerine konuşulur, edebî, felsefî, ilmî mülâhazalar yapılır. Yakup Kadri'den söz açılması sonrasında Ziya Bey her sanatkârın bazı ruhi durumlar neticesinde sağa sola sapabileceğini, fakat er geç yine öz benliğine döneceğini söyler. Bütün sohbetleri Türklük ile yoğrulmuş olan ve Türklüğü büyütme için söyleyen Gökalp'ın perde perde yükselen sesi karşısında Ali Nüzhet şunları söyler: "Türkçülük hakkında malumat verdi. Fakat bütün bu sözler arasında hiçbir kelimenin tınaniyyeti Türk kelimesi kadar

heyecanlı değildi. Ziya Bey'e göre Türklük ezeli bir aşkın müradıydı. Her şey noksan olabilir, her nazariyeyi zaman çürütür. Fakat Türklük; buna ebedî bir hayat-ı mevudedir demek istiyordu" (6).

Ziya Bey ve Küçük Mecmua

Kurtuluş Savaşı'nı destekleyen ve bu çerçevede kurulan yeni devletin yayın organı kimliğini kazanan *Küçük Mecmua*'nın imtiyaz sahibi ve mesul müdürü Ziya Gökalp'tır. Derginin çıkarılması maddi güçlükler dolayısıyla hiç de kolay olmamıştır. Ali Nüzhet'in verdiği bilgiye göre, Ziya Gökalp memleketin büyük bir ihtiyacı olarak gördüğü bu dergiye çıkarabilmek için Ankara'daki kütüphanesini Maarif Vekâleti'ne satmak zorunda kalmıştır. Dergide ağırlıklı olarak Ziya Gökalp'ın yazıları yer alır. Ali Nüzhet, derginin her anlamda Gökalp'ın emeklerinin bir neticesi oluşuna dair şu notları paylaşır: "Ziya Bey Küçük Mecmua'da mütenevvi bir âlim oldu. Mecmuanın musahabesini, felsefesini, içtimaiyatını, tarihini, usûllerini, şiirini hepsini o yazdı. Her mevzu onun tetkikinden geçerken bize lazım olduğu şekilde hayatileşirdi. Bunları okutan ilimdeki yeni duyuşları yaşatan üslubundaki şiiriyet yüksekliği idi. Küçük Mecmua Ziya Bey'in 'bir külliyyat-ı asarından' ibaret oldu" (10).

Ali Duymaz, hazırladığı *Küçük Mecmua Yazıları* adlı kitabında hem dergiye hem de Ziya Gökalp'ın dergiye yönelik hassasiyetine ilişkin önemli bilgiler verir:

Ziya Gökalp'ın biyografisi açısından ele alındığında derginin, Gökalp'ın neredeyse tamamı kendi eseri olan ve olgunluk döneminde kaleme aldığı yazılarından oluştuğu gözlemlenebilir. Çünkü Gökalp, bu dergide yayımladığı yazılarının, derlediği masalların, kaleme aldığı şiir ve oyunların önemli bir kısmını daha sonra kitap halinde yayımladığı eserlerine de almıştır. Ayrıca Gökalp, bu dergide yerel ve güncel siyasî, kültürel ve edebî olaylar hakkındaki düşünceleriyle birlikte din, felsefe, halkbilimi, sosyoloji, tarih gibi bilim alanlarında üst seviyede analizler de neşretmiştir. Bilhassa tarih ve folklor (halkiyat) bilimlerinin usulleriyle ilgili teorik yazıları alanlarının ilk ve öncü yazılardır. Bu yazılarında bir yandan derlemenin önemine değinen Gökalp, öte yandan derleme faaliyetlerini ya bizatihi kendisi yapmış ya da çevresindeki heyecanlı gençlere yaptırmış ve derlenen ürünleri derginin sayfalarında yayımlamıştır. Diyarbakır'da son derece kıt imkânlarla basılan dergi, İstanbul'daki sansüre rağmen büyük ilgi görmüş, İstanbul ve Anadolu'da yayımlanan başka dergi ve gazeteler Gökalp'ın "Küçük Mecmua"daki yazılarını alıntılamlışlardır. Yayın tarihi aralığı Kurtuluş Savaşı yıllarına rastlayan "Küçük Mecmua", Milli Mücadele'yi de hararetle desteklemiştir. (Duymaz 13-14)

Gökalp'in düşüncelerinin eseri olarak şekillenen ve olgunluk dönemi fikirlerini ihtiva eden haftalık fikir, edebiyat ve siyaset dergisi olan *Küçük Mecmua*'da imzası bulunan yazarlardan biri de Ali Nüzhet Bey'dir. "Gökalp'e yardımcı olan gençlerin başında gelen Ali Nüzhet şehirdeki sosyal ve kültürel faaliyetlerle ilgili haberler, kitap tanıtma yazıları ve hikâyeleriyle" (Kahraman 528) dergiye katkılar sunmuş, bu sayede Ziya Gökalp'in fikir dünyasından hayli etkilenirken Millî Edebiyat hareketinin yakın tanıklarından biri olmayı başarmıştır. Yayın hayatına başladığı andan itibaren Milli Mücadele destekçisi olan *Küçük Mecmua*, ancak 33 sayı çıkarılabilmesine karşın dönemin düşünce ve sanat hayatında mühim bir yayın organı olmuştur. Gökalp'in olgunluk dönemi fikirlerinden müteşekkil olan bu dergi, Ali Nüzhet Bey'in düşünce dünyasının şekillenmesinde oldukça belirleyici olsa gerektir.

Olup Biten Şeyler'in "Ziya Bey ve Küçük Mecmua" başlığında bu derginin çıkarılış hikâyesi konu edilir. Ziya Gökalp, bir gün evine Ali Nüzhet Bey'i davet eder ve ona bir mecmua çıkarabilir miyiz, sorusunu sorar. Dergiye düşündüğü isimler konusunda izahat verir ve seri bir kararla *Küçük Mecmua* dergisinin çıkarılmasına karar verilir: "Birkaç gün sonra birkaç gençle evlerinde toplandık. Mevzuları taksim etmek icap ediyordu. Herkes muayyen bir mevzuyu intihap etti. Ben de günlük şeyler yazacağım dedim. Bu sözüm o büyük insanın rikakat ve merhamet dolu gözlerini üzerime celbetti. [...] Bizi memleketin harsiyatına müteallik yazılar yazmaya teşvik ediyordu. Bunun usûllerinden, faidesinden bahsetti" (9-10).

Ziya Gökalp, *Küçük Mecmua* dergisinin çıkarılması hususunda Ali Nüzhet Bey ile istişare ettikten sonra vakit kaybetmeden derginin neşri için çalışmalarına başlar. Onun karar alma noktasındaki ivediliği konusunda Ali Nüzhet şöyle der: "O zaten düşündüğünü karar hâline getirir ve bu an onda pek serî olurdu" (9).

Ziya Gökalp, bütün ümidi gençlikte görür. Bu çerçevede her fırsatta onlarla bir araya gelmek, sohbet etmek, onların zihinlerine yeni ışıklar yakmak ve yeni yollar göstermek gayesiyle yorulmaksızın anlatmak arzusundadır. Gençleri ülke meseleleri üzerine düşünmeye ve yazmaya teşvik eder. Cumhuriyet'e doğru giden yolda etki derecesi çok büyük bir fikir adamı olan Gökalp'in gençliğe inancı tamdır, gençlik de Ziya Gökalp'a büyük bir sevgi beslemekte, fikirlerini heyecanla takip etmektedir. Ali Nüzhet, bu karşılıklı ilişki bağlamında şunları söyler: "O gün Ziya Beyi gençliğe karşı çok meclup gördüm. Zaten bu zevalsiz sevgi değil midir ki onu gençliğin hayat yolunda ebedi ziyası yapmıştı" (10).

Ziya Gökalp ve Genç Kalemler

Selanik'te yapılacak olan İttihat ve Terakki Kongresi'ne bütün vilayetlerden delegelerin gelmesi istenir. Diyarbakır şubesi Ziya Gökalp'ın gitmesini uygun bulur. İttihat ve Terakki'nin o zamanlar başında olanlar, Meşrutiyet'in ilan edildiği gün harekete geçen vilayetlerden birinin Diyarbakır olduğunun ve Diyarbakır'daki hareketlilikte Ziya Gökalp'ın mühim rolünün farkındadırlar. Umumi merkezde doğu vilayetleri halkından birinin olması faydalı bulununca hemen Ziya Gökalp ismi düşünülür ve Gökalp, Merkez Umumi azalığına seçilir (Erişirgil 67). Filizok, İttihat ve Terakki yöneticileri tarafından Diyarbakır temsilcisi olarak Selanik'teki Umumi Kongre'ye davet edilmesi ile 1909 yılı sonbaharında Gökalp'ın hayatında yeni bir dönemin başladığına dikkat çeker. (Filizok 21) Ali Nüzhet, kitapta yer alan “Ziya Gökalp ve Genç Kalemler” başlıklı yazısında onun Selanik'e gitmesi ve aza seçilmesinin ardından Genç Kalemler ve Yeni Lisan hareketinde üstlendiği liderliğe ilişkin geniş bilgiler verir.

Gökalp, uzun seneler zarfında dimağında istif ettiği millî mefkûreyi ortaya koymak ve aktarmak için uygun zemini Selanik'e gitmesiyle bulmuştur. Ali Canip, Ömer Seyfettin ve Kazım Nâmi Beyler burada *Genç Kalemler* dergisini çıkarmaktadırlar. İşe lisanla başlamanın gerekliliğini anlamış olan bu heyetten Ali Canip sade lisanla manzumeler yazar, Ömer Seyfettin halkın anlayabileceği şekilde hikâyeler kaleme alır, Kazım Nâmi de aynı şekilde tercümeler yapar. Ancak *Genç Kalemler*'in istediği hedefe ulaşabilmeleri için bu çabalar yeterli değildir. Bu noktada önemli bir görev üstlenen Ziya Gökalp için Ali Nüzhet Bey “Muhasımları ilim kuvvetiyle ilzam etmek lazım geliyordu. Bu kudret de belagan mâ belag Ziya Bey'de vardı. O; bir seziş mahiyetini aşamayan Genç Kalemlere hakiki bir istikamet verdi. İlmî müdafaasını üzerine aldı. Muhtelif müstear namlarla tenkidî birçok makaleler neşretti” (13) demektedir. Argunşah'ın bu konuyu destekleyici ifadesiyle; “Onun Genç Kalemler dergisinde yazdığı Türkçü şiirleri, dil görüşleri ve felsefe yazıları ilk ciddi kalem tecrübeleridir. O, yazı ve görüşleriyle fikir dünyasında adını ilk defa burada duyurmuş, daha sonra İstanbul basınının etkili kalemleri arasına girmiştir” (M. Argunşah 96). Ali Nüzhet'e göre böylelikle “Ziya Beyin ümit dolu bağrından yükselen sayhalar her tabakada tanınlar, akisler bırak[mış] yeni mefhumları, yeni hayatın izlerini tersim [etmiştir]” (22).

Yeni bir lisana ve bu lisanla ortaya konacak bir edebiyata ihtiyacın farkında olan Ziya Gökalp'ın bu yeni hareketi desteklemesiyle *Genç Kalemler* daha geniş bir alana yayılma fırsatı bulur. Artık yalnızca Selanik'e değil İzmir ve İstanbul'a

da sirayet eder. Diğer taraftan hem Edebiyat-ı Cedide hem de Fecr-i Âti zümrelerinin ilgisine, bir sonraki aşamada tenkit ve hücumuna maruz kalır.

Altı yüz senelik bir maziye sahip olan lisanın karşısında başlangıçta yeni lisan pek cılız kalır. Müdafaa ettikleri yolda başarılı eserler ortaya koyamazlar. Kudretini Ziya Gökalp'ın mefkûresinden alan *Genç Kalemler*'de onun Turan manzumesinin neşredilmesiyle büyük tartışmalar ortaya çıkar ve artık sadece lisanda yenilik müdafaa edilmez. Yeni Hayat'ın müdafaası başlar. Bu manzumedeki ortaya atılan yeni mefhumlar ilim adamlarını yeniden düşünmeye sevk ederken bir kısmını ise endişeye düşürür. "Bu gençlerin karşısında iki cephe açılmıştı. Biri İslamcılar, diğeri de yeni lisancıları kendileri için bir tehlike telakki eden -Edebiyat-ı Cedidecilerdi-" (17) ifadesiyle Ali Nüzhet iki cephenin başlattığı teşebbüslere yer verir. *Türk Yurdu* dergisi tesis edilir ve Yeni Lisancılar Ziya Gökalp ile başlayan yeni hayatın müdafaasını üzerlerine alırlar. Gerçekten de "Yeni Lisan [...] tek yönlü bir çalışma olarak kalmaz. Mensuplarının yazılarıyla ve görüşleriyle genişleyerek hayatın her tarafını kaplayan ve teklifleri olan geniş bir anlayış haline gelir" (H. Argunşah 213).

Turan Manzumesiyle: Ziya Beyin Dedikleri

Ziya Gökalp'a göre "Turan" kelimesi bütün Türkleri içine alan büyük bir kavmi zümrenin ismidir. Aynı zamanda umumi vatana, bu büyük vatanda yaşayan büyük Türklerin kuracakları birliğe âlem olabilir. Turan, gerçekleşmesi mümkün olmayan bir hayal değildir. Ali Nüzhet'e göre; "Ziya Beyin Turancılıktan maksadı: dünya üzerinde meskun Türklerden 'harsi bir vahdet' teşkil etmektir" (22-23). Gökalp, bu hususta başarılı olmanın ancak Türk toplumunun iyice tetkik edilmesi ve güzel Türkçenin gelişmesiyle mümkün olacağını düşünür. Bu yolda matbuat en önemli araçtır: "Buna da matbuat vasıtasıyla kavuşulacağına kaniydi" (23). İstanbul'da doğacak olan bu fecir, esaret altında inleyen uzak Türk ilindeki ezilen Türklüğe siyasi bir vahdet temin edecektir.

***Türk Yurdu* ve Ziya Gökalp**

Ali Nüzhet millileşme hareketine kuvvetli ve ehemmiyetli bir zemin teşkil ettiğini düşündüğü *Türk Yurdu*'na ayrı bir başlık açmıştır. Ziya Bey Selanik'ten İstanbul'a geldikten sonra nazariyatını *Türk Yurdu* dergisinde müdafaaya başlar. Bu dergi, *Genç Kalemler*'in düşüncelerini açıklama ve nazariyatını müdafaa etme yeri olmasıyla birlikte dergide yazan kalemler de dönemde son derece şöhretli isimlerdir. Ömer Seyfettin, Ali Canip, Kazım Nâmi, Akçuraoglu Yusuf, Ahmed Ağayef, İsmail Gaspirinski, Mehmed Emin, Ahmed Hikmet, Bursalı

Tahir, Köprülüzâde Mehmed Fuad, Muammer Kemal Beyler Türklüğün faydası için düzenli olarak yazarlar. Türk tarihi, Türk edebiyatı ve sade Türkçe gibi millî meseleler üzerine odaklanan yazılar ve tetkikler de dergiye ayrı bir önem kazandırır. Ziya Gökalp bu dergiye yazdığı yazılarda bilhassa o zaman için yeni olan esaslardan başlayarak bir benlik oluşturmak ister. Bu bağlamda Gökalp'ın dilin sadeleşmesi, hars ve medeniyet, millî terbiye, mefkûre, Türkçülük, Turancılık, millet, vatan ve milliyet mefkûresi gibi kavramları açıklama zemini olarak gördüğü ve bu yolda yazılar yayınladığı *Türk Yurdu*, millî tarihimizde önemli bir yere sahiptir. (66-67)

Ziya Bey ve Eski Edebiyatımız

Ali Nüzhet, yenilik hareketlerinde Ziya Gökalp'ın yerini tayin edebilmek için öncelikle muasırları hakkında geniş bilgiler verir. Recaizade Ekrem Bey'in kılavuzluğuyla başlayan Servet-i Fünûn hareketi büyük oranda biçimlenmiştir. Bunda yüksek hassasiyetiyle gençliğe ilk güzellik mefhumlarını telkin eden Fikret'in etkisi büyüktür. Koyu bir istibdat içinde yaşanmasına karşın Servet-i Fünûn garba doğru harekete kati bir şekil verir. Fikret zevkiyle, Hâlid Ziya zengin muhayyilesiyle, Cahid tenkidıyla o zamana değin görülmemiş yenilikleri beraberlerinde getirirler. "Artık Edebiyat-ı Cedide teşekkül etmişti. Her müstaid zeka bu yeni sahaya karışıyor. Gittikçe Servet-i Fünûn sahifeleri zenginleşiyordu" (32).

Hâlid Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* ve *Mai ve Siyah*'ı neşredildikten sonra Servet-i Fünûn büyük bir şöhret kazanır. Hâlid Ziya'nın tesiriyle olgunluk evresine geçilir. Fecr-i Âticilerin ve hatta son dönem yazarlarının bazıları üzerinde bile onun tesirleri görülür. Şiirde, Fikret manzumeleriyle divan edebiyatından tiksinen ruhlara yeni şekiller vermektedir. Dolayısıyla Servet-i Fünûn sayfalarından yayılan yenilikler memleketin her tarafına dağılır. Servet-i Fünûn herkese yeni bir zevkin, yeni bir sanatın lezzetini verir. Sanat sanat içindir anlayışı kabul edilir. Ziya Gökalp böylesi bir ortamda ruh itibarıyla Namık Kemal'in, şekil itibarıyla Edebiyat-ı Cedidecilerin kullandığı nazımla ihtilalcı şiirler yazar. (33)

Ziya Gökalp, Diyarbakır'da inkılâba meyil gösteren bir zümre yaratır. O dönem, adeta padişahın vekili olarak masum ve sahipsiz köylüden para toplayan, vermek istemeyenleri yağma eden aşiret reislerinin istibdadından bıkan halkı çok iyi yöneterek büyük bir başarı gösterir. Bu yolda büyük bir şöhret kazanmış ve inkılâpçı olarak tanınmıştır. Fikir ve dilde skolastik zihniyete karşı çıkışı, adeta demokrasi hayatının da bir müjdecisidir. (Ali Nüzhet 35) Mefkûre ve vatanseverliği bir gören Gökalp'a göre intihar, bu iki değerın zayıfladığı devirlerde

artar. “Mefkûrenin mukaddes ateşiyle yanan” (25) Ziya Bey, merkezden çok uzak bir muhit olmasına karşın Diyarbakır’dan Londra’da, Paris’te bulunan inkılâpçılarla muhabere eder.

Fecr-i Âticiler ve Ziya Bey

Edebiyat-ı Cedideciler Meşrutiyet’in ilanından sonra yüksek memuriyetler almalarıyla neredeyse yazı hayatından ayrılırlar ve onların yerine Fecr-i Âti adında yeni bir zümre ortaya çıkar. Bu zümre içinde İzzet Melih, Ahmet Hâşim, Celal Sahir, Refik Hâlid, Yakup Kadri, Şahabettin Süleyman, Köprülüzade Mehmed Fuad, Hamdullah Suphi gibi isimler yer alır. Hâşim, “Sanat âlemine altın kaplı bir medhal açmış” (Ali Nüzhet 39-40) ve hassas bir heykeltıraş gibi fani kelimeleri yontarak, onlara ruhun derinliklerinden heyecanlar katarak manzumeler yazmaktadır. Fecr-i Âti neslinin en kuvvetli nasirleri Yakup Kadri ve Refik Hâlid’dir. Yakup Kadri’nin lisanı terkipli olsa da o yeni bir âlemin ikliminden yeni zevkler sunmaktadır. Refik Hâlid ise zahiri konuların en ince tasvirini yapmaktadır. Yakup Kadri’de baş döndürücü bir derinlik, Refik Hâlid’de sadelik içinde uçsuz bucaksız bir zarafet vardır. Fecr-i Âti bu iki nasirle lisanı kısmen yenileştirmiştir. Ancak yeni lisanın toplumun tamamı tarafından kabul edilmesi ve salon edebiyatıyla beslenen ruhlarda yaşayabilmesi için gençliğin hafızasında yer etmiş olan Ahmet Hâşim, Mehmed Fuad, Hamdullah Suphi, Refik Hâlid ve Yakup Kadri gibi sanatkârların da Ziya Gökalp’ın zümresine dâhil edilmesine ihtiyaç vardır. Ziya Bey’in lisan hakkındaki nazariyelerinin bu sanatkârların eserleriyle taçlanması gerekiyordur. Nitekim öyle de olmuştur, yalnızca Ahmet Hâşim eski lisanı terk etmez, onun yerine de Yahya Kemal güzel Türkçenin en canlı ve kıvrak tarzıyla şiirlerini kaleme alır. Böylelikle Yeni Lisan mesut istikbale koşarken, ona karşı çıkan ve düşmanlık besleyenler ümitsizce seyretmek zorunda kalmışlardır. (Ali Nüzhet 41-42)

Yeni Lisan ve Yeni Mecmua

Milli edebiyata ilişkin düşünce zemininin oluşmasında, Türk milliyetçiliğine dair fikirlerin harekete dönüştürülerek geniş kitlelere aktarılmasında derneklerin ve bu derneklerin çıkardığı dergilerin katkıları büyüktür. Yeni Lisan her anlamda bir edebiyat hareketi olmanın çok ötesine geçmiş ve toplumda ciddi bir yansıma bulmuştur. Yayımlandığı dönemin sosyal, siyasal, kültürel, ekonomik şartları düşünüldüğünde Yeni Lisan ile dillendirilen yeni fikirlerin toplumda karşılık bulması noktasında *Yeni Mecmua* oldukça etkili bir yayın zemini olmuştur. Ahmet Hamdi Tanpınar, “Edebiyatımızda büyük tesir bırakan organlardan

biri de hemen hemen o devir Türk elitini toparlayan ve Ziya Bey'in başyazıları dışında hiçbir ideolojik gaye güder görünmeyen bu mecmuadır" (Tanpınar 111) sözleriyle Millî Edebiyat anlayışının yerleşmesi noktasında onun etkin rolüne dikkat çekmiştir. Enver Behnan Şapolyo'nun verdiği bilgilere göre; "Mecmua'nın gayesi Türkçülük idi. Bu mihver etrafında memleketin en değerli edipleri, mütefekkirleri toplanmış oldular. Ziya Gökalp da en yüksek sanat eserlerini ve içtimaiyata ait, bilhassa millî içtimaiyata ait eserlerini bu mecmuada vermiştir" (Şapolyo 106). "Yeni Lisan ve Yeni Mecmua" alt başlığında Ali Nüzhet bu konuya dair önemli bilgiler paylaşır. Yeni lisanın ilkeleri belirlenmiş, nazariyatı yapılmıştır. Ancak bu yeterli değildir. Yeni lisanın ilim ve sanatta örneklerle kendini göstermesine ihtiyaç vardır. İşte *Yeni Mecmua* bu iş için önemli bir zemin olur. Orada Ziya Gökalp Türk içtimaiyatını, Necmettin Sadık Batının en yeni felsefesinden, ilminden topladığı yeni nazariyeleri, Refik Hâlid hikâye ve musahabeleriyle halkın lisanıyla halkın güzelliklerini ele alırken, Yakup Kadri *Erenlerin Bağından* kitabının tefrikasıyla yeni lisanın sanat kabiliyetini göstermiştir. Fuat Köprülü, Türk edebiyatı tarihini aydınlatmış, Yahya Kemal dillerde ve kalpte ebedî lezzet bırakan şiirlerini neşretmiş, Ruşen Eşref Rus edebiyatından tercümeler yapmış, Ömer Seyfettin millî hikâyeler tertip etmiştir. Halide Edip'in *Mev'ud Hüküm*'ü tefrika edilmiş, Ali Canip bedii tetkiklerini bastırmış, Orhan Seyfi, Faruk Nafiz, Halit Fahri millî şiirler yazmıştır. (45-46) Ali Nüzhet'in dikkat çektiği üzere; "Görül[mektedir] ki Yeni Mecmua büyük Türklük için çalışan genç zekâları etrafında toplamıştı[r]. Artık yeni lisan da nazariyat vadisinden tamamıyla kurtulmuştu[r]" (46). Yeni lisanın ilim lisanı olma noktasında yetersiz olduğunu düşünenlere yeni lisanla verilen eserler birer cevap olmuştur. Büyük Harbin en ateşli zamanlarında *Yeni Mecmua* Türkiye'nin dört bucağına dağılmış, her sayı daha yüksek sayıda çıkarılmıştır. Yeni lisan da bu yolda her geçen gün daha zarıfleşmiş, en derin his ve hayallerin ifadesine elverişli bir şekil almıştır. (46)

Yeni Mecmua, Türk basın tarihi için de çok önemli bir yere sahiptir. Ali Nüzhet, "Yeni Lisan için Yeni Mecmua ebedî bir merhaledir" (47) derken gazeteciliğe katkıları hususunda şu noktalara vurgu yapar:

Yeni Mecmua ile gazeteciliğe de yenilik damla, damla sızıyordu. Çok geçmeden gazete lisanı da düzeldi. Hatta diyebilirim ki: O zaman mülki, askeri memurlarda -klişe- hâline gelen müşterek terkipler yerine, sade ifadelerle mahut resmî kitabeti yenileştirmişlerdi. Yeni Lisan için -Yeni Mecmua ebedî bir merhaledir. Orada İstanbul hanımlarının konuşulan lisanı hâkindir. Yazılan ve konuşulan lisan ayrılıkları tamamıyla kalkmıştır. (47)

Çonoğlu, *Yeni Mecmua Yazıları-Ziya Gökalp* adlı kitabında *Yeni Mecmua*'yı iki döneme ayırabileceğimizi söyler: "Birinci dönem derginin mütareke döneminden kapanmasına kadar geçen süredir. 66 sayı süren bu devrede özellikle Ziya Gökalp'in çabalarıyla 'Türkçülük' mefkûresi çerçevesinde bir kültürün bir 'yeni hayat'ın inşasına çalışılır" (20). Ali Nüzhet de kitabında *Yeni Mecmua*'nın yalnız sanat hususunda yeniliklerle sınırlı kalmadığını ilim konusunda birçok müphem mefhumu aydınlattığını ifade eder. Türkçülük hareketinin ilmi şekli, halk, halkçılık gibi bütün yenilik hamlelerinin ilmi yönleri *Yeni Mecmua*'da görülmektedir. (47)

Yeni Lisan ve Hamdullah Suphi, Halide Edip Hanım, Mehmed Fuad ve Ziya Beyler

Türkçülük ve Yeni Lisan hareketini savunanlar arasında Hamdullah Suphi en önde gelenlerdendir. O, asıl şöhretini *Türk Yurdu* dergisindeki galeyanlı fikirleriyle ve düzgün sözleriyle kazanmış, mefkûresiyle bir gençlik zümresi yaratmıştır. *Türk Yurdu*'nda büyük bir aşkla çalışan Hamdullah Suphi, oraya başkanlık da etmiştir. Milliyet mefhumu, asıl başarısını hitabette bulan Hamdullah Suphi'nin ağzından çıktığında daha da devleşmiş, en uzak Türk illerine kadar aksetmiştir. Darülfünun'dan çıkan gençler son derslerini *Türk Yurdu*'nun genç başkanından almışlardır. (Ali Nüzhet 53-54)

Hamdullah Suphi yalnızca ateşli fikirler telkin etmekle kalmamış, Türk güzel sanatlarını da öğretmiştir. Yeni lisanla uzun makaleler yazarak, Darülfünun'da bu ilmin hocalığını yaparak Türkçülük ve Yeni Lisan için gerekli olan iki adımı da atmıştır.

Bu Türkçülük ve Yeni Lisan için lazımdı. Harsa doğru açılan bu saha bize maziyi aydınlattıktan sonra asri bir istiklal hazırlayacaktı. Türkçülüğün genç müridlerinden birisi de hiç şüphesiz Hamdullah Suphi Bey olmuştur. O bir mefkûre kahramanı, şuurlu bir zekâdır. Yeni Lisan ve Türkçülük, tarihi büyük üstadını daima hürmetle selamlayacaktır. (54-55)

Köprülüzade Mehmed Fuad Bey ve Yeni Lisan

Köprülüzade Mehmed Fuad Türk edebiyatı tarihi üzerine yaptığı araştırmalarla pek çok yeni bilgi sunmakla birlikte, yazılarıyla 'usûl' ilmini de göstermiş, yeni bir araştırma metodu öğretmiştir. Ali Nüzhet, "Onun hiçbir Türk mütefekkirine nasip olmayan tettebbu merakı tarih-i edebiyat itibariyle şimdiye kadar görülmemiş usûllerle çok yeni ve derin malumat getirdi" (61) sözleriyle edebiyatımıza kazandırdıklarına vurgu yapar.

Dışarının dedikodularına kulaklarını kapatarak çok zengin bir kütüphane içerisinde yeni bir ilmin araştırmacısı olan Mehmed Fuad Bey, araştırmaları sonucu her gün bir yenilik getirmiştir. Yeni Lisan hareketinin nazariyatını üslubunda yaşatacak kuvvetli bir sanatkâra ihtiyacı vardır, o gençlik arasında bunu başarabilecek olan/başarabilen ise Mehmed Fuad'dır.

Her hafta birçok mecmuaya, gazeteye Türk edebiyatı tarihi hakkında makaleler yazmış olan Mehmed Fuad Bey, daha sonra iki ciltlik *Türk Edebiyatı Tarihi* adlı kitabını neşretmiş, böylelikle "Türk Edebiyatı Tarihi ile Türklüğün edebî geçmişi ilk defa ilmî ve metotlu tarihine kavuşmuştur" (Akün 476).

Köprülüzade Mehmed Fuad *Türk Yurdu*'nda neşrettiği Yunus Emre, Yesevi ve eski saz şairlerine ait yazılarıyla büyüklüğünü göstermiştir. *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* gibi büyük bir kitabı yeni bir usûlle kaleme almıştır. Yeni Lisan'a karşı çıkanların önüne koyduğu pek çok eseriyle, yeni lisanın mazisi itibarıyla tetkikinin önemini göstermiş, muarızlar bu külliyata karşı artık bir şey söyleyememişlerdir.

Ali Nüzhet'in düşüncesi ve ifadesi ile "Fuad Bey, Türk gençliğine büyük bir hazine bırakmış bir dahidir" (63). O, yeni lisanla asri ve yeni bir edebiyatın savunucusu olmuştur. Tıpkı Ziya Gökalp gibi duygularımızın muhitimize ve ruhumuza yabancı olmadığı bir edebiyat isteyen Mehmed Fuad Bey, edebiyatımızda romantizme gerek olduğunu düşünür. Bu yolda Alman romantizmi gibi köklerini maziden ve halktan alan, taklit ve yabancı zevklere isyan eden, şahsiyetini arayan bir hareketin peşinde olarak edebiyatımıza yeni bir yön verir. Fuad Bey romantizme ulaşmak için Türk'ün millî geçmişini tetkik eder. Eski Türk lisanını, komşu milletlerle olan harsi münasebetleri, lisanın gelişim ve değişim aşamalarını, halk ve saz şairlerini, Türkçenin bünyesi ve karakterini de derin bir incelemeyle ele alır. Tüm bu meşguliyetleri, tetkikleri ve neşirleri edebiyatımızda romantizm hareketine kaynak olacak zemini inşa eder. Ali Nüzhet'in düşüncesine göre; Ziya Gökalp da Türk romantizminden yanadır, ancak iki Türk âlimi gaye itibarıyla bir olmakla birlikte bu hedefe farklı yollardan ulaşmaya çalışırlar. Ziya Gökalp, Türk romantizminin ancak istikbalde Türkçülüktен doğacağını çünkü romantizmin edebiyatın millileşmesi anlamına geldiğini düşünmektedir. (60-61) Ali Nüzhet, Türkçenin kökenini aydınlatma suretiyle açtığı yepyeni sahayla ve ortaya koyduklarıyla Yeni Lisan hareketi ve yeni Türk edebiyatı için onun çok kıymetli bir müverrih olduğunu düşünür.

Halide Edip Hanım'ın Sanatı ve Yeni Lisan

Yeni Lisan yalnızca dil odaklı ve edebiyat nezdinde yenilik çağrısında bulunan bir hareket değildir. Edebiyat aracılığıyla fikirlerin harekete dönüşmesine

ve geniş kitlelere yayılarak millî farkındalığın oluşmasına kaynaklık eden çok yönlü bir harekettir. Ali Nüzhet, Yeni Lisan'ın getirdiği prensiplerin Türk edebiyatına, oradan da toplumun gönlüne ve zihnine yerleşmesi noktasında Halide Edip'i çok önemli bir yerde görür. Son nesil arasında Halide Edip yeni lisanı sanatkârane kullanan bir yazardır. Ali Nüzhet'in ifadesiyle "O, asıl büyük kudretini viran Türk ilinin ıssız bîkeslerinden almıştır. Muasırlarının terennüm ettiği suni ah, oflar yerine ekseriya Türk'ün istikbaline kurtarıcı bir şule tutan feyizli, ümitli temsiller yarat[mıştır]" (67).

Bu çerçevede onun Yeni Lisan hareketine katkılarını zikrederken "Halide Hanım [...] istikbale müteveccihdir" (67), "O, bir yenilik, güzellik âleminin müjdecisidir" (67), "Halide Hanım'da yaratıcı bir hassa vardır. Her mevzua temas ettikçe ona bir kartal mehabeti verir" (68), "Onda ruh vüsatı, feza enginliği vardır ki onu bir mehabet şahıkası yapmıştır" (67), "Asrın ulvî hissi, onun her cümlesine sinmiş gibidir" (69) ifadeleriyle Halide Edip'i yüceltir. Büyük Harp yıllarında neşrettiği *Mev'ud Hüküm*, *Yeni Mecmua*'nın sayfalarını süslerken, eser lisanının sadeliğiyle dönemde parlamıştır. *Dağa Çıkan Kurt*, sonraki nesillere bırakılacak en canlı eserdir. *Ateşten Gömlek*, "Anadolu'nun en ateşli günlerine ait bir belagat sesidir" (69).

Halide Hanım bize yeni lisan ile neler yapılabileceğini göstermiş, Yeni Lisan'a karşı olanların öfkesini ve kinini bastırmıştır. Yeni lisan onun ahenkli kalemiyle zenginleşmiş, incelmış, tam ve kati bir olgunluk safhasına doğru genişlemiştir.

Ziya Bey ve Büyük Mütareke

Osmanlı'yı fiilen sona erdiren mütarekeyle birçok mütefekkir, şair, siyasi ile birlikte Ziya Gökalp da Malta'ya gönderilir. Dört yıl cehennem azabıyla sarılan Türk'ün varlığı bu suretle büsbütün silinmek istenir. Böylesine her şeyin alt üst olduğu, felaket dolu zamanlarda Ziya Bey yine heyecanla, ümitle doludur ve yalnızca memleketi ve gençliği düşünür. Malta'da kasvetli hapishanesinin dar çerçevesi içinde bile 'şeytanî devir' dediği o senelerin Türkiye için bir son olmadığına emindir. Nitekim merkezin İstanbul değil de Anadolu olduğu bir direnişin başlaması çok da gecikmez (71-72).

Yeni Lisan ve Son Nesil

Yeni Lisan'ın yarının millî dehasına malzemesini hazırlamasında Ali Nüzhet'in son nesil olarak söz ettiği son isimler Reşat Nuri Bey, Falih Rıfkı ve Ruşen Eşref'tir. Reşat Nuri Bey döneminde asri tiyatroculuğun temelini atmıştır. *Eski Rüya*'sıyla fakir tiyatro sanatına, *Çalılıkusu* ile romancılığa ışık serpmiştir.

Hiçbir muharririn tesirinde kalmayarak son neslin en müstesna yazarlarından biri olmayı başarmıştır. Falih Rıfkı'nın *Ateş ve Güneş*'i Türk'ün bir hamaset neşidesidir. Ali Nüzhet'in ifadesiyle; "Rıfkı: Büyük Mütareke senelerinde de, Türkün büyük ızdırabından bir nevi edebiyat yapıyordu. Onun her millî hıçkırığı içtimai bir ilmin lisanıydı" (77). Falih Rıfkı, Yeni Lisanın ve Türkçülüğün şuurulu bir savunucusu olmuştur. Ruşen Eşref ise umumi harp senelerinde herkesi ölüm ve kan korkusu sarmışken edebî bir hareket var etmeye çalışır. Ali Nüzhet son neslin bu üç yazarını Yeni Lisanın nazariyatını sanat sahasında tatbik eden feyizli birer rehber olarak niteler. (77-78)

Yeni Lisan ve Millî Vezin

Türkler Anadolu'ya gelmeleriyle birlikte Arap ve Acem medeniyetlerinin tesiri altında kalmış ve kendi lisanlarının bünyesine uymayan aruz veznini aynen kabul etmişlerdir. Aruz ancak Hâmid, Namık Kemal ve Recaizade Ekrem'in sonrasında Fikret ve arkadaşlarının hassasiyetleriyle gücünü kaybetmeye başlamış, gazel kaside gibi şekillerin yerini sone, müstezad, serbest vezin almaya başlamıştır. Diğer taraftan halk arasında, halk şairleri arasında hece vezni kullanılır ve halk elemini, ızdırabını, mahrem hislerini hece vezniyle dile getirir. Şinasi ile başlayan yenileşme ile aruz veznine pek çok yenilik gelir. Sadeliğe doğru yürüyen yeni lisanla millî vezin üzerine manzumeler yazılmaya başlar. Bu yolda ilk adımı Mehmed Emin Bey atar. *Bahçe Mecmuası*'nda neşrettiği 'Ben bir Türküm, dinim, cinsim uludur' şiiri şekil ve mana itibariyle mükemmeldir ve yeniliğiyle itirazlar alsa da hece vezninin başarısıyla sonuçlanır. Onun geniş muhayyilesiyle Anadolu köylüsünün hayatı, sanatı, saflığı, yaşam biçimi nazma dökülür. Konusunu halkın özünden alan bu şiirler halk arasında çok ilgi görür ve lezzetle okunur. Emin Bey'in başlattığı bu yolda bir zümre oluşmaya başlar. Rıza ve İhsan Raif Hanım'ın coşkun şiirleri gençlik üzerinde daha tesirli olur. Millî vezinle yeni tecrübeler ard arda gelir. Köprülüzade Fuad Bey, Celal Sahir, Fazıl Ahmed, Ali Canip, Ömer Seyfettin bu vadiye neşirleri ile öne çıkarlar. Millî veznin en hassas aleti olan 7'li, 11'li heceyle şiirler yazarlar. *Türk Yurdu*'nda müstear isimlerle millî vezinle manzumeler neşredilir. Eski hars ihmal edildiği köşesinden çıkarılır ve dönemin mecmuaları millî vezinle yazılan şiirlerle dolar. Emin Bey ile başlayıp Ziya Bey'le millîleşen vezin Orhan Seyfi, Faruk Nafiz, Yusuf Ziya, Halit Fahri, Nazım Hikmet... ile daha da güzelleşir. (83-86)

Sonuç

Ziya Gökalp, fikir ve kültür tarihimizde dönüm noktası oluşturan önemli bir şahsiyettir. Osmanlı Devleti'nin büyük sarsıntılar geçirdiği bir devirde

mütefekkir hüviyetiyle fikir sahnesine çıkmış, yeni devletin siyasi ve fikrî zeminine aksettirdikleriyle yakın tarihimizin en tesirli insanlarından biri olmuştur. “Derin bir kültüre, kuvvetli bir sosyal felsefeye ve bir fikir sistemine bağlı düşünce ve görüşleri ile, modern Türkiye’yi şekillendirecek olan temel ilkelere öncülük ve hazırlayıcılık etmiş olması” (Korkmaz 25) kültür tarihimizdeki seçkin yerini ortaya koymaktadır. Ona çok yakın bir isim olan Ali Nüzhet’in kaleminden çıkan *Olup Biten Şeyler*, onun özellikle sosyal, kültürel ve edebî sahadaki öncülüğünün en yakın metinleri olarak karşımızdadır. Ziya Gökalp’ın fikir ve hamlelerinin cephelerini göstermesi bakımından, Türk aydınlarında millî şuurun uyandırılması, fikir ve ruh birlikteliğinin sağlanması, Yeni Lisan hareketi, Türk milliyetçiliği ve Millî Edebiyat gibi pek çok konuda aydınlatıcı bir rehber olarak Türk edebiyatında kıymetli bir yere sahiptir.

Kaynakça

- Akün, Ömer Faruk. "Mehmed Fuad Köprülü". Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. Cilt 28. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003. 471-86.
- Ali Nüzhet. *Olup Biten Şeyler*. Diyarbakır: Matbaa-i Vilayet, 1340.
- Argunşah, Hülya. "Millî Edebiyat". *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ed. Ramazan Korkmaz. Ankara: Grafiker Yayınları, 2016. 171-222
- Argunşah, Mustafa. "Ziya Gökalp ve Yeni Lisan Hareketi". *Türk Kimliğinin Yeniden İnşası Bağlamında Ziya Gökalp*. Haz. Ünver Günay ve Celalettin Çelik. İstanbul: Kesit Yayınları, 2010. 95-123.
- Çonoğlu, Salim. *Yeni Mecmua Yazıları-Ziya Gökalp*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2023.
- Duymaz, Ali. *Ziya Gökalp-Küçük Mecmua Yazıları*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2023.
- Erişirgil, Mehmet Emin. *Bir Fikir Adamının Romanı Ziya Gökalp*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.
- Filizok, Rıza. *Edebiyatımızın Zirvesindekiler-Ziya Gökalp*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2005.
- Göksel, Ali Nüzhet. *Ölümünün 25 inci Yıldönümü Münasebetiyle Ziya Gökalp Hayatı-Eserleri*. İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi, 1949.
- . *Ziya Gökalp'ın Neşredilmemiş Yedi Eseri ve Âile Mektupları*. İstanbul: Işıl Matbaası, 1956.
- Kahraman, Âlim. "Küçük Mecmua". Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. Cilt 26. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2002. 528-29.
- Korkmaz, Zeynep. "Ziya Gökalp'in Kültür Tarihimizdeki Yeri ve Türk Dili", *Ziya Gökalp Sempozyumu Bildirileri*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Yayınları, 1989. 23-34.
- Şapolyo, Enver Behnan. *Ziya Gökalp İttihat ve Terakki ve Meşrutiyet Tarihi*. İstanbul: Güven Yayınevi, 1943.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000.

TOPLUMSAL CİNSİYET VE EDEBİYAT



***Muhadarat* Romanında Özgürlüğüyle Kararsızlığın Tezahürü: Kendinden Vazgeçme Durumu**



Oğuz Öcal*

Tezli Bir Roman, Fazıla ve Özgürlüğüyle Kararsızlık

Fatma Aliye Hanım'ın ilk edebî eseri olan *Muhadarat*, tezli bir romandır ve romanın tezi ise ahlaklı insan, başına ne gelirse gelsin tekrar ayağa kalkıp kendisini düze çıkarabilendir, olarak ifade edilebilir. Bu tez romanda, asıl kişi Fazıla'nın şahsında somutlanır ve onun üç ayrı dönemde yaşadığı deneyimlerle ortaya konur. Öyle ki Fazıla, hikâyesinin anlatıldığı süreçte genç kız, kadın ve cariye olarak toplumda yer edinir, üç farklı çevrede bulunur, farklı durumlarla karşılaşır. Dışlanır, mağdur edilir ve hayal kırıklığına uğrattılır. Ancak o ne aşka yenilir ne mala mülke iltifat eder ne de isyan etme ve intikam alma gibi kötü işlere kalkışır. Bütün ilişkilerinde başarıyla çıkar; yaşadıklarına rağmen ayakta kalır. O, bütün bu özellikleriyle çevresindekilere göre çok üstün tutulmuştur. Kurguyu oluşturan her unsur, adeta onun üstün birisi olduğunu belgelemek için kullanılır. Romancı onun öyle birisi olduğunu ispatlamak için inandırıcılığı olmayan tesadüflere başvurmaktan bile çekinmez.

Bir tezi ispatlamak için yazıldığı aşikâr olan *Muhadarat*, bu çalışmanın bakış açısına göre ise görünüşü ile gerçekliği özdeş olmayan bir genç kızın şahsında, varlığı (elde olanı, olanağı) tehdit eden unsuru, özgürlüğüyle kararsızlık durumu olarak görünüşe çıkaran bir romandır. Öyle ise Fazıla kimdir?

Hikâyesi anlatılan kişi olarak Fazıla, on yedi yaşında bir geç kızdır. Entelektüel olarak devrine göre çok ileri bir durumdadır, roman okur ve yorumlar; “akıl ve zekâsı sinniyle mütenasip olmayacak bir suret-i fevkaladede[dir]” (33). Piyano çalar, Fransızca bilir. Sekiz yaşında iken öksüz kalmış olmasına rağmen babası varlıklı olduğu için “düzenli ve muntazam bir konak[ta]” (34) büyümüş; üvey annesi ile özel mürebbiyesi tarafından yetiştirilmiştir. İlk gençlik yıllarından itibaren üvey annesi ile akrabalarının kötülüklerine maruz kalır, mağdur edilir. Kısaca bu şekilde tanıtılabileceğimiz Fazıla, görünüşü ile gerçekliği

* Prof. Dr. Kırıkkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta: ogzocal@yahoo.com, ORCID: 0000-0003-2301-095X.

birbiriyle uyumsuz olan birisidir: O, görünüşte elde olana sahip çıkan (özgürlüğüyle kararlı), gerçekte ise elde olana sahip çıkmayan (özgürlüğüyle kararsız) birisidir. O hâlde özgürlüğüyle kararlılık ile kararsızlık nedir? Bu durum Fazıla'nın şahsında nasıl görünüşe çıkar?

Özgürlük, olanağa (elde olana) sahip çıkmak ve ondan sorumlu olmak demektir. Bu fenomen, kendi içinde kararlı ve kararsız özgürlük olmak üzere ikiye ayrılır. Özgürlüğüyle kararlılık, bir karar alarak varlığa sahip çıkmak demektir. Onun olumsuz şekli olan özgürlüğüyle kararsızlık ise alınmış bir kararın olmaması nedeniyle elde olanı (varlığı) sahipsiz bırakmak anlamına gelir. Bu iki özgürlük biçimi arasındaki fark ise bir seçimin (kararın) varlığı veya yokluğu ile ortaya çıkar. Yapılmış bilinçli bir seçim varsa karar var, seçim yoksa karar yok demektir. Dolayısıyla alınmış karar, insanı özgürlüğüyle kararlı, onun yokluğu ise özgürlüğüyle kararsız kılar. Alınmış karar, kendisini, varlığa sahip çıkma şeklinde görünür kılarken onun yokluğu ise elde olanı sahipsiz bırakma veya ondan vazgeçme eylemiyle ifadesini bulur. Nerede varlığı sahipsiz bırakma durumu varsa orada özgürlüğüyle kararsızlık durumu vardır, denilebilir. Söz konusu bu iki husus da bütün insanî durumlar gibi neliği bilindiğinde dönüşür. Öyle bir bilinç oluşmadığında ise olduğu gibi kalır ve kendisini sürekli tekrarlar. Bütün bunlara ek olarak özgürlüğün her iki şekli de zaman, mekân ve zihniyet gibi birer kategori olduğu için belirleyicidir ve farkında olunsun olunmasın esaslı bütün eylemleri şekillendirir, denilebilir. Örneğin bir kişinin elde olana sahip çıkmak yerine onu sahipsiz bırakmasının en derin nedeni, o kişinin özgürlüğüyle kararsız olmasıdır, diyebiliriz.

Alınmış bir kararı olmayan Fazıla, içinde olduğu ancak farkında olmadığı bu durumun yönlendirmesiyle yedi yıl içinde karşılaştığı olanaklar arasında seçimler yapar ve seçimler esnasında ise kendisine ve varlığa sahip çıkmak yerine, onlardan altı defa vazgeçmeyi tercih eder. Bu durum ise onun görünüşte özgür ve birlikte dünyaya ihtimamlı, gerçekte ise özgürlüğüyle kararsız ve onunla ne yapacağını bilmez bir durumda olduğunu işaret eder. Fazıla'nın özgürlüğüyle kararsız olduğunu işaret eden bu vazgeçme tekrarı, onun aynı zamanda elde olanı sahipsiz bırakıp keder ürettiğini ve ondan haz aldığını da ifade eder. Onun altı esas seçimi ile vazgeçme eylemini şöyle izah edebiliriz:

Seçimleri ve Vazgeçişleri

Fazıla, sekiz yaşındayken annesini kaybettiği için öksüz kalmış birisidir. Hâlihazırda on yedi yaşındadır. Babası Sai Efendi, dul kaldığı için çocuklarının bakımını üstlenemez ve bir süre sonra da Calibe isimli genç ve güzel bir kadınla

evlenir. Onlar, üvey annesinin akrabaları ile düzenli ve muntazam bir konakta yaşamlarını sürdürürler. Fazıla, ayrıca annesinin komşusu ve arkadaşı olan Münevver Hanım'ın oğlu Mukaddem ile sözlüdür. Yakın bir zamanda onunla nişanlanır ve on sekizine girince de evlenecektir. Üvey annesi Calibe, kıskanç bir insan olduğu için kendisine ve kardeşine sürekli kötü davranıp babasına karşı onu olduğundan farklı göstermektedir. O ise babasına şikâyetle bulunmayı uygun bulmadığı için üvey annesine karşı kendisini savunamaz ve “pederinin yanında daima ahlaksız ve değersiz bir evlat olarak” (23) bilinir. Bunun için de çok üzgün ve umutsuzdur; üvey annesinin şerrinden kurtuluşu, bir an önce evlenip evden uzaklaşmakta bulur. Ancak Calibe, onun evlenip komşu eve yerleşecek olmasını kabullenemez ve keyfini kaçırarak olan bu sorunu çözmek için Mukaddem Bey'e bir iftirada bulunur. Hiç öyle olmadığı hâlde onu, alkolik ve sapık birisi olarak sunar. Hiçbir şeyden haberdar olmayan Sai Efendi, tesadüfen ortalıkta dolaşan bu iftirayı duyar ve kızının nişanını bozar, masum olan gençleri birbirinden ayırır. O esnada Fazıla ise nişanlısının dürüst bir insan olduğunu bildiği için Calibe ile Süha'nın iftira ettiğini anlar. Ancak ne bu duruma karşı bir tavır alır ne de atılan iftirayı babasına anlatmaya çalışır. Sanki yapacak bir şey yokmuş gibi kaderine razı olur ve kendisinin tehlikeli insanlar tarafından kuşatılmış olduğunu itiraf etmekle yetinir.

O arada, anne Münevver Hanım, oğlunu çok iyi tanıdığı için oluşan bu haksız durumu kabullenemez ve sorunu düzeltmek için ısrarla Sai Efendi ile görüşmeye çalışır. Ancak Sai Efendi, oldukça kararlı bir şekilde karısının da yardımıyla onun bütün görüşme taleplerini geri çevirir. Annesinin aksine ısrarcı olan Mukaddem ise bir fırsatını bulup Sai Efendi ile görüşür, ona gerçeğin gösterildiği gibi olmadığını, kendisine iftira edildiğini anlatmaya çalışır. Ancak çabası boşa gider. Sai Efendi onun nasıl birisi olduğunu bildiği hâlde işine öyle geldiği için çaresiz kalmış gibi yapar ve kararını olduğu gibi korumayı tercih eder. Soruna bir çözüm bulamayan Münevver Hanım ise bunun üzerine, bir hamlede bulunur ve mutsuz edilen gençleri, başka bir şekilde kavuşturmak için Fazıla'ya eşyalarını alıp kendi evine yerleşmesini teklif eder. Bu açıkça bir kaçma teklifidir. Fazıla, bu tekliften sonra çok şaşırır ve o güne kadar kendisiyle hiç karşılaşmamış olduğu için ilk defa özgürlüğüyle baş başa kalır. Bir seçim yapmak zorundadır, iki olanak vardır karşısında: O, üvey annesi ile Süha'nın doğrudan, babasının ise dolaylı olarak katıldığı bu kötülüğe karşı nişanlısı ile kendisinin hakkını savunacak ya da o haktan vazgeçecektir. Bir diğer ifadeyle o elde olan olanağa sahip çıkacak ya da onu sahipsiz bırakacaktır. “Kuvvetli ve keskin [bir] aklı” (106) olduğu iddia edilen ancak kendisini yeterince bilmeyen Fazıla, birinci olanağı değil de ikincisini seçer ve evlilik konusunda karar verme

hakkının kendisine ait olmadığını iddia eder. Yaptığı bu seçimden sonra ise Münevver Hanım'ın bütün ısrarına rağmen bir anne olarak ona da nişanlısına da merhamet etmez. Aldığı kararı olduğu gibi korur. Böylece kendisinden de Mukaddem'den de vazgeçer; çok vurgulu bir şekilde, “pederimin istemediği bir adama varmam” (135) demekle yetinir.

Mukaddem Bey'e varmakta tereddüt etmiyorum. Onun, bu dediğinizden başka çaresini bulunuz, ben memnunum, fakat bu teklifleri kabul etmemekte mazurum. Sizin her emriniz başım üzerine, lakin ben firar edemem. Ben pederime beni filanca adama veriniz diyemem (...)

-Razı oluncaya kadar bekleriz.

-Fakat Kızım o vakte kadar Mukaddem üzüntüden bitecek. Çocuk gece sabah ağlıyor, uyumuyor. Halayıklar sabahları beni çağırıp gözyaşlarından sıyrılsıklam olmuş yastıkları gösteriyorlar. Bunu gören validenin halini tasavvur et. Bak sen de ne hale gelmişsin. Sükût ediyorsun, sabrediyorsun, ama eridin, eski Fazıla'nın yarısı kaldın. Kendine acıımıyorsan Mukaddem'e acı! Ona da acıımıyorsan, bütün süruru ondan ibaret olan validesine acı! Bana acı kızım! (129-130).

İnsan varoluşu sürekli bir seçim yapma ve karar verme sürecinden ibarettir. Bir insan olarak Fazıla, yaptığı bu ilk seçimden sonra nişanlısının üzüldüğünü bilir ve babasının kendisini “hüsn-i rızasıyla” (133) ona vereceği güne kadar beklemeye karar verir. O arada, ummadığı bir gelişme olur; aşkını ilan eden Süha, onunla evlenmek ister. Şaşkın durumda olan Fazıla ise bu teklifi reddeder ve kısa bir süre sonra da onunla üvey annesinin etik dışı bir yakınlaşmasına şahit olur. Bu olay onu çok rahatsız eder ancak o, babasına bu durumu anlatamaz. Şahit olduğu bu olaydan hemen sonra ise Süha, ona yaşadığı ilişkiye kendisini Calibe'nin mecbur ettiğini izah etmeye çalışır. Sözlerini inandırıcı kılmak için de samimi davranır ve Fazıla'ya her şeye yeniden başlamayı teklif eder. Ancak Fazıla, babasının namusuna göz diken bu adamın isteğini kabul etmez. Bunun üzerine Süha, kendisine “ilan-ı harp” (145) ve ona sahip olmak için elinden gelen her şeyi yapacağına dair yemin eder. Yeni bir kötülük beklentisi içinde olan Fazıla ise çevresindekilerin gerçek yüzünü gördüğü için yaşadığı evin tekinsiz bir yere dönüştüğünü anlar.

Onuru kırılan Süha, harekete geçer ve Fazıla'yı eski nişanlısından tamamen koparıp kendisi ile evlenmeye mecbur bırakmak yeni bir hamlede bulunur. Bunun için de onu hem babasından istetir hem de onun Mukaddem ile gizli gizli görüştüğüne dair bir iftirada bulunur. Gerçeklerden haberdar olmayan Sai Efendi, onun kızı ile evlenmesine rıza gösterir ancak Fazıla'yı bu evliliğe ikna

edemez. İkna edemediği için de kızının tavrından rahatsız olur ve söylenenlerin doğru olup olmadığını sorgulamadan onun eski nişanlısıyla görüşmesini tamamen yasaklar. İtaatkâr birisi olan Fazıla ise bu dayatma karşısında masum olduğunu ispatlamak için babasına Mukaddem'den vazgeçtiğine dair söz verir.

Fazıla, çok yalnız bir durumda iken iç güveyi olmak isteyen bir talibi çıkar ancak o, artık yaşadığı konaktan uzaklaşmak istediği için bu teklifi kabul etmez. Bu arada Calibe, kendi gerçeğini bilen Fazıla'nın varlığından rahatsız olduğu için yeniden harekete geçer ve yeni bir iftirada bulunarak Mukaddem ile onun kaçmaya hazırladığını iddia eden bir not hazırlayıp onu Sai Efendi'ye okutur. Notu okuyan Sai Efendi, öfkelenir ve elindeki notu kızına okutur. Yeni bir iftira edildiğini anlayan Fazıla, masum olduğunu babasına anlatamayacağı için öfkeyle Calibe'yi itham edip aşağılar. Bunun üzerine Sai Efendi şaşırır ve karısına saygısızlık eden kızını döver, yaralar. İftira edilip aşağılanmış olan Fazıla ise karşılaştığı bu haksız eylemden sonra yeniden özgürlüğüyle baş başa kalır ve iki esas olanak vardır karşısında: O mağdur edildiği için kendisi ile nişanlısının hakkına sahip çıkacak ya da ondan vazgeçip evlilik bahsinde kararın babasına ait olduğunu tekrarlayacaktır. Bir sınırdaki olan Fazıla, kendisine ait haktan bir defa daha vazgeçer.

-Ben Münevver Hanım'la Mukaddem Bey'i o kadar âli tanır ve onlara o kadar hürmet ve riayet ederim ki pederi evinden tart edilmiş veyahut pederine karşı isyan ile oradan firar etmiş bir kızı onlara layık görmem. Onların hanesi şayan-ı ihtiram bir hanedir. Asiler yatağı, firariler melcei değildir. (163) (...)

-Nineciğim benim ne kadar vefasız ve hain olduğumu Mukaddem Bey işte şu yaptığım işten anlasın da benden nefret etsin. Söyle nineciğim! Benim nasıl iyilikbilmez, nankör olduğumu ona söyle. Benim gibi bir zevceye düşmediğine şükretsin! (173).

Alıntılanan metinden de anlaşılabilirliği gibi seçimini bu şekilde yapan Fazıla, tesadüfen karşılaştığı Münevver Hanım ile konuşurken samimiyetsiz biçimde kendisinin “nankör” bir insan olduğunu belirtip günah çıkarmaya çalışır. Bu ikinci seçiminden sonra ise onun için her şey değişir. Kardeşi Şefik, ansızın askerî idadiye yatılı olarak gönderildiği için yalnız kalır ve babasının isteğiyle Remzi isimli bir mirasyediyle evlendirilir.

Fazıla, evlenip çevresindekilerin kötülüklerinden uzaklaştığı için mutludur. Bütün dikkatini yuvasına hasreder ve elinden geldiği kadar “zevksiz, görgüsüz ve yetersiz bir insan” (Akça 2023: 753) olan kocasının gönlünü kazanmaya ve onunla uyumlu olmaya çalışır. Ancak ne yaparsa yapsın bir memnuniyetsiz

olan kocasını ikna edemez. Öyle ki Remzi, gördüğü hürmete rağmen bir süre sonra eve geliş gidişlerini aksatmaya başlar ve onu aldatır. Aldatıldığını öğrenen Fazıla ise kocasına olan saygısını yitirir ve onu kendi hâline bırakır. O arada Remzi, çocuk istediği için sorunun kendisinden değil de Fazıla'dan kaynaklandığını düşünür ve çocuk sahibi olmak için onun cariyesiyle birlikte olmak ister. Sorunun kendisinde olduğunu sanan Fazıla, kocasının bu istemini haklı bulur ve onu seçtiği bir cariyesi ile görüştürür. Ancak Remzi, bir cariye ile yetinmez, onun diğer cariyelerine de göz koyar. Ardından da hem onun üzerine kuma getirmek hem de ondan bunu kabul etmesini ister. Bir dayatma ile karşı karşıya olan Fazıla ise yeni bir sınır duruma gelir ve boşanıp baba evine dönmeyi düşünür ancak babası, genç karısının yeni bir iftirasına inanarak onun eve dönüşüne izin vermez. Bunun üzerine Fazıla, babası ile kocası tarafından reddedildiği için yeniden bir sınır duruma gelir ve bir seçim yapmak zorunda kalır. İki olanak vardır karşısında: O, ya boşanıp akrabalarından uzak bir şekilde kendisine yeni bir dünya kuracak ya da intihar edecektir. Özgürlüğüyle baş başa kalan Fazıla hem yeni bir dünya kurmak için gerekli olan çalışmanın kendisine göre olmadığını düşündüğü hem de "çirkin" (213) bulduğu boşanmayı kendisine yakıştıramadığı için olanaklar arasından ikincisini seçer. Böylece intihar kararı alarak varlığa sahip çıkma olanağından üçüncü kez vazgeçmiş olur.

Kardeşim! Zevcim beni hanesinden tard etti. Pederim hanesine kabul etmedi. Ondan sonra yapılacak bir iş kalırsa o da eldeki birkaç parça mücevheratla eşyayı satıp bir odalı bir haneye sığınmak ve sermaye bittiği halde işleyip çalışmak veyahut bir yere gidip hizmetçilik etmektir. Bunların hiçbiri benim yapacağım iş değildir. Ama bunu söylemekten maksadım hâşâ, çalışmayı çirkin göstermek ve üşenmek değildir. Fakat zevci hanesinden tard eylediği halde pederinin kabul etmediği bir kadına âlemin ne nazarla bakabilmesi mülahazasıdır. Ben pederimin sözünü dinlemeyip de zevcimin hanesinden çıkmış olsam bu kadar işleri yapan Calibe'nin beni pederime reddettireceğine de şüphe yoktur. O halde kadr u haysiyetime hâlele gelecekti. İşte o halde olarak senin yaşamayı veya haysiyetimi muhafaza ederek ölmeyi düşündüm. (224-225).

İntihar, tepkisel nitelikli intikamcı bir eylemdir. Bu eylemde insan, çatışmalı bir hâldedir ve umduğu gibi olmayan yaşamın beklediği kişi olmayı reddeder. Tepkisel bir durumda olan Fazıla, intihar etmeyi seçerek kendisinin istediği gibi olmayan babası ile kocasına itaat eden birisi olmayı reddeder ancak büyük bir günaha girip ebediyen cehennemde kalmaktan korktuğu için eyleminden vazgeçer. Kırgın bir durumda iken kocasının da babasının da evine dönmek istemediği için sessizce ortadan kaybolur. Bir kayıkla karşıya geçer ve kenar bir

mahallede oda kiralayıp kimliğini gizleyerek gözlerden uzak durur. Bulunduğu duruma hazırlıksız yakalanan Fazıla, parmağında kalan yüzüğü bozdurur ve kendisini bir süre idare edecek kadar para temin etmiş olur. Elindeki paranın bir miktarını, kiraladığı odanın ücretine ayırır, geri kalanını ise bir süre sonra lazım olacağı için saklar. Ancak işler istediği gibi gitmez. Kaçarken hastalanır, on bir gün komada kalır. Ev sahipleri komadayken ona hem bakar hem de onun kalan parasına el koyar. İyileşince soyulduğunu ve borçlandığını öğrenen Fazıla, ev sahipleri ile anlaşmaya çalışır. Ancak onlarla anlaşamaz ve borcunu ödeyemediği için de mahkemeye verilmekle tehdit edilir. Parasız olan ve mahkemede kimliğinin açığa çıkmasından korkan Fazıla, zor durumda iken bir karar vermek zorunda kalır. İki olanak vardır karşısında: O, her ne kadar ataerkil zihniyet kendisinin “çalışma hayatına atılması için müsait” (Akça 2022: 152) olmasa da çalışarak borcunu ödeyecek, kendisine yeni bir yaşam kuracak ya da kolay olan yolu seçerek cariyeye olarak satılmayı tercih edecektir. İstanbul’da hizmetçilik yapmakla cariyeye olmak arasında bir fark görmeyen Fazıla, “eşini terk ettikten sonra hiçbir kabiliyetinin, bilgi birikimin olmadığını fark” eder (Argunşah 2016: 18) ve daha önce olduğu gibi yine, ikinci olanağı seçerek kendisinden dördüncü kez vazgeçmiş olur:

-Param olmadığı gibi satacak bir şeyim de yok. Kendimi mi satayım dedim. (...) Zaten hizmetçilikle bir yere gidecek olduktan sonra bunların da şerrinden kurtulmak üzere, cariyeye sıfatıyla satılıp benden istedikleri parayı onlara vermeyi düşündüm. Eğer mümkün olursa beni taşraya cariyeye olarak satmalarını teklif eyledim. Bular birçok düşündükten sonra hane sahibi akdemce esirci tellallığında bulunmuş olduğundan ve bir esirci maiyetinde birkaç ke-reler Mısır’a gidip gelmiş olduğu cihetle o hususa vukufu bulunduğundan bahisle, ben rıza gösterdiğim halde ve hakikaten bir arayacak kimsem olmadığı surette, bunu yapabileceklerini bildirdiler (...) (291).

Özgür bir insan iken cariyeye dönüşen Fazıla, odalık olmayı istemediği için birkaç yer değiştirdikten sonra Beyrut’ta zengin bir ailenin hizmetine girer. Peyman ismini alır, bulunduğu eve hızla uyum sağlar ve yetenekli birisi olduğu için de kısa sürede yükselir. Kalfa ve dadı olarak evin genç kızlarının hizmetini görür, onların güvendiği bir insana dönüşür. O arada verem hastası olduğu için kendisine en uygun ortamı arayan Mukaddem, hava değişimi için farklı şehirleri gezdikten sonra Beyrut’a gelmiştir ve orada bulunmaktadır. Bir gün tesa-düfen iki eski nişanlı, Fıstıklık isimli mesire alanında karşılaşır ancak konuşamazlar. Bu karşılaşmadan sonra Fazıla, girişken davranır ve Mukaddem’e haber yollayıp onunla görüşmek ister. Çok heyecanlı ve şaşkın bir durumda olan Mukaddem, onun görüşme isteğini kabul eder ve iki eski nişanlı bir süre sonra

kararlaştırdıkları yerde buluşup konuşurlar. Mukaddem, biraz gecikmiş de olsa ona duyduğu aşkı itiraf eder, borcunu ödeyerek özgürleşme ve evlenip ortadan kaybolma teklifinde bulunur. Daha önce belirttiği gibi Mukaddem'e karşı sadece merhamet ve mihnet duyan Fazıla ise bu tekliften sonra iki olanakla karşılaşır: O, mağdur edilmiş Mukaddem ile evlenip yeniden özgür bir insan olacak ya da bu teklifi reddedecektir. Olanakların sınırında duran Fazıla, efendisi Enise Hanım'ın Mukaddem'e âşık olduğunu bildiği ve eski kocası Remzi'den boşanmadığı için bu teklifi reddeder. Böylece, elde olan olanağı yeniden reddederek kendisinden beşinci kez vazgeçmiş olur.

-Sabavetimizden sonraki eyyamı unutalım! Muhabbetimiz, uhuvvete karar kılsın, dedi (...) Benim korkaklıktan karar vermiş olduğum intihara cesaret edemediğime ve desisekârlıktan firar eylediğime zahip olanlar da bulunmaz mı? Vicedansızların biri de benim zevcim olduğu için o suizanlara en ziyade zahip olanlardan biri de o olur. Ben seninle izdivaç edecek olursam, herkesin "Bunun hile ve desise ile zevcinin hanesinden kaçmaktan maksadı, Mukaddem Bey'e varmak içinmiş" diyeceklerine şüphe yoktur. İhtimal ki bu desisekârlıkta seni de müşterek tutarlar. İkimizi de âlem yanında itham etmeye bundan büyük delil olamaz. Belki de bu hileyi yaptım diyerek zevcim inat olmak üzere beni tatlik etmez. Birçok eza ve cefalar eder. Ben o cefalardan kurtulmak üzere ölüme razı olmuş, intihara karar vermiştim. (295-296).

Bu metinde de ifade edildiği gibi Mukaddem'i ikna edip sakinleştiren Fazıla, rahat hareket edebilmek ve daha sonra yeniden sorun yaşamamak için Enise Hanım ile Mukaddem'i evlendirmek ister. İsteğini uygun bir zamanda Mukaddem'e açar ve ondan kararına saygı duymasını bekler. Bunun üzerine Mukaddem, her şeyini Fazıla ile yapacağı evliliğe bağladığı için önce hayal kırıklığına uğrar, bu teklifi kabul etmez, bir süre sonra da Fazıla ile aynı evde bulunacağı için onu kabul eder ve iç güveyi olarak konağa yerleşir.

Eski nişanlısı ile aynı evde yaşayan Mukaddem, zamanla veremden tamamen kurtulur ve bir süreliğine annesini ziyaret etmek için karısı ile İstanbul'a döner. Onlar İstanbul'a gittikten sonra konaktakiler, yaz mevsimini geçirmek için sayfiyeye tanışırlar. O arada yeni bir gelişme olur: Evin genç efendisi Şebip, çok beğendiği Fazıla'yı annesinden satın alır ve odalık yapmak ister. Ancak Fazıla odalık olmayı istemediği için bu teklifi kabul etmez. Bunun üzerine Şebip, dürüst birisi olduğunu düşündüğü Fazıla'ya âşık olur ve onunla evlenmek ister. Bu istek üzerine yeniden zor bir duruma düşen Fazıla, gerçek kimliğini gizlediği için ne yapacağını bilemez ve yeniden özgürlüğüyle baş başa kalır. Yine iki esas olanak vardır karşısında: O, cariye Peyman olarak Şebip ile evlenerek yeni

kimliğiyle yeni bir başlangıç yapacak ya da bu özgürleşme teklifini reddedecektir. Olanakların sınırında duran Fazıla henüz kocasından ayrılmadığı ve Mukaddem'in çok rahatsız olacağından emin olduğu için Şebip'in teklifini kabul etmez. Böylece kendisinin bir olanağından altıncı defa vazgeçmiş olur.

-Ben size zevceliğe layık değilim (...). Ben hizmet cariyesi kalmak fikrindeyim (...)

Şu muhtasar fakat gayet manidar olan sözler Fazıla'ya tesirsiz kalmadı. Fakat zavallı kadın ne yapsın? Kendi başına fail-i muhtar değil ki kendi için söz verebilsin. Kendisinin böyle tezevvüç edebilmek ihtimali olaydı, Mukaddem tehhül etmezden evvel onunla izdivaç ederdi. Fakat esrara vakıf olduğu için Mukaddem'e söz anlatabilmişti. Halbuki Şebip'e ne sırrını söyleyecek ne de onu kabul edebilecekti. (...) (345-346)

Bu altıncı seçiminden sonra Fazıla, reddettiği efendisinin intihar etmeye karar verdiğini öğrenir ve kendisini azat etmeyi planlayan efendisini eyleminden vazgeçirir. Ardından da duygularını ifade edecek kadar "fail-i muhtar" olmasa da uygun bir dille ona aşkını itiraf eder. Ancak kendi gerçeğini bütünüyle açığa çıkarmaz, ondan günü gelene kadar kendisini beklemesini ister. Çok otriter birisi olan Şebip ise anlayışlı davranarak kendisinden gizlenenin ne olduğunu sorgulamadan bu şartı kabul eder. Bekler, gündelik yaşamını sürdürür. Bu karardan bir süre sonra Mukaddem ile Enise Hanım Beyrut'a döner ve Fazıla için yeni gelişme olur. O günlerde okunan bir gazete haberinden konak takiler tesadüfen Remzi'nin kötü bir şekilde öldüğünü öğrenir. Bunun üzerine Mukaddem, onunla evlenebilmek için karısından ayrılmaya karar verir ancak Fazıla, Şebip'e söz verdiği ve Enise Hanım'ı mağdur etmek istemediği için onu düşüncesinden vazgeçirmeye çalışır. Çok ısrarcı olmayan Mukaddem ise çocuğunun geleceği için kararından vazgeçer ve Fazıla rahatlar. Çok kısa zamanda pek çok gelişme olur: Kötüler cezalandırılır, iyiler ise ödüllendirilir. Hasta olan babasını ziyaret eden Fazıla, romanın sonunda Şebip'le evlenerek İstanbul'a yerleşir ve Fatma Aliye Hanım'ın mutsuz evliliğini bitirip hayata yeniden başlayan kadın kahramanlarından birisi (Argunşah 2006: 74) olur.

Sonuç

Belirttiğimiz gibi bir durum içinde olan ancak onun farkında olmayan Fazıla, o durumun yönlendirmesiyle yedi yıl içinde karşısına çıkan olanaklar arasından seçimler yapar ve seçimler esnasında ise kendisine ve varlığa sahip çıkmak yerine, onlardan vazgeçmeyi tercih eder. Onun varlığa sahip çıkmak yerine ondan vazgeçmesi ve bu eylemini altı defa tekrarlaması ise görünüşte ve gerçekte

ayrı olmak üzere iki anlama gelir. Bu eylem görünüşte onun birlikte dünyaya ihtimamlı ve özgür birisi olduğunu işaret eder. Gerçekte ise özgürlüğüyle kararsız ve onunla ne yapacağını bilmez bir durumda olduğunu bildirir, elde olanı sahipsiz bırakarak keder ürettiğini ve ondan haz aldığını ifade eder.

Fazıla, görünüşte (romanın tezine uygun olarak) özgür birisidir, varlığa sahip çıkar. Değerlerin sesini duyar; isminin isyan, yalan ve hileyle anılmaması için çok dikkat eder. Dürüsttür, kendi adına bir şey istemekten utanır. Ağır başlı ve ciddidir. Aşk, mal mülk, isyan ve intikam gibi şeyler, onu asla baştan çıkaramaz. Öyle olduğu için hikâyesinin anlatıldığı süreçte, en az altı defa olanağı olmasına rağmen o kendisini değil de toplumun kurallarını önceler ve yaptığı seçimlerle de kendisinden vazgeçebilen muti bir insan olduğunu ortaya koyar. Muti insan olarak taşıdığı kimlikle tam uyumlu ve ona has bir kararlılığa sahiptir. Bunun için de ihtimamlıdır ve itaat isteyen ataerkil efendisini memnun edebilmek için daima onun çemberinde kalmaya çalışır. Onun kurallarını yaşar, yaşatır, devralır ve devreder. Üstlendiği taşıyıcılık rolünü asla sorgulamaz. Hatta ataerkil olanın kendisini esasen mağdur ettiğini bilmesine rağmen bu durumu hiç önemsemez, ona itaat ederek mutlu olmaya çalışır. Sıraladığımız bu özellikleri ise onun çok açıkça birlikte dünyaya karşı ihtimamlı olduğunu işaret eder. Dolayısıyla kendinden vazgeçmenin ilk anlamı, ihtimam göstermek olarak tezahür eder.

Gerçekte ise tekrarlayan bu vazgeçme eylemi, onun özgürlüğüyle kararsız ve elde olanı sahipsiz bırakan birisi olduğunu bildirir. Öyle olduğu için Fazıla, yedi yıl içinde yaptığı seçimleri ile elde olana sahip çıkmak yerine onu sahipsiz bırakan birisi olarak tezahür eder. O, iftira edilmiş olmasına rağmen kendisi ile nişanlısının hakkına sahip çıkmak yerine ondan vazgeçerken özgürlüğüyle kararsızdır. İntihardan vazgeçip ortadan kaybolurken insanları yanıltan ve elde olanı sahiplenmeyen birisi olarak belirir. İstanbul’da hür bir şekilde çalışmak yerine, cariyeye olmayı tercih edip kimliğini gizlerken yine mış gibi yapar ve özgürlüğüyle kararsız birisi olarak dikkati çeker. Beyrut’ta tekrar karşısına çıkan Mukaddem’den üçüncü kez vazgeçerken de yine bir olanağı harcar ve özgürlüğüyle kararsız olduğunu ortaya koyar. Kendisini azat edecek olan Şebip’in evlilik teklifini reddederken de özgürlüğüyle kararsızdır. Kısacası bu altı seçimi de birer vazgeçmeyi içerir ve hep aynı durumu işaret eder.

Bir vazgeçme düşkünü olan Fazıla, özgürlüğüyle kararsız olduğu kadar ilişkileri olan birisidir de. O, çok üstün tutulmuş birisi olarak “Ben kendimi idare edebilecek bir sindeyim” (22) der, baba evinden firar etmeyi ayıplayıp çok büyük konuşur ancak her şeye yeniden başlamak gerektiğinde cariyeye olmayı

seçerek evinden firar etmiş birisine dönüşür. Mürebbiyesi “hukukuna taarruz” (62) ettiğinde şiddetle kendisini savunur ancak Calibe ile Süha’nın hakkını çiğnemesine karşı hiçbir şey yapmaz. Süha’ya “Canım ister de bir bıçak alır boğazıma yahut göğsüme saplarım” (134) derken özgür bir insan gibi konuşur, intihar hakkını kendisinde bulur ancak eşini seçme konusunda kararı babasına bırakır. Cariye olarak satılıp ortadan kaybolmakta bir sakınca görmez de Beyrut’ta karşılaştığı Mukaddem ile uzaklara gidip yeni bir hayat kurarsa insanlar tarafından kınanacağını sanır. Kocasından boşanmak kendisine pek “çirkin” (213) bir şey olarak görünür ancak intihar etmiş gibi yaparak onu terk etmeyi bir sorun olarak görmez. Kendisini intihara “keder ve yeis”in (279) mecbur eylediğini iddia eder ancak cariyeye olarak satılmayı istemesi, duyduğu kederden çok intikamcılığıyla ilişkilidir. Kendisini kabul etmeyen kocasına da babasına da boyun eğmez ancak yanında kaldığı ailenin mahkemeye verme tehdidinden sonra kimliğinin açığa çıkmasından korkmuş gibi yapar. Kocasından boşanmış, babası tarafından kabul edilmemiş olmasını onur ve haysiyetine aykırı bulur ancak intihar etmiş gibi yaptıktan bir süre sonra İstanbul’a dönmeyi haysiyetsiz bir durum görmez. Fazıla, cariyeye olmayı seçerek kendisinden vazgeçme hakkına sahiptir ancak “gönlümü istediğim gibi istimal etme hürriyetine malik değilim” (350) derken çelişkilidir. İntihardan vazgeçişini Mukaddem’e anlatırken çok cesur bir insanmış gibi konuşur, nutuk atar ancak beşinci seçiminden sonra Mukaddem’i Enise Hanım ile evlendirip göz önünde tutarken açık yürekli ve dürüst değildir. Romanın sonunda Mukaddem ile İstanbul’a dönerken de geçmişini Şebip’ten gizlerken de daha önceki ifadeleriyle çelişkilidir. Bunun gibi pek çok tutarsız söz ve eylemi, vazgeçme eylemiyle birleşerek onun özgürlüğüyle kararsız olduğunu ortaya koyar.

İnsan hem bir şeyden vazgeçerek yitim üreten hem ürettiği yitime üzülen hem de yitirme ve üzülmeye eylemini tekrarlayarak haz alabilen bir varlıktır. Bir insan olarak Fazıla’nın altı esas vazgeçme eylemi de onun hem elde olanı sahipsiz bırakarak bir yitim ürettiğini hem de ürettiği yitimi tekrar ederek haz aldığını işaret eder. Bir diğer ifadeyle Fazıla, altı seçimi esnasında eldeki olanağa sahip çıkmayarak birer yitim deneyimi yaşar ve yaşadığı bu deneyimlere üzülmür. Daha sonra ise farkında olmadan vazgeçme-yitirme-üzülme döngüsünü tekrarlayarak ondan haz alan bir insan olarak tezahür eder.

İlk seçimini yaparken “Sizden mahrumiyetim bana büyük bir kederdir, bu kederden ölmeye razı olurum fakat pederime isyan edemem” (130) derken bir yitim üretilip hem o yitime üzülmür hem de o yitim durumundan memnun olarak ondan haz aldığını ortaya koyar. Yani, önce elde olandan vazgeçer ve bir kayıp deneyimi yaşar, sonra elde kalanı az bularak yitirdiğine üzülmür ve farkında

olmadan bu yitimden haz alır. İkinci seçimini yapmadan hemen önce babasının istemi ile Mukaddem'i gönlünden tamamen çıkarır ve onun resmini yakar. Ardından da ürettiği bu kaybın neden olduğu derin bir "acı[yı]" (160) yaşarken "yüreğim yanıyor ama muhabbetten mi, merhametten mi onu bilmiyorum" (160) der. O böylece hem acı çeker hem de kendisine acı veren vazgeçme eylemini sürekli tekrarlayarak ondan haz aldığını ortaya koyar. Üçüncü seçimini oluşturan kendinden vazgeçme eylemini ise hem "gözleri yaşla dolmuş" (222) olarak onaylar hem de yaptığı bu seçimden sonra kardeşini, babasını ve her şeyini ebediyen yitireceğini düşünüp derin bir kedere gömülürken tekrardan haz alan birisi olarak tezahür eder. İntihar kararını aldıktan sonra yazdığı mektup, kaybın neden olduğu kederi ve kederin ürettiği hazı içeren bir içeriğe sahiptir. O metinde Fazıla, her şeyden vazgeçerek bir kayıp deneyimi yaşamış birisi olarak verdiğinin fazla, aldığının az olduğunu bilen, kardeşi ile kendisine verdiği zararı azaltmak için kaybı yasla karşılayan ve farkında olmadan bu yastan haz alan bir insan olarak dikkati çeker. O satırlarda ayrıca kendisini olduğu gibi kabul etmeyen yaşamı olduğu gibi kabullenmeyerek intikam almış ve rahatlamış bir insanın keyfi de sızar. Metnin bir bölümünde Fazıla şöyle konuşur:

(...) Ben canımdan bıkmıştım. Seni himaye ve muhafaza için o canı muhafazaya lüzum görmüştüm. Bana hiç güler yüz göstermeyen talihimle uyuşup geçinmek istediğim halde, yine ona yaranamadım. Beni en sonunda tahammül-fersa bir mevkîe kadar sürükleyip götürdü. Artık benim için terk-i can etmekten başka bir çare kalmadı. (...) Kadr ve haysiyetimi muhafaza ederek ölmek istedim. İşte şimdi ölmeye karar verdiğim şu dakikada kıyaçağım canımla, terk eyleyeceğim seni mukayese eyliyorum da seni terk etmek bana canımı terk etmekten acı geliyor! Eğer bu acı olmasa, bana can acısı bir şey gelmeyecek ve terk eylediğim dünyada sen bulunmasan gözüm hiç onda kalmayacak (224-225).

Fazıla, dördüncü seçiminde ise çaresiz kalmış da başka yapacak bir şey yokmuş gibi kendisinin carîye olarak satılmasını ister ve böylece bu vazgeçme deneyimiyle yeni bir yitim üretmiş olur. Ürettiği yitimden kaynaklanan eksikliği ise üzümlerle telafi eder ve ondan haz alır. Burada da intikam almış olmanın sözde keyifli hâli söz konusudur. Hatta bütün bir son bölümde onu intikam almış insanın rahatlığı içinde ve yitirdiği şeyler için yas tutup keyif alırken görürüz. İntikam ile yasın işlevi, oluşan zararı azaltıp tatsız olanı katlanılabilir kılmak, acıyı bal eylemektir. O, carîye iken daha özgür ve mutlu olduğunu söylerken biraz da bu durumu kasteder. Bir örnek vermek gerekirse o, Mukaddem ile Enise'yi evlendirdikten sonra yeni bir kayıp üretip derin bir keder hisseder ve üzüntüsünden "ağzını açmaya muktedir ola[maz]" (326).

Fazıla'nın son seçiminde ise ilk beş seçimi kadar olmasa da yine bir kayıp deneyimi söz konusudur. O, bu son seçimi esnasında beğendiği bir insandan vazgeçerken çok üzülür ancak bu seçiminden hemen sonra Şebip'e karşı hislerini ortaya koyduğu için kayıp hüznün ikilisi belirginleşip hazzı dönüşmez. Ne var ki bu husus onun kayıp üreterek hüznülenen ve ürettiği hüznü tekrarlayarak haz alan birisi olması durumunu ortadan kaldırmaz.

Acaba Fazıla elde olandan vazgeçmek yerine ona *zamanında* sahip çıksaydı ne olurdu? Şüphesiz o, ataerkil anlayışa itaat etmesi için yetiştirilmiş olsa da özellikle ilk iki seçimini yaparken nişanlısı ile kendisine sahip çıkarak *zamanında* yeni bir başlangıç yapabilir ve birlikte dünyanın daha iyi hâle gelmesi için bir yol açabilirdi. Ancak o, baskıya hayır demek yerine ataerkil düzene bağlı kalarak kendisine haksızlık etmiş, birlikte dünyaya zarar vermiştir.

Sonuç olarak *Muhadarat*, üstün tutulan ancak yeterince özgür olmayan bir genç kadının şahsında ve onun seçimleriyle varlığı tehdit eden unsuru, vazgeçme durumu olarak görünür kılan bir romandır. Eldeki olanağı sahipsiz bırakmayı işaret eden bu vazgeçme eylemi, görünüşte birlikte dünyaya ihtimamlı ve özgür olmayı, gerçekte ise özgürlüğüyle kararsız ve elde olanı yitirip ondan keyif alma durumunu ifade eder. Görünüşü ile gerçekliği uyumsuz bir durumu somutlayan ve teknik bakımdan pek çok çelişkiyi içeren bu roman, farklı bakış açılarıyla okunmaya çok uygundur, denilebilir.

Kaynakça

- Akça, Hilal, *Ataerkilliğin Manevi Kızları -Kadın Kahramanın Ölüler Diyarına İnişi-*, Kayseri: Kimlik Yayınları, 2022.
- . “Muhadarat Romanında Eril Tahakküm Altında Kadınların Beden Algısı”. *Söy-lem*, 2023, 8(3): 746-760.
- Argunşah, Hülya, “Tanzimat’tan II. Meşrutiyet’e Türk Romanı”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 2006, 4 (8): 23-100.
- . “Tanzimat’tan Cumhuriyete Bir Sosyal Veri Olarak Kadın Yazarlar ve Eserleri”, *Kadın ve Edebiyat -Babasının Kızı Olmak-*, İstanbul: Kesit Yayınları, 2016.
- Fatma Aliye Hanım, *Muhadarat*, Haz. Fazıl Gökçek. İstanbul: Özgür Yayınları, 2010.
- Has-Er, Melin, *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2000.

Duygu Asena'nın Romanı *Kadının Adı Yok...* Yoksa Annesinin Kızı Olmak Mı?



S. Dilek Yalçın Çelik*

“Kadın doğulmaz, kadın olunur”

SIMONE De BEAUVOIR

Bu yazının ortaya çıkmasında Prof. Dr. Hülya Argunşah'ın iki çalışması önemli bir tetikleyici olmuştur. Kadın ve edebiyat üzerine uzun yıllardır çalışan Argunşah, *Kadın ve Edebiyat / Babasının Kızı Olmak ...* (2016) isimli kitabında yer alan on üç makalesinde, Tanzimat dönemi kadını ve edebiyatı merkeze alan yazılar yayınlamıştır. Özellikle Fatma Aliye Hanım ve Ahmet Mithat Efendi merkezli çalışmalarının yer aldığı bu kitap, Türk edebiyatında alanın başlangıç dönemini irdeleyen önemli bir kaynak durumundadır. Yine aynı yıl yayınlanan *Kadın ve Edebiyat / Kendini Yazmak...* başlıklı çalışmada ise on altı makale bulunmaktadır. Bu kitapta yer alan yazılarda (kuramsal çalışmalar ve Ziya Gökalp üzerine yazılan bir makale dışında) Halide Edip, Şükûfe Nihal, Nezihe Muhiddin, Sevinç Çokum ve Özden Selenge merkeze alınmakta ve bu kez edebiyatımızda artık oluşmaya başlamış bir kadın söylemi tartışmaya açılmaktadır.

Prof. Dr. Hülya Argunşah'ın bu iki kitabı -külliyat çalışmaları bir tarafa bırakılacak olunursa- aslında Türk edebiyatında Tanzimat döneminden 1970'lere kadar kadın ve edebiyat alanında kronoloji takip edilerek oluşturulmuş kuramsal ve çözümleyici metinleri içermektedir.

Gerçekten de Türk edebiyatında kadın ve edebiyat arasındaki ilişkiyel bağlantılar, kadın yazarın konumu, edebiyatta kadının kadını inşa etme durumu, metinlerdeki kadın söylemi gibi konular... bireysel bir çalışma alanı olarak XIX. yüzyıldan beri tartışılan bir meseledir. Böyle olmakla birlikte modern feminizm üzerinden tanımlamalar yapabilmek, Türkiye'de Batılı feminist hareketin tetiklenmesi ve bunun edebiyata yansımaları görmek için 1980'li yılların¹ sonunu beklemek gerekecektir.

* Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: sdilek@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9366-8194.

1 Somut gazetesinde başlayan *Kadın Sayfası* (1983), *Kadın Çevresi* Yayınlarının kuruluşu (1984), *Kadınca* Dergisi (1985), Birleşmiş Milletler'in kadınlara karşı ayırımcılığın kaldırılması söz-

Edebiyatımızda başlangıç döneminden itibaren uzunca bir süre kadın yazar ve şair sayısı sınırlı, kadın söylemi günümüz anlayışına göre belirsiz ve sınırlı aynı zamanda sanatçıların yaratıcı güçlerine bağlı olarak değişken, metinlerde ele alınan kadın konusu da merkezi konuma ulaşmaktan uzak bir seyir izlemiştir. 1970’li yıllara gelindiğinde kadın edebiyatçıların² sayısında göreceli bir artış yaşanmıştır. Kadın yazar ve şairlerimizin sayısındaki artışa paralel olarak yaratılan eserlerde de kadın konusu hem nitelik hem de nicelik açısından gelişme göstermiş, edebiyatımızdaki kadın duyarlılığının anlatımı dikkati çeken bir noktaya gelmiştir. Bu evrede pek çok kadın yazar ve şair, Türk edebiyatında önemli eserler ortaya koymuş, kadın ve edebiyatı / kadın edebiyatını / kadın söylemini inşa etme konusunda aktif bir yaratım sürecini başlatmışlardır.

Türkiye, kadın ve edebiyat açısından, 1980 sonrasında özel bir dönem içerisine girmiştir. Çünkü bu dönemde kadın, edebiyatın zaman zaman öznesi zaman zaman da nesnesi olma konumundan sıyrılmaya başlamıştır. Kadın, artık edebiyatta bir cinsiyet olarak tanımlanmanın yanı sıra ve buna ilave olarak toplumsal cinsiyet rolleri ile de tartışılmaya başlanmıştır. 1980 sonrası dönemde dikkati çeken bir algı olarak kadın yazar ve şairler ve onların eserlerinin yanı sıra kadın meselesi, sözünü ettiğimiz dar kapsamından çıkarak disiplinlerarası bir alan olarak kabul edilmiştir. Dolayısıyla bu dönemde, edebiyatın kurmaca yaratıcılığının yanı sıra bilim alanında da (Türk edebiyatı, sosyoloji, psikoloji, felsefe, karşılaştırmalı edebiyat, kültür çalışmaları, siyaset, eğitim başta olmak üzere diğer alanlar da dahil) kadın ve feminizm üzerine çok fazla çalışma ve yayın yapılmıştır. Hatta denilebilir ki, 1980 sonrasında kadın çalışmaları bağımsız bir disiplin haline gelmiştir. Türkiye’nin diğer pek çok parametresinin bir araya gelmesiyle birlikte böylesi toplumsal, bilimsel ve kültürel birikim sonucunda bir kadın çalışmaları alanında bir patlama yaşanmıştır.

Edebiyatımızda toplumsal cinsiyet rolleri konusunda kadın merkezli tartışmaların alevlendiği bu dönemde çok konuşulan ve hâlâ konuşulmaya devam eden yazarlarımızdan birisi de Duygu Asena’dır. Duygu Asena (1945-2006), oldukça tanınan, gazeteci ve yazar kimliği ile cesur ve radikal bir konuma sahip bir yazarımızdır. (Karaca 95) Adını öncelikli olarak medyada³ duyuran ve bu

leşmesi etrafında kadınların toplanması (1986), erkek dayacağına karşı kampanya düzenlenmesi (1987), *Feminist Dergisi* (1987), *Kadın Kurultayı* (1988), cinsel tacize karşı Mor İğne Kampanyası (1989) vd.. (Bora 778, 779, 780, 781)

2 1970’li yıllardan itibaren feminizmin ikinci dalga söylemine paralel anlayışı benimseyen yazarlarımız arasında öne çıkanlar arasında alfabetik sırayla şunlar bulunmaktadır: Adalet Ağaoğlu, Erendiz Atasü, Leyla Erbil, Ayla Kutlu, Pınar Kür, Tomris Uyar vd.

3 Duygu Asena, *Kadınca* dergisinden dışında şu dergilerde de yazılar yazmıştır: *On Yedi*, *Ev Kadını*, *Bela Bayan*, *Kim*, *First*, *Negatif*. Yazar aynı zamanda *Asena*, *Söz*, *Sabah*, *Güneş*, *Yarın*, *Milliyet*

alandan tanınmaya başlayan Duygu Asena, biyografisinden de izler taşıyan ilk romanı olan *Kadının Adı Yok* (1987) ile edebiyatımızda bir farkındalık yaratmıştır.

Duygu “Asena 1979’da çıkmaya başlayan *Kadınca*’ya 1980’lerin ikinci yarısında verdiği içerikle de popüler feminizm söyleminin mimarlarından” (Bora 788) olmuş ve o tarihten beri Türk edebiyatının tartışmalı kadın yazarları arasında başlarda yerini almıştır. *Kadınca*⁴ dergisinin büyük bir satış grafiğini yakalaması, dönemin en çok satan dergilerinin arasında yerini alması, başarılı, modern ve yenilikçi yapısına ulaşmasında Duygu Asena’nın öngörüsü ve yaratıcılığı önemli bir unsurdur. Dergi başlangıçta içerik açısından sadece moda ve güzellik konuların ele alırken, Duygu Asena bu kapsamı kadının özgür olma mücadelesi, kadına yönelik şiddet ve tecavüz, kadın ve insan hakları, kadın erkek ilişkileri, kadının sağlık sorunları ve magazin gibi meselelerle genişletir. Duygu Asena bu konuları özgün ve eşitlik ilkesi içinde dergilerinin sayfalarında ele alırken, dönemin insanların, kadın erkek ayırt etmeden bu konuları konuşmaya bile cesaret edemediklerini de burada belirtmek gerekmektedir.

Bize göre, Duygu Asena’nın en önemli yaratıcılık gücü kurmaca eserlerinden çok medya çalışmalarında aranmalıdır. Yazar ideolojisi olan ve bu ideolojiyi her fırsatta karşısındakine aktaran kimliğini ölünceye kadar korumuş, bir kadın aktivist konumunu güçlendirerek devam etmiş büyük bir şahsiyettir. “Sokakta erkek olarak yürümek başka, kadın olarak yürümek başka” düsturundan yola çıkan Asena, hemcinslerine kadın olmanın eksiklik olmadığını anlatmaktan vaz geçmemiştir. Toplumda kadını görünür kılmak endişesi ve çabaları hemcinsleri arasında inanılmaz tetikleyici bir unsur olmuştur. Ataerkil bir toplumda, toplumsal cinsiyet rollerini reddederek kadının birey olarak mücadele vermesini savunmak, savaşmak, yalnız bırakılmak, ezilmek uğruna çabalarından vaz geçmemek kadınlık için büyük hizmettir. Basın yayın ve yeni medya dili ile bilgilendirici yazı türleri ideolojik bakış açılarını aktarmak adına daha uygundur. Duygu Asena’nın bu düşünce yapısı ve duruşu (çok ama çok önemli olmakla birlikte) estetik yaratımı, kurmacanın yapısını, sınırlarını zorlayan bir tutumdur. O nedenle yazarın özellikle dergiciliği ve gazeteci kimliği yeniden,

ve *Vatan* gazetelerinde köşe yazarlığı, yöneticilik ve röportaj yazarlığı da yapmıştır. Duygu Asena’nın gazete ve dergilerinde yazdığı yazılar tam bir külliyat halinde bir araya getirilmemiştir.

- 4 “1990’larda Asena’nın ayrılmasından sonra bir ara güzellik-moda dergisi halini alan *Kadınca*, 1993’te Esra Kazancıbaşı’nın editörlüğünde eski çizgisine döndü; ‘kadınların kendi ayakları üzerinde durması, hayatlarını kontrol edebilmesi’ şiarını sürdürdü. Bu arada duygu Asena da *Kadınca*’ya nazaran ‘daha yumuşak ve eğitici’ bir misyon biçtiği *Kim*’i yayınladı. 1980’lerde bazı sayılarının satışı 70 binlere ulaşan *Kadınca* 90’larda ortalama 10 bin satarken, *Kim* yaklaşık 15 bindeydi. *Kadınca*’nın 1998’de kapanmasıyla, bu çıkır kapandı.” (Bora 788)

yeni bir bakış açısıyla masaya yatırılmalıdır. Bu tespit, şu ana kadar yapılmış çalışmalarda görebildiğimiz en büyük eksikliktir.

Duygu Asena, gazete ve dergi yazarlığının yanı sıra, roman ve hikâyeler de kaleme almıştır. Duygu Asena'nın kitapları şunlardır: *Kadının Adı Yok* (1987), *Aslında Aşk Da Yok* (1989), *Kahramanlar Hep Erkek* (1992), *Değişen Bir Şey Yok* (1994), *Aynada Aşk Vardı* (1997), *Aslında Özgürsün* (2001), *Aşk Gidiyorum Demez* (2003) ve *Paramparça* (2004), *Orada Kadınlar Var mı?* (2016), *Zamana Değen Sorular* (2019).

Duygu Asena, bütün bu çalışmalarında ana fikir olarak başta kadın konusu olmak üzere Türkiye'nin toplumsal meselelerine ilişkin düşüncelerini kaleme almıştır. 80'li yılların başlarından itibaren yazdığı yazılarda, kadın özgürlüğü, kadının bir birey olarak kimliğinin oluşumu ve toplumsal düzen içerisindeki konumunu yazmış, bu yazılarıyla da kamuoyunda ciddi tartışmaları gündeme getirmiştir. Duygu Asena, toplumsal cinsiyet çalışmalarının temel konuları arasında yer alan, kadının cinsel özgürlüğü, bekâret sorunu, çok eşlilik, toplumsal ve aile içi sözel, duygusal, fiziksel ve cinsel şiddet ya da taciz, namus cinayetleri, ataerkil aile düzeni, zorla ve küçük yaşta evlendirilme, kadının eğitimi ve iş durumu vb. gibi ana başlıkları içeren yazıları ile kadın konusunun devamlı olarak gündemde kalmasını sağlamıştır. Yazar, eserlerinde bu konulara ilave olarak çalışan kadınların sorunları, eşit işe eşit ücret politikası, boşanmanın kolaylaştırılması, cinsel sorunların dillendirilebilmesi, kadının kürtaj hakkı, Türk Ceza Kanunu ve Medeni Kanunu'nun cinsiyetçi maddelerden arındırılması gibi kadının aleyhine işleyen bütün kanunlara, kurumlara ve kurallara karşı çıkan meseleleri yüksek sesle tartışmaya açmıştır.

Türkiye'de Kadın hareketi ve feminizm tartışmalarının ikinci dalga yazarları⁵ arasında yerini alan Duygu Asena, kadına karşı yapılan her türlü ezici ve baskıcı hareketi ve eril söylemi reddederken feminizm konusunda Batı edebiyatları içerisinde Simone de Beauvoir'in temsil ettiği anlayışa yakın bir anlayışı benimsemiştir.

Duygu Asena'nın *Kadının Adı Yok* romanı⁶ "1980'lerin feminist uyanışının popüler kültür ve söylemdeki öncü"sü olarak görülmektedir (Bora 787). Roman

5 19. yüzyılda literatürde birinci dalga adı verilen kadın hareketi ortaya çıkmıştır. Kadınlar bu yıllarda çeşitli siyasal eylemler düzenleyerek, siyasal ve ekonomik hakları üzerine mücadeleler ederek kendi seslerini duyurmaya çalışmışlardır. Feminizmde birinci dalga hareketin etkileri, 1940'lı yıllara değin sürmüştür. İkinci dalga feminist hareket ise, 1960'lı yıllarda ortaya çıkmıştır. Bu aşamadaki feminizm algısının en önemli özelliğinin kadınların siyasal ve ekonomik söylemlerinin ve mücadelelerinin yanı sıra, bu kez özellikle toplumsal cinsiyet ve cinsel haklar konuları başta olmak üzere kendileri ile ilgili pek çok konuda hak arayışına girmeleri olmuştur.

6 Roman hakkında yapılmış onlarca çalışma bulunmaktadır. Bunlar arasında karşılaştırmalı ve

yazarının ilk kitabıdır ve yayınlandığı zaman Türk edebiyatında çok ses getirmiş, bir yılda kırk baskı yapmış ve Türkiye’de satış rekorları kırmıştır. *Kadının Adı Yok* kitabının devamı olan *Aslında Aşk da Yok*, iki yıl sonra 1989 yılında yayımlanmıştır.

Kitap, yayınlandığı dönemde tam bir karmaşanın içerisinde yerini almıştır. Bir yandan yasaklanmış diğer yandan arka arkaya ödüller almış ve aynı zamanda da film olarak gösterime girmiştir. Sırasıyla bu konulara açıklık getirecek olursak, *Kadının Adı Yok*, 1988 yılında *Nokta Dergisi* tarafından Doruktakiler ve Boğaziçi Üniversitesi tarafından da En İyi Yazar ödüllerini almıştır. Buna karşılık olarak roman ödülleri aldığı 1988 senesinde, Başbakanlık *Küçükleri Muzır Neşriyattan Koruma Kurulu* tarafından muzır bulunmuş ve satışı yasaklanmıştır.

Duygu Asena’nın *Kadının Adı Yok* adlı eseri 1986 yılı Aralık ayında basıldı. Yani 30 yıl önce.

Bir yıl içinde kırk baskı yaptı. Bu önemli bir rekordur. 1988 yılı Nisan ayında “Başbakanlık Küçükleri Muzır Neşriyattan Koruma Kurulu” kitabı küçüklerle zararlı yayın ilan etti. Poşette satılmasına karar verildi. Bunun anlamı şuydu. Kitap, sayfalarının açılmasını engelleyecek bir poşetin içinde satılabilecek ve üzerine “18 yaşından küçüklerle zararlıdır” sözleri yazılacaktı. Ancak Duygu Asena bunu kabul etmedi. Dava açtı. *Kadının Adı Yok* müstehcen kategorisinden yasak kitapların arasına girmiş, satışı da durdurulmuştu. Yargılama süresince, iki yıl boyunca kitap uykuya yatırıldı, dava 1991 yılında sonuçlandı. *Kadının Adı Yok* masumiyetine kavuşmuş, kitabın yayımına mahkeme kararıyla yeniden izin verilmişti. (Çalışlar

Aynı zamanda bu tartışmalar yaşanırken *Kadının Adı Yok*, filme alınmıştır ve gişede de kitabın yayınlanması sırasında yaşananlar gibi önemli başarılar elde etmiştir.

Vulgerleşmiş, belki biraz ‘seyretilmiş’ bir feminizmin, sol ve entelektüel muhitlerin dışında da yayılmasında, Atıf Yılmaz’ın (1925-2006) 1980’lerdeki filmlerin etkisinden de söz edilir. Mine (1982), Seni Seviyorum (1983), Dağınık Yatak ve Bir Yudum Sevgi (1984), Adı Vasfiye ve Dul Bir Kadın (1985), Asiye Nasıl Kurtulur ve Aaah Belinda (1986) rahat olduğu varsayılan modern şehirli kadının bunaltılarını ve kadınların özgürleşme arzularını işleyen, güçlenme hikayelerini anlatan filmlerdi.

disiplinlerarası çalışmalar da bulunmaktadır. Burada sadece yazar ve roman üzerine yapılmış yayınlar arasından seçme yapılarak bu makalede kullanılanlar listelenmiştir. Kale 139-147, Kapuka-ya 233-249, Karaca 95-97, Özkazanç, Şayak, Topkara, Uslu.

Bu film serisinin son halkası, 1987 tarihle Kadının Adı Yok'tur. Filmin senaryosu, Duygu Asena'nın yine o yıl çıkan aynı kitaba dayanıyordu. Duygu Asena'nın (1964-2006), 1980'lerin feminist uyanışının popüler kültür ve söylemdeki öncülüğünü yaptığını söyleyebiliriz. Kadının Adı Yok, 'ahlaka ve aile değerlerine aykırı' suçlamasıyla 1988-1990 arasında yasaklı kalışıyla iyice olay olmuş, on yılda yüz elliye aşkın baskı yapmıştı. (Bora 787).

Duygu Asena, romanı, gerek yazma aşamasında gerekse yayınlandıktan sonra hep iki uç noktada yer almıştır: Ya çok beğenilmiştir ya da çok nefret edilmiştir. Duygu Asena kurgusu için yazarın yazı hayatı boyunca yine kendi tercihleri doğrultusunda neredeyse bir orta nokta bulamadığını söyleyebiliriz. Yazar bu durumu, 2008 yılında yayınlanan *Ben Duygu* isimli kitabında (yazarları: Ayşe Emel- Zeki Coşkun) dile getirmiştir. Asena burada, doğumundan ölümüne kadar hayatının tüm dönemlerini, dergi çıkarma ve kitap yazma sırasında yaşadığı sıkıntıları, *Kadının Adı Yok* adlı kitabını çıkardığında gördüğü tepkileri anlatmıştır. (Şayak 64)

Kadının Adı Yok yayınlandığı zaman Türkiye'deki yeni tarz feminist hareketlerin öncüsü olmuştur. Romana tematik olarak yaklaşıldığında ele alınan meseleler şöyle sıralanabilir: Ataerkil toplum içerisinde ezilen kadının ekonomik, psikolojik, cinsel, sosyal sorunları... Bu temalar, Türk edebiyatında Duygu Asena'dan önce de ele alınan meseleler arasındadır. Ancak burada yazarın farkı, tüm bu meseleleri tek bir metinde arka arkaya aktarması ve Türkiye'de tabu olan cinsellik konusunu, bekâret meselesini, kadının cinsel özgürlüğünü yaşamasını o ana kadar ele alınmamış bir açıklıkta vurgulu bir şekilde vermesidir. Cinsellik konusunu sorgulayan Duygu Asena, romanda⁷ bireysel deneyim ve duygularını da kurmacanın içerisine dâhil etmektedir. Böylece yazar kentli kadının kimliğini cinsellik ve aşk gibi kavramlarla açıklamakta, gelenek ve modernlik arasında sıkışıp kalmış kadını ele almaktadır.

Roman içerik açısından değerlendirildiğinde zamanının genel Türk okuru için radikal bir söyleme sahip olsa da aslında metin, Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cins* (1949) isimli kitabının izleğini takip eden bir yapı üzerine temellenmektedir. *İkinci Cins*, yazıldığı dönemden itibaren modern feminizm kuramının

7 Kurgu, şahıs kadrosu, olaylar, dil ve üslup özellikleri açısından zayıf yönleri olan eserin asıl önemli tarafı güncelliğini devam ettiren tema ve konularıdır. Bu yönleriyle dönemi açısından öncü bir eserdir. Zaten amaç Türk toplumunda kadının, hayatının her döneminde karşılaştığı sorunları basit bir dil ve üslupla anlatmak, mesaj vermektir. Yazar, eğitilmiş, modern ve geleneksel değerlerin bir arada yaşandığı bir kültürde orta sınıf bir Türk kadınının karşılaştığı veya muhtemelen karşılaştığı problemleri roman kahramanının hayatı üzerinden bir dizi halinde sıralamıştır. Asıl vaka kadının kozasından çıkarak özgürleşmesidir. Bu yolculukta yaşadığı olaylar kahramanının biyografisini tamamlayan durum ve yaşantılardır." (Kapakaya 238)

temel taşlarından biri olmuş ve toplumsal cinsiyet ve feminizm çalışmalarında en önemli kaynağı durumuna gelmiştir.

Simone de Beauvoir (09.01.1908-14.4.1986) yazdığı *İkinci Cins* (Le Deuxième Sexe, 1949) adlı çalışmasıyla günümüz feminist anlayışın temellerini ortaya atmıştır. Kitapta feminizm teorisi tanımlanırken cinsiyetler arasındaki eşitsizliği vurgu yapılmakta, cinsiyetlerin hak ve özgürlükler açısından eşit olması gerekliliği ilkesi ortaya konulmaktadır. Oysa gerçekte durum böyle değildir ve kadının ikincil statüye düşürülmüştür. Yazar bu durumu “ikinci cins” veya “öteki” kavramları ile dile getirmektedir. Kadın ve erkek bir toplum içerisinde benzer gelişim evrelerinden geçmelerine rağmen kadın süreç sonunda ikinci planda kalmaktadır. Simone de Beauvoir bu durumu, kadın doğulmaz kadın olunur tanımlaması ile netleştirmektedir. Simone de Beauvoir, cinsiyetin sadece biyolojik unsurlarla belirlenmediğini, biyolojik yapının yanında toplumsal yapılar ve deneyim ile belirlendiğini; kadının mevcut konumuna, biyolojik, ruhsal ve kalıtsal temellerden ayrı bir düzlemde, ağırlıklı olarak toplumsal bir olgu olarak yaklaşılması gerektiğini vurgulamaktadır. Yazar bu kavramsallaştırma sürecinde çoklukla varoluşçu felsefeden beslenmiştir.

Romanı besleyen ikinci kaynak ise Duygu Asena'nın biyografisidir. Roman kişinin de tıpkı Duygu Asena gibi iki kız kardeşten oluşan bir çekirdek aileden gelmesi, ailenin varlıklı olmasına rağmen babanın tutucu olması ve kızlarının üniversite okumalarını istememesi, Duygu Asena'nın iş yerinde evli bir erkeğe aşık olarak işten çıkarılması⁸ gibi konular romana entegre edilmiştir.

Kadının Adı Yok isimli roman hakkında şu ana kadar yapılan çalışmalarda Duygu Asena tarafından radikal çıkışlarla dile getirilmiş olan kadınlık konusu ve feminizm açısından değerlendirilmiştir. Romanın içeriği kadın açısından tartışmaya açılırken metinde yazarının okuruna kadınlık üzerinden çok sayıda mesaj verme kaygısı ön plana çıkartılmıştır. Türk edebiyatı içerisinde yapılan tartışmaların merkezi bu çerçevenin pek de dışına çıkmamıştır. Genel olarak *Kadının Adı Yok*'a, Türkiye'deki feminizmin manifestosu gözü ile bakılır. Çözümlemelerde bu yön öne çıkartılır. Roman, Türk edebiyatı, Doğu ve Batı edebiyatlarından kadın konusunu ele alan yazarlar ile karşılaştırmalı çalışmalara konu olmuştur. Bu karşılaştırma Türk edebiyatındaki kadın konusunun dış edebiyatlara bağlanılması açısından önemli bir nitelik taşımaktadır. Ve onlarda da romana kadınlık meselesi açısından tematik bir yaklaşım söz konusu olmuştur.

8 “Duygu'nun kahramanı (aynen Duygu gibi) işyerinde evli bir erkeğe aşık olmuştu. Evli bir erkek işyerinde evli bir kadınla ilişki kurduğunda başına bir şey gelmezken o kendisini kapının önünde buluvermişti. Bu olay Duygu'nun gerçek yaşamında da başına gelmiş ve onda büyük iz bırakmıştı.” (Çalışlar)

Oysa roman kurgusu bizim okumalarımıza göre, Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cins* (1949) isimli kitabının temel noktaları üzerine odaklanmakta, yazar bu kurgunun içine bizzat geçmişte yaşadığı olayları ve Türk toplumunun kadına karşı tutum biçimlerini entegre etmektedir.

Duygu Asena'nın *Kadının Adı Yok* romanı, numaralandırılmış 87 bölümden oluşmaktadır. Roman gerçekçi tarzda ele alınmış klasik bir metindir. Zaman olarak kronoloji takip edilmiş, metnin çizgisel kurgusunda adı belli olmayan beş altı yaşlarındaki bir kız çocuğunun orta yaş dönemine gelene kadar geçirdiği evreler anlatılmıştır. Böylece romanda çocukluktan başlayarak bir kadının özel yaşamı bağlamında genel anlamda kadınlığın bütün dönemlerinin hikâyesi kurgulanmış olur. Bir kadının ruhsal anlamda gelişim ve oluşumunu ele aldığı için aynı zamanda da sosyal düzenin değerlerini yansıttığı için roman gelişim romanı /“bildungsroman” roman türü kapsamında ele alınabilir.

Romanın içeriği ve ana düşüncesi yazarının anlatımıyla şöyle özetlenebilir:

Tanıdığım insanları düşünüyorum, erkekleri. Çokbilmiş Ali'yi, yüreğimdeki ilk kıpırtıları duyurtan Mehmet'i, iki erkekten aynı anda hoşlanmanın mümkün olduğunu hissettiren Altan'ı, ilk cinsel kıpırtıları uyandıran yakışıklı Okyay'ı, erkeklerin salt cinsellik peşinde olabileceklerini anlamama neden olan Erhan'ı, yalan yanlış özgürlük savlarıyla beni kendinden uzaklaştıran, sevgisiz Gürkan'ı, yalnızca seni seviyorumların ve aşkın, yaşamın en önemli parçası olmadığını hissettiren Mehmet'i, insanın yaşamında kendisinden ve daracık çevresinden, aşktan, heyecandan daha önemli şeyler olduğunu da bana öğreten KDG'yi, bana hiç önem vermeyen, bir bacak, bir göğüs olarak batan Özcan'ı, Süleyman'ı, beni korkutmak için üstüme üstüme direksiyonunu kıran ve beni gerçekten küçük gören kamyon şoförünü, ağzıma bir parmak iş balı sürerek, beni elinde tutabileceğini sanan Faruk Bey'i ve babamı, kız olduğumuz için üzüntü duyan, oğluna vereceklerini bizden esirgeyen, okumamız, adam olmamız için çaba harcamayan, erkekleri bir tabu olarak gösteren, bizi seven ama sevgi gösterilerini erkeklığe yediremeyen, bizi hep aşka, sevgiye muhtaç kılan, erkeklerden durmadan sıcak kucaklamalar beklememize neden olan, her istediğini yapan ama anneme hiçbir hakkı tanımayan, açık plajlarda kendisi denize girerken, annemin bedenini başkaları görmesin diye, onu sımsıcak havada denize sokmayan, bu hakkı kendisinde gören, ancak ölmesinden iki dakika önce bana canım kızım diyen, beni hep bu söze muhtaç bırakan, farkında bile olmadan beni durmadan düşünmeye zorlayan, mantıksızlıkları görmeme neden olan, kimsenin öğretmediklerini kendi kendime öğrenebilmek için çırpınmamı sağlayan, baskıya karşı savaşım gücünü verene babamı düşünüyorum. Herkese, hep sine teşekkür ediyorum. (Asena 218-219)

Yukarıda ana hatlarını verdiğimiz olaylar, *Kadının Adı Yok* romanında isim-siz kadın kahramanın gözünden anlatılır. Birinci tekil kişi ağzında kaleme alınan romana, kahraman bakış açısı hakimdir. Anlatıcı da romandaki kahramanlardan birisidir ve bütün olaylar onun kendi duygu ve düşüncelerinden, onun kendi düzleminden dile getirilir. Okur bir süre sonra anlatıcının kavram alanına hapsolür. Çünkü bu anlatıcı olaya tanık olan kişidir, olayı yaşayan kişidir. Dolayısıyla metin taraflı bir bakış açısı ve ideolojik bir yapıda kaleme alınmıştır ve okur bu yapılanmanın dışına çıkmakta zorlanmaktadır denilebilir. Bu ideoloji makro yapıdaki kadın eleştirisini kapsamaktadır. Şöyle ki, “eleştirel bir yaklaşım olarak feminizm kadınların ezilmişliğinin nedenlerini ve özgürleşme süreçlerini tartışırken aynı zamanda günlük yaşamdan makro süreçlere kadar toplumsal yaşama nüfus etmiş bütün yapı ve ilişkileri de eleştiriye tabi tutmaktadır” (Güneş 245). Romanda anlatıcı, feminist hareketin bir sözcüsü konumunda, Türk toplumunda yaşayan özellikle kentli kadınların cesur bir temsilcisi olarak, onların temel hak ve özgürlüklerini, ataerkil toplum düzeni içerisinde pek çok konuda / alanda göz ardı edilen özgürlük mücadelelerini, toplumsal hayatın her yerinde hâkim olan eril zihniyeti eleştirir.

Romanda isimsiz tek bir kadının karşısında bu kahramanın hayatı boyunca karşılaştığı erkekler yer almaktadır. Başta babası olmak üzere roman kişinin karşılaştığı tüm erkekler aslında özne olan erkekliğin bir yönünü, bir özelliğini, bir durumunu okura yansıtırlar. Bu metinde özne erkek olarak belirlenmiştir ve karşısında nesne konumunda bulunan ve “ikinci cins” olarak tanımlayabileceğimiz bir kadın bulunmaktadır. Roman bu iki karşıt güç üzerinden ilerlemektedir. Metinde özne parçalanırken ve parça parça erkeklikleri tek tek her biri başka bir erkek tiplmesiyle okura yansıtılırken, tam tersi olarak nesneleşmiş kadının bütün rolleri tek bir kişinin kimliğinde toplamıştır. Romandaki karşıt gücün etkileyciliği bu eşit olmayan mücadele biçimi ile okuruna yansıtılır. Bu konu biraz daha açılacak olunursa, romanda yer alan her bir erkek bir erkeklik temsili durumundadır: Baba olan erkek, âşık olan erkek, evli olan erkek, patron olan erkek, cinsel dürtüleri öne çıkan erkek ... gibi. Bu erkeklik temsillerinin her birisi farklı bir erkek tiplmesi ile romanda yerini almıştır. Tüm bu erkeklik temsilleri karşısında kadınlığı savunan güçlü bir tip, toplum içerisindeki bütün kadınlık temsillerini üzerinde toplamaktadır. Çocuk (döneminde kadın), kız (döneminde kadın), anne kadın, evli kadın, kız kardeş, okuyan kadın, çalışan kadın, ev kadını, tacize uğrayan kadın, çocuk isteyen ya da çocuk istemeyen kadın, kürtaj olan kadın Tüm bu kimlik özelliklerine sahip olan kadın etrafındaki tüm erkekler ile mücadele etmek hatta bir benzetme yapılacak olunursa erkeklerle savaşmak zorundadır. Kadın çocukluğundan itibaren, toplumun ona

benimsetmeye çalıştığı rollerden hiç birisini, tüm toplumsal rollerini benimsememelidir. Bu nasıl olacak sorusunun cevabı romanda nettir. Kadın, çocukluk döneminden itibaren kaderine razı gelmemeli, ataerkil düzene karşı çıkmalı, istemediği bir şeyi yapmamalı (özellikle bu konu vurgulu olarak ısrarla tekrarlanmaktadır), erkeklere karşı direnmeli ve ona karşı bağımlı bir kişi olmamalı, kendilerini sunulan yaşam biçimleri her ne kadar refah ortamında olsa bile kendi seçimleri dışında bulunduğu için reddedilmeli, çalışmalı ve ekonomik özgürlüğünü elde etmeli, özellikle iş hayatından başlamak üzere her alanda eşitsizlik ilkesine karşı çıkmalı, evlilik kurumuna eleştirel yaklaşmalı, cinsel özgürlük başta olmak üzere erkek temsillerinin yaşadıklarını yaşayabilmeli...

Duygu Asena kadın ve erkeklere yüklenen toplumsal kodlara da karşı gelmektedir. Erkek, akıllı, ailesini koruyan, eşi ve çocuklarıyla ilgilenen ve evi geçindiren onların ihtiyaçlarını karşılayan kişidir. Erkeğin toplumun kendisi için uygun gördüğü bu rol modeli yerine getirebilmesi için sert, öfkeli, saldırgan olması ve dış dünyaya dönük yaşam biçimini benimsemesi gereklidir. Bu tutuma karşı çıkan yazar, romanında birçok erkek tiplere yaratır. Mahalle arkadaşları Mehmet, Mustafa, Altan, ergenlik döneminde Okyay, sonrasında Erhan, Ci-Ci (Gürkan), sevgilisi Mehmet, Umut, Aydın gibi. Tüm bu tiplerin yaratılmasında amaç erkekleri, “toplumsal erkeklik”, “kültürel erkeklik” ve “cinsel anlamda erkeklik” şeklinde kategorize ederek eleştirmektir.

Kadınların ilişkilerinde şefkatli, sakin, uyumlu ve ağırbaşlı, sessiz olmaları, bilgisiz ve edilgen konumda bulunmalarını eleştiren Asena, kadınların evlerine, eş ve çocuklarına bağımlı olmalarını da doğru bulmamaktadır. Bunun için de romanda kendisi dışında pek çok kadın ve yaşadığı olayı roman kurgusuna katar. Simone de Beauvoir (1993), bu durumu, “kadının hep ikincil konuma itildiğini, sonra da itildiği bu konum sanki onun doğal ve yapısal özelliklerinin bir sonucuymuş gibi gösterildiğini” söyleyerek açıklamaktadır.

Simone de Beauvoir’ın bu düşünceleri dilimize ilk olarak, 1970 yılında *Kadın İkinci Cins* adıyla üç cilt halinde tercüme edilmiştir. Kitabın birinci cildinde şu konular yer almaktadır (Beauvoir, Genç Kızlık Çağı 419): “Giriş”, “İlk Kesim: Yazgı”, “I. Bölüm: Biyolojik Veriler”, “II. Bölüm: Ruhçözümsel Görüş”, “III. Bölüm: Tarihsel Maddeciliğe Doğru”, “İkinci Kesim: Tarih”, “Üçüncü Kesim: Ef-saneler”, “Dördüncü Kesim: Oluşum”, “I. Bölüm: Çocukluk”, “II. Bölüm: Genç Kız”, “III. Bölüm: Cinsel Yaşama Giriş”, “IV. Bölüm: Sevice Kadın”.

Kitabın ikinci cildinde şu konular yer almaktadır (Beauvoir, Evlilik Çağı 7): “Birinci Kesim: Kadının Toplumdaki Yeri”, “I. Bölüm: Evli Kadın”, “II. Bölüm:

Ana”, “ III. Bölüm: Toplum İçi Yaşayış”, “ IV. Bölüm: Fahişeler ve Saray Yosmaları” ve “ V. Bölüm Olgunluktan Yaşlılığa”.

Kitabın üçüncü cildinde şu konular yer almaktadır (Beauvoir, Bağımsızlığa Doğru 191): “ I. Bölüm: Kadının Durumu ve Kişiliği”; “İkinci Kesim: Doğrulamalar”, “ I. Bölüm: Kendine Hayran Kadın”, “II. Bölüm: Sevdalı Kadın”, “ III. Bölüm: Sofu Kadın”; “Üçüncü Kesim: Kurtuluşa Doğru”, “ I. Bölüm: Bağımsız Kadın”

Simone de Beauvoir, kadının mevcut sosyal konumundan yola çıkarak onun toplumdaki statüsünün “ikinci cinsiyet” ya da “öteki” kavramları ile açıklamaktadır. Çalışmada kadınlık ve erkeklik, öncelikle olarak toplumsal bir olgu şeklinde ele alınır. Simone de Beauvoir, burada ilk kez, toplumsal cinsiyet ve biyolojik cinsiyetin birbirinden farklı şeyler olduğunu ortaya koymuştur. Kadın olarak doğulmadığını sonrada toplumsal koşulların bir sonucu olarak kadın olunduğunun altını çizmektedir. Koşullar toplum içerisinde öylesine yer bulmuştur ki ne kadın ne de erkek bunların sonradan üretilmiş yapay bir değerlendirme biçimi olduğunun farkında bile değillerdir. O nedenle kadın siyasî, toplumsal ve kamusal alanda görülmemektedir. Bununla birlikte kadın toplumsal alanda var olmaya çalıştığında da erkekler tarafından ya da erkek egemen toplum tarafından ikinci plana düşürülmektedir. Kadına yüklenen bu roller zamanla öyle “doğal” hale getirilmiştir ki, insanlar zaten olması gereken buymuş gibi bu rol biçimlerini yadırgamamakta ve sorgulamamaktadır. Çok kaba bir şekilde özetlediğimiz bu temel düşünceler *Kadının Adı Yok* romanında da temel izleği oluşturur. Romanın bundan sonra değerlendirilme aşaması, Simone de Beauvoir’in kitabı temel alınarak karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır.

Simone de Beauvoir’ın yazdığı ve dilimize *Kadın “İkinci Cins” Genç Kızlık Çağı*. (Çev. Bertan Onaran) adıyla yayınlanan kitabın birinci cildinde (Beauvoir 419), öncelikle cinsiyet farkı üzerinde durulmaktadır. Yazar toplumsal cinsiyet tanımlamalarını yaparken tarihsel oluşum ve efsanelerden de yararlanmış, kadının toplum içinde ikincil konumu geçişini tarihsel bilgi ile bağını kurmuştur. Yazar kadının kimlik oluşumunun tanımlamasında bunun dışında biyolojik, psikolojik ve ekonomik verileri de kullanmıştır. Simone de Beauvoir, kadın ile erkeğin arasındaki biyolojik farklılığın / cinsiyet farkının toplumun belirleyici bir unsuru haline gelmesini reddeder. Bu farkın her iki cins için de toplum içerisindeki sorumluluklarını yerine getirirken etkili olmaması gerektiğini savunmuştur. Modern dünyada kadın ve erkek fiziksel özellikleri ile değil zihinsel özellikleri ile ve bir birey olması ile ön plana çıkartılmalıdır. Bunun koşulu da kadın erkek arasındaki eşitliğin sağlanmasıdır.

Kitabın özellikle şu alt başlıkları romanın da olaylar zincirini belirleyen değerlerdir. “I. Bölüm: Çocukluk”, “II. Bölüm: Genç Kız”, “III. Bölüm: Cinsel Yaşama Giriş”. Bu izlek roman ile birlikte okunduğunda şöyle bir sentez yapı karşımıza çıkmaktadır: Roman kişinin doğduğu günden itibaren yaşamının başkaları tarafından belirlendiğini söyleyebiliriz. *Kadının Adı Yok*’ta ismi olmayan kadının, çocukluktan kadın olma evresine geçişi, bekâret konusu ve cinselliği yaşama biçimi üzerinde ayrıntılı olarak durulmuştur. Bu konular detaylandırılarak anlatılır. Ülkemizde 1980’lere kadar değil bir kadının bir erkekle, bir kadının bir kadınla bile üzerinde doğru dürüst ve açıkça konuşmadığı, tabu olarak görülen bu meseleler romanda açık, net ve vurgulu bir anlatımla dile getirilir.

Artık iyice farkındayım. Babam bizi erkeklere karşı korumak istiyor. Çünkü bu erkekler kötü yaratıklar. Artık gerçeğe ben de iyice inanmaya başladım. Çünkü geçen gün Ali, Berrin’in bluzundan içeri, elini soktu. Berrin ciyak ciyak bağırdı. Oysa hepimizim memeleri birbirinin aynı. Ama ilerde bizimki büyüyecek. Onlar bizim eteklerimizi kaldırıyorlar, mememizi görmek istiyorlar, çimdikliyorlar. Biz onlara hiç böyle bir şey yapmıyoruz. (Asena 15)

Zaten romanın önce yasaklanması sonradan yasağın kaldırılması ve kitap yayınlanır yayınlanmaz bir anda çok satar ve üzerinde çok konuşulur konuma gelmesinin bir nedeni de budur. Roman kişi çocukluktan genç kızlığa geçiş ardından da cinsel deneyimi yaşama süreçlerini, toplum ve aile baskıları ilk ağızdan tüm çıplaklığıyla anlatmıştır. Roman kişi bu ilk evre olan çocukluk, genç kızlık ve cinsel yaşama giriş dönemini hep hayal kırıklıkları içerisinde yaşamış ve öyle anlatmıştır.

Romanın bu bölümünde sadece erkeklere karşı eleştiri yapılmamıştır. Erkek egemen dünyayı sorgulamadan kabul eden annelere, evli kadınlara da eleştiriler yapılmıştır. Bu kadınlar diğer kadınları erkeğe bağımlı, aile düzeninin temsilcisi, itaatkâr kişiler olarak yetiştirmekte ve onların birey olarak gelişimlerine izin vermemektedirler. Örneğin roman kişi, dört kişilik bir ailede yaşamaktadır. Bir de kız kardeşi vardır. Baba baskı kuran tahakküm sahibi birisidir. Kızları üzerinde daha onların cinsiyet kavramı oluşmadan, beş altı yaşlarından itibaren bir namus denetimi uygulamaya başlamıştır. Kızlarının üniversite çağına geldiklerinde okula gitmelerini istemez. Bir oğlu olsun istemiştir. Kızlarını değil oğlunu üniversiteye gönderecektir. Karısına baskı uygular, gittiği, geldiği yere karışır, harcadığı paraya karışır, giyim kuşamına karışır. Anne de tüm bunlara rağmen hiçbir şeyi sorgulamaz, hiçbir konuda düşünmez ve sürekli babanın yanında yer alır. Kızlarının hiçbir cinsellik tecrübesi yaşamadan evlenmelerini ve çoluk çocuk sahibi olmalarını ister. Bu sadece roman kahramanın babası için

geçerli bir durum değildir. Arkadaşlarının babaları ve anneleri de aynı şeyleri yapmaktadır. Örneğin arkadaşı Nilay, bir erkekle konuştuğu için (Asena 48-49) babasından dayak yer, babası ona “Ben evimde orospu istemiyorum” diyerek evden kovar. Annesi kızını koruyup sahiplenemez.

Bu bağlamda romanda ele alınan diğer meseleler şöyle sıralanabilir: Çocukluktan kadınlığa geçiş, cinsiyet ayrımının farkına varma, kadın ve erkek olarak iki cinsin toplum içerisindeki konumlarını dayatmacı bir zihniyetle öğretilmesi, baba baskısı, toplumsal baskılar nedeniyle evlilik dayatmalarının yapılması, yanlış eş seçimi, ataerkil toplum yaşayışı, kadının karşı cinsi ve cinselliği tanıma süreci, kadının mutluluk arayışı...

İnsanlık, sabanla tarım dönemine geçtiği zamandan beri erkek iktidarının öne çıktığı bir toplumsal yapı benimsenmeye başlamıştır. Toplumlar, bebekler doğduğu andan itibaren insanları, kadın ve erkek olarak biyolojik kimlikleri dışında kategorize etmektedirler. Kız çocukları, beş altı yaşlarından itibaren cinsiyetlerinin asla değişmediklerini ve herkesin birer toplumsal cinsiyet rolü benimsemeleri gerektiğini öğrenirler. Roman bu gerçeklikle başlar.

İsimsiz roman kişisi, bu düzene ve erkek egemen dünyayı reddetmektedir. Bu başkaldırı, kadın kahraman açısından, metinde şu dönüm noktaları ile okura sunulur:

- a) Ataerkil aile düzeninde babaya karşı çıkış ve üniversiteye gidiş
- b) Kadının aile düzeninin temsilcisi olmasını reddediş ve yedi yıl süren evliliğin bitmesi, boşanma
- c) Kadının bir birey olma arayışı içerisinde işe girmesi

Bu bağlamda çarpıcı örneklerden birisi olarak, isimsiz roman kişinin üniversiteyi bitirmesi şöyle örneklendirilebilir:

Üniversiteyi bitirdim, koskoca diplomamı aldım. ... Hemen kendime bir kartvizit bastırdım. ... Üzerine mesleğimi ve adımlı yazdırdım...

Artık hiçbir şeye ihtiyacım yok, ama diplomamı alıp babamı ziyarete gitmek istiyorum... Mezarının yerini bile bilmiyorum. Annemle gidiyoruz, annem o kadar zayıfladı ki...

‘Sen gelme kapıda bekle’ diyorum mezarının yerini öğrendikten sonra...

Çantamdan diplomamı çıkarıyorum. ‘Babacığım nah bitirirsin demiştir ya, hani bitirirsem alnımı karıştıracaktın ya, işte bitirdim, bak diplomam burada. Her ne kadar istemiyorduysan da başarılarımıza sevindiğine eminim... Hadi alnımı karışla... karışla... Hani bitiremezdim, hani oğlun olsaydın eler neler verirdir.... İşte diplomam işte.... Al, al da bak... İki ayakkabı, üç etle

çocuk mu büyütülür sanıyorsun, en basit şeyleri bile ne kadar büyük savaşa aldık senden.... Her şeyle ama her şeyle savaştık, zorla, söke söke, bir mutlu gençlik yaşatmadın bize.... Üniversiteye bile bir suçmuş gibi gittik... Sanki lütfettin... Al işte al da bak, hadi alnını karışla, karışla..’ (Asena 95)

Bu örnek, yerleşmiş toplum düzeninin kadına dayattıkları karşısındaki ilk önemli başkaldırıdır. Sonrasında kadının kendisini tanıması, güçlü ve özgür olması adına atılmış önemli bir adımdır.

Simone de Beauvoir’ın yazdığı ve dilimize *Kadın “İkinci Cins” Evlilik Çağı*. (Çev. Bertan Onaran) adıyla yayınlanan kitabın ikinci cildinde kadının toplumdaki yeri irdelenmektedir. Duygu Asena bu kitapta yer alan ana bölümlerin içeriklerindeki konuları kendi toplumumuzdaki izdüşümlerini dikkate alarak kurgusuna taşımıştır denilebilir. Simone de Beauvoir’ın kitabının planı şöyledir: “I. Bölüm: Evli Kadın”, “II. Bölüm: Ana”, “III. Bölüm: Toplum İçi Yaşayış”, “IV. Bölüm: Fahişeler ve Saray Yosmaları” ve “V: Bölüm Olgunluktan Yaşlılığa” (Beauvoir 7)

“IV. Bölüm: Fahişeler ve Saray Yosmaları” ve “V: Bölüm Olgunluktan Yaşlılığa” başlıklı bölümler bir tarafa bırakılacak olunursa, *Kadının Adı Yok* romanını çizgisel izleğinde adı olmayan kadının evlenmesi, eşinin zoruyla kürtaj olması, anne olmayı reddetmesi, toplum içindeki yaşantısı uzun uzun kurgulanmaktadır.

Kadın tarihin ilk çağlarından itibaren “Ana Tanrıça” ya da “Bereket Tanrıçası” gibi sıfatlarla tanımlanırken doğurganlığı ve üretkenliği ile simgelenmektedir. Kadınlar zaman içerisinde toplumsal açıdan ikincil konumu düşürüldükten ve eve bağlı bir yaşam biçimi benimsedikten sonra feminizm hareketi ile birlikte hak arayışı içerisine girmişlerdir. Kadına yüklenen eş ve anne sıfatları toplumsal bilince öylesine yerleşmiştir ki zamanla kadın, bu dar alanın dışına çıkamaz olmuştur. Özellikle anne olduktan sonra kadının ev içinde tanımlanması, kamusal alanda kimlik gösterememesi, birer eşya gibi görülmesi bu kez de anne olarak onun özgürlüğünün elinden alınması anlamına gelmektedir.

Roman kişisi annesi ile aynı yazgıyı paylaşmak istemez. Onun yaşadıklarını yaşamamak için çok uğraş verir, kendi tercihlerini kendisi yapar. Babası annesini aldatmıştır (komşusu Gülriz Abila ile), babası yalan söylemiştir, babası karısına karşı hainlik yapmıştır. Onun her şeyine (yemesinden giyimine, çocuklarını eğitime biçiminden kamusal alana çıkmamasına, fiziksel ve psikolojik şiddete kadar) karışmıştır. Adı olmayan kadın annesine ve kadınlara yapılanlara karşı sessiz kalamaz.

Roman kişisi toplumun kadına dayattığı anne rollerini de tümünden reddeder. Evliliğinde önceleri klasik bir kadın gibi eşini memnun etmek ve anne olmak

ister. Kocasına yemekler yapar, evini toplar, eşinin ailesini ağırlar, kocasına dışarıda arkadaşlarının yanında eşlik eder... Ta ki bir gün anne olmaya karar verip bu kararını eşine açana kadar. Bu kararına eşinin sevineceğini ve bu olayın eşlerin sevgilerini perçinleyeceğini düşünür. Gerçek böyle olmaz. Eşi bu çocuğu istemez. Kadın mecburen kürtaj olmaya gider.

Çok iyi bir doktor varmış... Ci-Ci arkadaşlarından öğrenmiş, randevu aldı, kürtaj için, aç bilaç gidiyoruz. Anneme heyecanlanmasın diye söylemiyorum. Doktorun muayenehanesi bir garip yerde, kaldırım taşlı bir yokuş, eski, pis bir bina.. ‘Yahu bu ne biçim bir yer’ diyorum. ‘Merak etme, merak etme, adam bu işin uzmanıymış’ diyor. (...)

Asık suratlı doktor, ‘idrarınızı edin gelin’ diyor. Yaşlı kadınla birlikte tıpış tıpış tuvalete gidiyoruz. Dönüyoruz, küçücük bir oda, hücre gibi, karton gibi bir bölmenin ötesinden inilteler geliyor, çöp kutusunun içi kan dolu. (...)

Kanun dışı gizli bir iş yapıyoruz, her şey bir garip, dışarıda Ci-Ci, sigarasını tüttürüyordur şimdi heyecanlı pozlarda... Damarlarımı bulamıyorlar ya bayılmazsam ya canım acırsa... Sağ elimin üzeri yanıyor, damarıma bir iğne saplanıyor... (...)

‘Allah kahretsin, Allah kahretsin’. Böyle ayılmışım... Yaşlı kadın ‘kızım sa-kin ol’ dedi... Ci-Ci şefkatinden ölecek.... (Asena 1 83, 84, 85, 86)

Kürtaj olmanın travmasını yaşayan kadın kahraman bu olaydan sonra ikinci bir uyanış süreci yaşar. O zaman fark eder ki kocası da tıpkı babasının annesine davrandığı gibi kendisine davranmakta, kendisini aldatmakta, toplumun ona dayattığı tüm erkeklik rollerini üzerine almaktadır. Böylece kadın ikinci büyük başkaldırısı gerçekleştirir. Önce doğum kontrolü öğrenir. Sonra eşini iş yerinden birisi ile aldatmaya başlar ve sonunda da eşinden boşanır.

Simone de Beauvoir’ın yazdığı ve dilimize *Kadın “İkinci Cins” Bağımsızlığa Doğru*. (Çev. Bertan Onaran) adıyla yayınlanan kitabının üçüncü cildinin (Beauvoir 191) Birinci Bölümünde, “Kadının Durumu ve Kişiliği” isimli bir alt başlık açılmıştır. Kitabın İkinci Bölümünde konu olarak yeni kadın temsilleri (Kendine Hayran Kadın, Sevdalı Kadın, Sofu Kadın) açıklanırken, Üçüncü Bölümün Başlığı “Kurtuluşa Doğru” ve alt başlığı da “Bağımsız Kadın”dır.

Kadının Adı Yok romanını da son bölümü bu anahtar kavramlar üzerinden ilerlemektedir. Duygu Asena romanında ısrarla kişilikli ve özgür kadın imgesini vurgulu olarak kullanmaktadır. Roman kişinin toplumsal kimliğini ve toplumda kadın olarak konumunu anlatırken onun özgür olması gerektiğini, toplumun kendisine biçtiği rolleri reddetmesini, bağımız bir kimliğe bürünme mücadelesinin anlam ve önemini tekrar tekrar farklı olay anlatımları ile birlikte

okuruna sunar. Bu sunuş tarzında zaman zaman radikal çıkışlar yapar, Türk toplumunun değer yargılarını alt üst eder, hatta kadının biyolojik yönünün sınırlarını bile zorlar.

Kadının bağımsız bir birey olabilmesi için dışarıdaki hayatla beraber ev içinde de sömürüldüğü düşüncesini savunur ve ev içinde özellikle kadınların yükünün çok fazla olduğunu dile getirir. Romanda kadının durumu şudur: Roman kişisi henüz olgunlaşmadığı ve kadın kimliği oluşmadığı genç kızlık döneminde üniversite arkadaşı Ci-Ci ile evlenir. Başlangıçta toplumun ona öğrettiği evli kadın rollerine uygun olarak davranmaya başlar. Eşine sabahleyin kahvaltı hazırlar, kapıdan işine uğurlar, evini toplar, kocasının yere attığı kirli çoraplarını ve gömleklerini ve diğer çamaşırlarını yıkar, ilk zamanlarda doğru dürüst yemek yapmayı bilmiyordur ama yemek yapmayı öğrenir, akşam iş dönüşü eşine güzel sofralar kurar.... Boş zamanlarında annesine gider, evin alışverişini yapar, eşinin ailesini ağırlar, eşinin iş yerindeki arkadaşları ile olan toplantılara yine bir eş sıfatı ile katılır, hediyeler kabul eder. Kendisi istediği ve eşi istemediği için kürtaj olur, kürtajın fiziksel ve psikolojik acılarını yaşar. Bu arada da okumaya ve üniversiteyi bitirmeye uğraşır.

Romanda kadının kurtuluşu ve bağımsızlık uğruna attığı son önemli adım başta eşi olmak üzere toplum içindeki erkeklerin onu küçük görmesine karşı işe girmiş olmasıdır. Mesele burada da bitmez. Kadın işe girince özgür olamaz. Bu kez iş hayatında da kadın erkek eşitsizliğinden dolayı sorunlar yaşanmaya başlar. İşe girerken erkek patronların kendini işe alma yöntemi yanlıştır, iş yerinde erkek ve kadın çalışana davranış biçimleri çirkindir, kadın erkeklerle eşit ücret alamaz, kadının iş yerinde terfi etme sürecinde sıkıntılar yaşanır, kadın olduğu için erkekler tarafından damgalanır, tavır ve davranışları açısından erkekler tarafından sürekli olarak taciz edilir, aynı davranış içerisinde bir kadın ve erkek bulunduğu kadının olduğu için baskılanır, işten atılır, başkaldırı esnasında yalnız bırakılır...

Kadının tek başına iş yapması için yalnız kalması toplum içerisinde hoş görülmemektedir. İşyerinde yaşanan tacizler dışarıya da taşmaktadır. Kadın tek başına otelde yalnız kaldığında rahatsız edilir. Taksi şoförü kadını taciz eder. Daha da olmazsa kadın tek başına evden çıktığı için ayıplanır ve dışlanır. Romanda verilen tipik örneklerden birisi, aynı iş yerinde çalışan iki kişi, hem kadın hem de erkek evlidir. Evli oldukları halde de eşlerini aldatmaktadırlar. Gürkan ile evli olan kadın, yine evli iken Mehmet ile yasak aşkı yaşamaktadır. İş yeri bu durumda kadını işten atarken erkek için durum farklıdır. Mehmet işten atılmaz, sonradan kendi isteği ile işten ayrılır.

Faruk Bey çağırdı, ‘neler olup bittiğini biliyorum, dikkat et, seni severim, ama ben bile sana yardım edemeyebilirim’ dedi.... Mehmet’i bırakmalıymışım, bırakmazsam çok fena olurmuş, burası bir iş yeriymiş ve kuralları varmış... (İş yeriye bu kurallarına siz neden uymuyorsunuz, Mehmet’ten vazgeçip sizinle birlikte olsam.... Zerrin’le aranıza mı bozuldu? İş yerinin kuralları herkese çalışmıyor mu? Büyük patronun yaşamı çok mu kurallara uygun, otellerde odalar, binlerce sevgililer, o da evli... Siz de evlisiniz... İşimi aksatmıyorum ki, işim çok iyi, Mehmet’le benim aşkımdan size ne... Beni tehdit etmeye ne hakkınız var, bu benim özel yaşamım ve insanlar hiç olmazsa özel yaşamlarında özgür olmalılar...) (Asena 135)

“Simone de Beauvoir kadının politik ve ekonomik alanda ezilmesini bir alt-yapı, kadını aşağılayan sanat ve edebiyatı da bu durumu yansıtan bir üst yapı olarak” (Moran 251) görmesi yorumu, romanda bir tez olarak işlenmektedir. Bu yönüyle kadının özgürlüğü ve para kazanıp ekonomik özgürlüğünü⁹ elde etmesi açısından ilişkisel bir bağ bulunmaktadır. Çünkü ismi bile olmayan kadın, toplumdaki ikincil durumda olma konumundan özgür kadın olma konumuna gelmesi çalışıp ekonomik özgürlüğünü alması ile mümkün olabilmektedir. Roman kişisi kadın, kendini mutsuz hisseden ve onu boğan ortamdan, (ailesi, kocası gibi) kaçar. Çok konforlu olamasa bile kendini bir ev tutar ve bir özgürlük alanı yaratır. Kadının her ne olursa olsun güçlü olması, mutlaka çalışarak ekonomik bağımsızlığını kazanması ve kadının kendine yetmesi bir hayat tecrübesi olarak verilir. Kadının özgürlük alanına kavuşabilmesi için yapılabilecek ilk önemli iş, kadının çalışmasıdır. Kadının iş / çalışma hayatı, tüm zorluklara ve koşullara rağmen eğitim alma ve kariyer yapmanın önemi romanda vurgulanan önemli düşüncelerden birisidir.

Romanın sonunda gelinen noktada bağımsız kadın şu şekilde tanımlanabilir: Bilinçli, ne istediğini bilen, tercihlerini kendisi yapabilen, dışa dönük, çalışkan, kimseye muhtaç olmayan, eğitilmiş, iş ve kariyer sahibi, kendi ayakları üzerinde durabilen kadın bağımsız kadındır.

Sandra M. Gilbert ile Suzan Gubar, edebiyatta “evdeki melek” ve “canavar” adından iki zıt kadın tipinin olduğunu söyler (Moran 252). Evdeki melek adı verilen tip, ataerkil düzenin sindirdiği, cinselliklerinden arındırılmış uysal kadınlardır. Diğer yandan canavar tipi ise ataerkil yapıya başkaldıran, erkeklerin

9 Zaten feminizm uyanışının başlangıcında da kadını ekonomik özgürlüğü ve iş hayatı tetikleyici unsurlardan birisi olmuştur: “Feminizm hareketi öncelikle 19. yüzyılda “eşit işe eşit ücret” sloganıyla ortaya çıktı. Çünkü sanayileşmeyle birlikte kadın ve çocuk işçiler erkek işçilerden daha düşük ücretle çalıştırılıyorlardı. Fakat bu söylem salt ekonomik olmakla birlikte daha sonra kültürel, sosyal ve siyasal boyutlar kazandı.” (Kaçar)

onlara biçtiği rolleri kabul etmeyen ve cinsellikleri ile var olan kadınlar için tanımlanır. Duygu Asena *Kadının Adı Yok* romanında, evdeki melek tipini ısrarla reddederken ve canavar tipini meşru hale getirirken feminist görüşün ana ilkelere okuruna aktarmaktadır: “Feminizmi genel olarak kadın-erkek ayrımcılığına karşı çıkarak, cinsler arasında siyasal, ekonomik ve toplumsal eşitliliği savunan görüş olarak tanımlamak mümkündür.” (Kaçar)

Duygu Asena’nın romanında sunduğu bu içerik ve kurgusal söylem ile edebiyatımızda kadın algısı açısından edebiyatımızda bir patlama yaşatır.

Kadının Adı Yok romanın genel olarak değerlendirmesi yapıldığında, yazar odaklı bir feminist eleştiri tutumunun benimsenmiş olduğu dikkati çekmektedir. Bu tutum ve görüşler, Simone de Beauvoir’ın kadın söylemi ve görüşlerine paralel olarak ilerlemektedir. Toplumsal cinsiyet kavramı, feminist söylemle hayatımıza girmiş, zaman içerisinde yeni yeni anlamlar yüklenmiş bir kavramdır. Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nün “Bireye, üreme işinde ayrı bir rol veren ve erkekle dişiği ayırt ettiren yaradılış özelliği, eşey, cinslik, seks” olarak tanımladığı cinsiyet kavramı, feminist düşünce perspektifinden değerlendirildiğinde, farklı anlam boyutlarının da eklenmesiyle birlikte Simone de Beauvoir’ın tanımlamalarıyla biyolojik ve toplumsal olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Biyolojik cinsiyet, genel cinsiyet kavramını ifade etmekte olup, kişinin üreme organına göre belirlenmektedir. Toplumsal cinsiyet ise toplumsal ve kültürel bir olgu olarak sonradan kadına ve erkeğe yüklenen değerlere göre anlam kazanmaktadır.

Duygu Asena, toplumsal cinsiyet kavramından yola çıkarak insanın bir birey olarak özüne karşı gelen sonradan eklenilen ve özellikle de kadına yüklenmek isteyen tüm dayatmalara karşı gelmiş ve bu durumu romanında ele almıştır. Birinci Dalga feminizm hareketinde kadına karşı yapılan her türlü ezici ve baskıcı harekete karşı çıkış söz konusudur ve eril söylem reddedilmiştir. İkinci Dalga feminizm hareketinde ise tüm bu görüşlere ek olarak kadının eğitimi, kadının meslek sahibi olabilmesi, kadının cinsel yaşamının kadın tarafından belirlenip düzenlenmesi, doğum kontrol ile kadının yaşamını planlayabilmesi, bedensel eşitlik, erkeğin toplum içerisindeki yerinin bu açıdan sorgulanması, kadın ve erkekteki egonun kaynaklarına gidilmesi ... gibi görüşler ortaya çıkmıştır. Duygu Asena bu meselelere gönülden inanmış bir aktivist olarak romanına tüm bu konuları dâhil eder. Kadın meselesi üzerinde farkındalık yaratmak ister. Bunun için kadının bireyselleşme serüvenine de bu bakış açısından yaklaşır. Kadının mutluluk arayışını ele alır. Kadının aşk karşısındaki tavrı ve duruşunu irdeler. Eğitimin ve meslek edinmenin önemini vurgular. Kadın imgesini verirken onun cinsel açıdan da bir ideoloji kurması gerekliliğinin anlamını

okuruna gösterir. Klişe kadın tiplerini tersten göstererek olması gerekenleri anlatır. Ataerkil aile düzenine karşı çıkar. Kadının eve, erkeğin ise dışa bağımlı bir yaşam tarzını benimsemesini reddeder.

Kadının Adı Yok, kadının özel alanları, toplumsal ve kamusal alanları, ahlaki değerleri üzerine çizilen sınırları kaldırır. Kadının özgürleşmesine engel olacak bütün değerleri sorguya çeker. Çünkü bu sınırların kadınlar tarafından konulmadığını bilir.

Roman böylesi bir içerik açısından okunabileceği gibi başka anlam düzleminde de metnin okunabilir olmasıdır. Metni değerli kılan bir diğer unsur ise bir kadının gelişimi açısından ikinci bir okuma düzleminin kurgulanmış olmasıdır. Çünkü romanda, çocukluktan ergenliğe kadar bir kadının gelişiminin izlenmesi mümkündür. Kadının fiziksel, duygusal ve toplumsal kimliğinin oluşum süreci metinde yer alır. Böylece okur, kadın üzerinden birey olma sürecini takip edilebilir.

Kaynakça

- Argunşah, Hülya. *Kadın ve Edebiyat / Babasının Kızı Olmak...* İstanbul: Kesit Yayınları, 2016.
- . *Kadın ve Edebiyat / Kendini Yazmak...* İstanbul: Kesit Yayınları, 2016
- Asena, Duygu. *Kadının Adı Yok*. İstanbul: Afa Yayıncılık, 1987.
- Atay, Tayfun. Erkeklik En Çok Erkeği Ezer!”. *Toplum ve Bilim* 101 (2004): 11-30.
- Beauvoir, Simone de. *Kadın “İkinci Cins” Bağımsızlığa Doğru*. Çev. Bertan Onaran. İstanbul: Payel Yayınları, 1993.
- . *Kadın “İkinci Cins” Evlilik Çağı*. Çev. Bertan Onaran. İstanbul: Payel Yayınları, 1993.
- . *Kadın “İkinci Cins” Genç Kızlık Çağı*. Çev. Bertan Onaran. İstanbul: Payel Yayınları, 1993.
- Bora, Tanıl. “80 Sonrası Feminist Uyanış”, *Cereyanlar Türkiye’de Siyasi İdeolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Coşkun, Zeki ve Ayşe Emel. *Ben Duygu*. İstanbul: Doğan Kitap Yayınevi, 2008.
- Çalışlar, İpek. “30 Yıl Sonra ‘Kadının Adı Yok’”. *Bianet*. <https://bianet.org/yazi/30-yil-sonra-kadinin-adi-yok-174010>, Erişim Tarihi: 23 Mayıs 2024
- Enginün, İnci. “Türk Kadın Romancıları”. *Edebiyatımızın Kadın Kalemleri*. Ankara: Vadi Yayınları, 2006. 483-493.
- Güneş, Fatime. “Feminist Kuramda Ataerkil Tartışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme”. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 27/2 (2017): 245-256.
- İnançer, Dilek. “Feminizm ve Yeni Yönelimler”. *Edebiyatımızın Kadın Kalemleri*. Ankara: Vadi Yayınları, 2006. 432-442.
- Kaçar, Özge. “Toplumsal Cinsiyet ve Kadının Konumu: Türkiye’de Yakın Zamanlardaki Değişimi Anlamak”. Yüksek lisans tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi, 2007.
- Kale, Özlem. “Asılacak kadın ve Kadının Adı Yok Romanlarında Feminizmin Yorumlanması”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 7/32 (2014): 139-147.
- Kapukaya, Zeliha. “Duygu Asena’nın “Kadının Adı Yok” Romanı Üzerinde Bir İnceleme”. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi* 3/2 (2020): 233-249.
- Karaca, Nesrin. “Duygu Asena (1945-)”. *Edebiyatımızın Kadın Kalemleri*. Ankara: Vadi Yayınları, 2006. 95-97.
- Millet, Kate. *Cinsel Politika*. Çev. Seçkin Selvi. İstanbul: Payel Yayınevi, 1987.
- Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- Onur, Hilal ve Berrin Koyuncu. “Hegemonik Erkekliğin Görünmeyen Yüzü”. *Toplum ve Bilim* 101 (2004): 31-49.
- Özkazanç, Alev. *Feminizm ve Queer Kuram*. Ankara: Dipnot Yayınları, 2015.
- Parla, Jale. “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?”. *Kadınlar Dile Düşünce*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005. 15-35.
- Şayak, Ayşe Merve. “Popüler Feminizm İçinde Duygu Asena’nın Yeri”. Yüksek lisans tezi. Muğla Üniversitesi, 2011
- Topkara, Emine. *Duygu Asena’nın “Kadının Adı Yok” Eserine Feminist Bir Yaklaşım*. Yüksek lisans tezi. Çığ Üniversitesi, 2016.
- Uslu, Ayşe Nur. “Feminizm ve Duygu Asena Romanları”. Yüksek lisans tezi. Ordu Üniversitesi, 2023.
- Yıldız, Reyhan. “Gücünüzü Bilin! Duygu Asena’ya Saygı”. İstanbul: Erko Yayınevi. 2007.

Nezihe Meriç Yazınında *Başkalarının Kiri*'ni Bulmak: Kadının Görünmeyen Emeği Üzerine Bir Tartışma



Duygu Özakin*

Giriş

Cumhuriyet devrinin ilk kadın yazarlarından Nezihe Meriç (1924-2009), 1950 kuşağı olarak adlandırılan ve tematik bakımından olduğu ölçüde biçimsel açıdan da yenilikçi bir edebiyata kapı aralayan, özgün bir öykücülük anlayışının temsilcileri arasında yer alır. Mensubu olduğu kuşağın ortak arayış ve endişeleri, yazarı, kadınlar dünyasının gündelik kaygılarını gözlemlemeye ve izlenimlerini, devrinin taze ifade yolları aracılığıyla okurla paylaşmaya sevk eder. Kadın sorununu oldukça geniş bir yelpazede ele alan yazar, bilhassa hızlı kentleşmenin bir neticesi olan kimlik farklılaşması ve bireysel dönüşüm süreçlerine eğilir.

Özata-Dirlikyapan'ın (13) da dikkat çektiği gibi, 1950 kuşağı öykücüleri olarak anılan yenilikçi yazarlar, modernist edebiyatın ilk örneklerini verirken genç kuşaktan meslektaşlarının toplumsal hassasiyetlerini besleyen teknikler geliştirirler. Zira 50'li yıllar, ülkede yoğun siyasal ve sosyal değişimlerin yaşandığı ve yeni bir kentli profilinin oluştuğu dönemdir. Nezihe Meriç'in eşi Salim Şengil'in 1947'de yayımlamaya başladığı *Seçilmiş Hikâyeler* dergisi, önceki kuşağın egemen öykü anlayışını eleştiren, farklı dil özelliklerine yer veren, öykü alanında tartışmalara ve dolayısıyla verimli bir hareketliliğe ev sahipliği yapan bir mecraya dönüşerek söz konusu kuşağın sesini kitlelere duyurur. Bu dönemin ortalarında ise Meriç'in ilk öykü kitapları yayımlanır.

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nda Enginün (343-344), kadınların yalnızlıklarını konu edinen Meriç'in, şiirli dil kullanımı ve bilinçaltını yoklayan anlatımıyla dikkat çektiğinden söz eder. Ayrıca Meriç'in öykülerinde sıkılan, bunalan, mutsuz; örf ve âdetlerden hoşnut olmayan kadınlarla sıkça karşılaştığını vurgular. Meriç, çağdaş Türk edebiyatına, söz konusu çizgi dışı kadın portrelerini ustaca işlediği roman, öykü, oyun ve anı türünde bir dizi eser armağan eder. Bunlar arasında *Korsan Çıkmazı* (1961), *Alacaceren* (2003), *Bozbulanık*

* Doç. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, E-posta: duyguozakin@nevsehir.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0927-1926.

(1953), *Topal Koşma* (1956), *Menekşeli Bilinç* (1965), *Gülün İçinde Bülbül Sesi Var* (2008) ve *Çavlanın İçinde Sessizce* (2004) öne çıkar. Meriç'in nispeten az bilinen *Oradan da Geçti Kara Leylekler* adlı anlatısı ise ilk kez 2006 yılında okurla buluşur. Bizzat yazarın “*Bu kitap, bir roman değil. Öykü desek o da değil. Bu bir anlatı.*” (Meriç v) sözleriyle tanıttığı bir senaryo denemesi olan metin, köyden kente göç ederek ev hizmetlerinde çalışmaya başlayan genç İsmidal'ın, yeni bir kimlik edinme ve kent toplumuna uyum sağlayarak öznelliğini inşa etme çabasını anlatır.

Oradan da Geçti Kara Leylekler, kentli insanın yaşama telaşına, aydın kadının topluma önderlik etme arzusuna ve bu arzuyu tatmin etme yolunda, sınıflı toplumun alt katmanlarına mensup hemcinslerine karşı yaklaşımına odaklanan bir metindir. Öte yandan olay örgüsünün, salt aydın duyarlılığıyla aktarılmaya çalışılan bir dizi edebî manzaradan ibaret olmadığı konusunda, yazarın hakkını teslim etmek gerekir. Eser, Meriç'in sosyal meselelere karşı hassasiyetinin altında yatan ya da bunu kendiliğinden besleyen gözlem gücünün ve toplumsal etkileşim biçimlerini çözümleme kabiliyetinin izlerini taşır. Öyle ki, yazarın sosyal ve ekonomik bir olgu olarak ev içi emek, ücretli ev hizmetleri ve toplumsal iktidar kavramlarına hâkimiyeti dolayısıyla eser, bu alanda gerçekleştiren sosyolojik çalışmaların edebî dünyadaki berrak bir izdüşümü gibidir. Tespit edilen doğrusallıklar dolayısıyla bu inceleme, söz konusu çalışmaların öncülerinden olan ve toplumsal cinsiyet, iş ve çalışma sosyolojisi üzerine dersler veren sosyolog Gül Özyeğin tarafından kaleme alınan *Başkalarının Kiri: Karpıcılar, Gündelikçiler ve Kadınlık Hâlleri* ile *Oradan da Geçti Kara Leylekler*'in paralel okumasına dayanır.

Nezihe Meriç yazınında ev içi hizmetin bir araya getirdiği farklı sınıflardan kadınlarca kurulan ilişkilerin ve iletişim tarzının taşıdığı belgesel nitelik, orta sınıftan kadınlar ve ev hizmetinde çalışanlar arasındaki bağların ortaya konulduğu bilimsel çalışmalarda karşımıza çıkar. Zira cinsiyet ve sınıf ayrımı üzerine inşa edilen bir ilişki biçimi olarak ‘gündelikçi’ ile ‘hanımı’ arasındaki asimetrik güç paylaşımı, Meriç'in merakını neredeyse tüm yazın hayatı boyunca celbeden hane içinde sergilenir. Yazarın gözlem gücünü iç mekânda süregiden gündelik yaşama yöneltmiş olması, burada tesis edilen sınıfsal dinamikleri tüm ayrıntılarıyla resmedebilmesini beraberinde getirir.

Ev içi hizmetin kaynaştırdığı farklı sınıflardan kadınların ilişkilerinde ortaya çıkan belgesel niteliğin, Meriç'in kurmacasında olanca canlılığıyla aktarımı, yazarın gözlem gücünü besleyen kaynaklar konusunda merak uyandırır. Zira külliyyatının kadının ev içi yaşamına odaklanan öteki eserleri gibi *Oradan*

da Geçti Kara Leylekler de gündelik hayatın olağan akışı içerisinde okurun pek çok duyusuna hitap edecek zenginlikte betimlemelerle doludur. Meriç'in yazın dünyasına adım attığı erken dönemde kaleme alınan eser, özünde bir senaryo denemesi olması dolayısıyla, edebî sinestezinin oldukça parlak ve akıcı bir örneğini teşkil eder. Yazar, kadınlar dünyasını ve ev içi yaşantıyı betimlemeye eğilirken okurun beş duyusuna hitap eden unsurları harmanlamak adına da elverişli birer anlatı mekânı kurar.

Meriç, edebiyatçı dostları arasında, ev yaşamına duyduğu merakla bilinir. Fethi Naci (29), “Öyle sanıyorum, Nezihe Meriç kadar mutfaktan, kadınların ev içi işlerinden söz eden bir başka hikâyeci yoktur” diye yazar. Meriç, 1983 yılında, çağdaşı yazar ve çevirmen Tomris Uyar’a verdiği bir röportajda, kişisel hayatında titiz bir ev kadını olmanın, yazma uğraşını ne yönde etkilediği sorusunu: “Bu, yazmayı elbette engellemiyor. Tersine, gerçek en ince ayrıntılarına dek algılanınca, sanat yapıtına, zengin birikimlerden geçerek dönüşüyor” (Uyar 1496) sözleriyle yanıtlar. Ayrıca Meriç, hayata karşı beslediği derin ilgi ve sevgi dolayısıyla, gündelik yaşamını ayrıntılarla zenginleştirdiğini vurgular: “Çiçek yetiştirmekten, bir olayı, bir durumu, bir şeyi güzel anlatmaya, tadı tuzu yerinde güzel yemekler yapmaktan, değişik biçimler icat ederek kullanışlı, havalı giysiler dikmeye, çakıl taşlarıyla kolyeler, yüzükler yaparken kalın iplerden çanta örmeye geçiyorum” (Uyar 1496).

Meriç, karayolları mühendisi olan babasının görevi icabı sürekli yer değiştirdiklerini ve ülkenin pek çok köşesini gözlemleme imkânı bulduğunu dile getirir. Böylelikle, yazarın çocukluğu Anadolu’nun çeşitli coğrafyalarında; Eskişehir, Ankara, Trabzon, Edremit, Ayvalık, Erzincan, Kars, Iğdır, Erzurum, Sivas ve Kırşehir gibi kültürel çeşitlilik gösteren merkezlerde geçer ve burada karşılaştığı insan manzaraları, gelecekteki karakterlerine ilham kaynağı olur. Meriç, maharetli bir kadın olarak gördüğü annesinin de bu bölgelerin törelerini ve yemeklerini çabucak benimsediğinden söz eder: “Hamurlar açar, çamaşırlar yıkar, sucuklar yapardı, giysiler dikerdi, tarhana pişirirdi. Bu yanlarıyla beni etkilemiş olabilir” (Bezirci sy).

Meriç'in bir başka çağdaşına; yazar, eleştirmen, şair ve çevirmen Asım Bezirci'ye verdiği röportajın satır araları, bir hikâye kurgularcasına canlı betimlenen çocukluk anılarıyla doludur. Komşu kadınların pişirdiği ekmekler, düğünlerde verilen ziyafetler, gündelik işlerin olanca canlılığıyla hatıralara kazınması, Meriç'in, yaşamın tüm veçhelerinden tat almayı, daha çocukluk yıllarında bir alışkanlık hâline getirebildiğini gösterir. Eserlerinin ev içi uğraşlarla; zengin sofralarla, temizlik sahneleriyle, dikiş-nakış ve örgü işleriyle, uzun keyifli

sohbetlerle çevrili olması, yazarın yetişkin kadınlar dünyasının kendisine sunduğu güven duygusu içinde etrafını gözlemleyerek geçirdiği çocukluk yıllarının birer yansımasıdır.

Bir dönem *Dost* dergisi yazı işleri müdürlüğü yapan Meriç, eşi Salim Şengil ile birlikte *Nâzım Hikmet'in Bütün Eserleri*'ni okurla buluşturur. Ancak bir dizi yasaklı şiir yayımlamak, yazarın 1968 yılında kovuşturmayla uğramasına ve ardından cezaevine gönderilmesine mal olur. Meriç, hapisanede tanıdığı kadınlar ve tanıklık ettiği olayların, toplumu daha iyi tanımasına yol açıp açmadığı yönündeki bir soruyu, şu sözlerle yanıtlar: “Bir dereceye kadar... Çünkü o kadınların çoğunu ben Anadolu’da da, günlük yaşamımda çevremle (örneğin kapıcılarla, komşularla, temizlikçilerle) ilişkilerim içinde de tanımıştım” (Bezirci sy). Meriç’in söyleşi boyunca öz yaşam öyküsüne dair aktardığı bu ayrıntılar, *Oradan da Geçti Kara Leylekler*’in eskizini, şahıs kadrosunun sınıfsal aidiyeti ve edebî metinde ağız kullanımı bakımlarından nasıl adım adım şekillendirdiğine dair ipuçları sunar. Burada, kapıcılar ve gündelikçilerle karşılaşmaya yapılan vurgu önemlidir. Bilhassa yazarın ülkeyi bir uçtan ötekine gözlemleme şansı bulması ve her sınıftan insan manzarasıyla karşılaşması, metnin dinamik ve gerçekçi yapısını şekillendiren asal unsurlar hâline gelmiştir.

Ne Köylü Ne Kentli

Sinema için bir anlatı alt başlığını taşıyan eser, yazarın aktardığı üzere, 1980’li yılların ortalarında senarist, yönetmen, sahne tasarımcısı ve oyuncu Başar Sabuncu tarafından kendisine sunulan bir teklif üzerine kaleme alınır. Bir ziyareti esnasında Sabuncu, Meriç’i oldukça heyecanlandıran ve yeni bir hikâyenin filizlenmesini sağlayan bir anekdot paylaşır. Oyuncu arkadaşlarından birinin yardımcısı, mahkûmiyeti sona eren kocasının hapisten salıverilmemesi için işverenine yalvarmıştır: “Ama ablam, ben artık onunla yapamam. Ben çok değiştim” (Meriç v). Sonuncusu, Meriç’in zihninde yeni bir kurgunun şekillenmesini sağlayan, son derece vurucu bir sözcüktür. Zira köyden kente göç sonrası yaşanan toplumsal değişme, kimlik farklılaşması, kapıcıların durumu ve ev hizmeti verenlerin kentli kadının yaşamındaki konumu, yazarın o dönemde sosyal yapı içinde etrafıca gözlemlediği temalardır:

Kadın. Yardımcı değil, kadın. Kentli kadın için durumu şöyle: ‘kadınım var, kadınım yok, kadın bulamadım, kadınsızım, kadın iyi, kadında iş yok, kadın kadın kadın...’ Bu kadın, kentli kadınları, kentte yaşamının girdisini çıktısını, çeşitli insan ilişkilerini görmeye, öğrenmeye, yaşamaya başlıyor. Ve

değişiyor. Damak zevkinden, giyim kuşamına; konuşma biçiminden, davranışlarına, isteklerine, hayallerinde dek bir değişme (Meriç vi).

Eserde, evlenerek köyden kente göç eden, eşinin kapıcılık yaptığı apartmandaki dairelere temizlik hizmeti veren İsmidal isimli genç bir kadının hikâyesi, komşuları ve aynı zamanda işverenleri olan aydın tiplerinin varoluş sancıları eşliğinde anlatılır. 1950'li yıllarda Albert Camus ve Jean Paul Sartre gibi varoluşçu yazarların kitapları yayımlanmış ve Kafka'nın eserleri Türkçede kendine yer bulmaya başlamıştır. Batı'dan gelen bu yenilikler, 1950 kuşağı öykücülerinin, varoluşçuluk felsefesini bir esin kaynağı hâline getirmeleri konusunda yönlendirici rol oynamıştır (Özata-Dirlikyapan 14). Yazarın aydın tipleri vasıtasıyla süregiden toplumsal değişmeye ilişkin görüşlerini paylaştığı ve otobiyografik özellikler katarak kurguladığı anlatı, İsmidal'ın hizmet verdiği tiyatro oyuncularının dilinden, bir senaryo taslağı olarak nakledilir. Geriye dönüşlerle, onun geçmişine, çocukluk yıllarına, kentli kadınları gözlemlemeye ve taklit etmeye başlamadan önceki yaşamına uzanılır.

İsmidal'ın dönüşümünde, ev hizmetlisi olarak bağ kurduğu işveren kadınların müdahaleleri önemli rol oynar. Anlatının ilk sayfalarından itibaren kahraman, okurun karşısına İsmidal değil, Gül olarak çıkar. Zira ondaki değişimi fark eden ve adının yeni kimliğine uyum sağlamadığını iddia eden 'hanımları', genç kadına başka bir isim vermişlerdir. Bu müdahale, apartmandaki aydın-sanatçı tiplerinin yıllar sonra özeleştiri yapmalarına neden olacaktır: "Kızın hemen oracıkta adını değiştirdik [...] Vallahi ne güzelmiş İsmidal. Şuna bak, kıza hiç sormak falan yok. İster mi, istemez mi" (Meriç 29). Bu değişimi uysal bir boyun eğişle kabullenir gibi görünen genç kadın, özünde, geçirdiği dönüşümün yeni bir isimle simgelenmesinden hoşnuttur: "Gül, artık İsmidal değildi. Köyü, artık vaktiyle, çok eskiden gördüğü bir düştü. [...] O eski İsmidal'a hem benziyordu, hem benzemiyordu. O konuşmaz, hep önüne bakardı. Bu, insanın gözünün tam ortasına bakarak konuşuyordu" (Meriç 39, 74).

Köyden kente göç eden Gül, ruhsal ve fiziksel anlamda, işverenleri ve hemşehrileri tarafından fark edilir ölçüde değişim geçirir. Zamanla kent yaşamında karşılaştığı zorlukların üstesinden gelmeyi öğrenen genç kadın, yine de kendini bütünüyle kente ait hissedemez. Bununla birlikte, köye dönme düşüncesinin, onu hayli korkutan bir ihtimale dönüştüğünü de gecikmeden fark eder. Şehirde yaşama fikrinin, Gül için yeni bir umut ve sevinç kaynağı olduğu, hatta kent yaşamının düzenine alışan karakterin, giderek köyüne yabancılaştığı anlaşılmaktadır: "Olmazsa, gider köyde bile... [...] Yoh! Köye gidemeyiz. [...] Buralara alıştım

gayri. Köyü istemem. Ben buraları seviyom. [...] Hem zati, gendi köyümüz, gendi adamımız çok pis. Ben hiç dayanamıyom gayri” (Meriç 76).

Başkalarının Kiri: Kapıcılar, Gündelikçiler ve Kadınlık Hâlleri’nde Özyeğin (28), kötü kokmak, davranmak, görünmek ve kirlenmek gibi bir dizi terimin, damgalanan topluluğun gerçekten ‘pis’ işlerle uğraşmasının, yaşama koşullarının sıhhi olmayışının ve köylü geçmişlerinin ortaya çıkardığı, simgesel ve uzaklaştırıcı sözcük dağarcığının birer parçası olduğuna dikkat çeker. Ayrıca temizlik olgusunun, işverenin kapıcı ve gündelikçiye bakışını belirleyen bir ayraç olduğunu ortaya koyar. Anlatıda köy yaşamı ve kirlenmek arasındaki bağıntı, dış gözlemciler eliyle değil; bizzat kendi geçmişine yabancılaşan Gül tarafından inşa edilir. Yabancılaşma, ilk gençlik yıllarında Gül’ün korku ve şefkatle karışık bir hayranlık beslediği Abdül figürünün, seneler sonra evlerini ziyaret ettiği sahne açığa çıkar. Gül’ün gözünde Abdül, artık hayranlık duyulacak biri değildir. Bilakis, köyü ve kiri çağrıştırmaktadır: “Elleri temiz ve beyaz değildi. Kara karaydı tırnaklarının içi. Saçları da taranarak yandan ayrılmamıştı” (Meriç 73).

Abdül de Gül karşısında şaşkına dönmüştür. Yaşadıkları kapıcı dairesinin düzenli ve ferah havası kadar “şehirli bir kadının kıyafeti ve davranışlarıyla” (Meriç 73) tam karşısında oturan Gül, onu serseme çevirmiştir. Zira köyden kente göçle yaşanan dramatik dönüşüm sürecini hızlandıran dış etkenlerin en görünür olanı, işverenler tarafından çalışanlara verilen eski veya kullanılmayan giysilerdir. Bu kentli kadın giysileri, hem ev hizmetlilerinin üzerinde eğreti durur hem de köylülük ile kentlilik arasına sıkışmış kimliklerini açığa çıkarır. Bu arada kalmışlık, eserde şu sözlerle dile getirilir: “Kıyafeti biraz değişmişti ama, ne köylü, ne şehirliydi şimdi. İkisinin arasında, karışık bir şeyler giymişti” (Meriç 43).

Özyeğin (14, 159), ev hizmetlerinde istihdam edilen kadınların ne tam kentli ne de köylü kılığında olduklarına; her iki kültürün öğelerini giysileriyle temsil ettiklerine ancak bunu, evlerde gündelikçilik yaptıklarını yanılgıya yer bırakmadan gözler önüne serecek biçimde gerçekleştirdiklerine dikkat çeker. Ayrıca ev hizmetlilerinin taşıdıkları plastik torbaların, şalvarlarla ve işverenlerinin verdiği eski giysilerle dolu olduğuna; muhtemelen bu kadınların, değiştirecekleri giysileri, köylü geçmişlerini saklamak için torbalarda taşıdıklarına işaret eder. Özyeğin’in son çıkarımı, haklılık payı taşımakla birlikte, kısmen, toplumsal tabakalaşmayı sembolik bir anlatımla vurgulamak adına başvurulmuş bir aşırıyorum örneği olarak değerlendirilebilir. Zira sadece ev hizmetlerinde çalışanlar değil, evini kendi başına düzenlemeyi tercih eden pek çok insan, temizlik yaparken gözden çıkarılan giysiler giymeyi tercih eder. Temizlik yapmak, bir mekânı

kalıntılardan arındırmak, doğası gereği giysilerin kirlenmesine yol açan bir eylemdir. Temizlik sona erdiğinde, bu işe ayrılan giysiler, yıkanıp arındırılırlar dahi gündelik yaşamda kullanılanlardan ayrı bir yerde muhafaza edilirler. Öte yandan Özyeğin, konforlu ancak eski giysilerin, yoksulluğun ve geri kalmışlığın göstergeleri olarak kabul edildiklerinden saklı tutulduklarını ileri sürer ki bu sava ilişkin doğrulayıcı bir tepkiyi eserde de bulmak mümkündür. Gül'ü apartman sakinlerinin verdiği giysiler içinde gören Hüseyin, karısının artık şalvar giymesini istememekte zira şalvarı sembolik olarak eski ve köhne yaşamla- rıyla ya da hâlihazırda temsil ettikleri ve hoşnut olmadıkları düşük toplumsal konumlarıyla bağdaştırmaktadır: “‘Bak’ dedi. ‘Dolu şeyler getirmiş. Giyimlik. [...] Gız ne has oldun böyle. Geyinme artık şu şalvarı’” (Meriç 38).

Eski giysileri, kullanılmayan ev eşyalarını ve mobilyaları vermek, ev hizmetinde en gelenekselleşmiş ve evrenselleşmiş patronaj biçimidir (Özyeğin 176). Ancak bu bağış pratiği, kapıcılar ve gündelikçilerin işverenlerine karşı daha itaatkâr kılınmasıyla sonuçlanır. Kapıcı dairesinde yaşayan ‘aşâğıdakiler’, kendi yaşam alanlarında dahi ‘yukarıdakilere’ minnettar hisseder; işverenleri ise onların her daim tüm işlere koşulmak üzere hazır bulunmalarını bekler. Eserde Gül ve eşi, giyim kuşamlarından ev eşyalarına dek her ihtiyacın işte bu ‘iyi niyetli’ işverenleri ve apartman sakinleri tarafından kendilerine bağışlandığını sıklıkla dillendirmek durumunda kalırlar: “Giyimimiz neyimiz hep onlardan. [...] Onun bunun verdiği eski koltuk kanepeyle de olsa, çiçekli yastıklarıyla, işlemeli örtüleriyle, dayalı döşeliydi burası. [...] Bir köşeye koca bir koltuk geçip oturdu. Eski bir koltuk. Sedinin üzerine güllü güllü, kenarları büzgülü bir örtü serildi. Eski bir örtü” (Meriç 43, 7, 34).

Sosyal meselelere değinirken kumaşlardaki çiçekleri, örtülerdeki işlemleri betimlemeyi sürdüren yazar, kimi zaman okuyucunun gözünde anlatı mekânının daha canlı kılınması adına kimi zaman da bu tasvirler yoluyla ekonomik uçurumun somut bir biçimde gözler önüne serilmesi amacıyla, ayrıntıcı bir tavır takınır. Ancak bu yönelim, onun sadece edebiyatçı kimliğine özgü olmayıp şahsi yaşamını da biçimlendiren bir alışkanlıktır. Meriç, *Çavlanın İçinde Sessizce* adıyla kitaplaşan anılarını kaleme almaya karar verdiği evini ve “yoktan var ettiği ev içi güzellikleri” (Meriç 11), öykülerinde faydalandığı ince ayrıntılar yoluyla ve aynı üslupta betimler:

Bu küçük köy evini, nasıl bana benzeyen bir biçimde döşedim! Yıllarca baktım ona. Enine, boyuna, derinliğine, köşelerine, pencere kenarlarına, taş döşemelerine, vernikli tahtalarına... Bir gün geldi, yere bir kilim serdim. Gittim geldim baktım. Sonra beyaz örtülü sedire iki yastık attım. Gene baktım; gene gittim geldim baktım. Bir kilime, bir yastıklara, bir kilime, bir köşelere.

Pencereden başımı uzatıp baktım, kapıyı kaparken dönüp baktım... (Meriç, Çavlanın İçinde Sessizce 9).

Yazarın ev içi yaşamı daha renkli kılan ayrıntılara yönelmesi, işverenlerce ‘aşağıdakilerin’ dünyasına bağışlanan eşyaların bir kapıcı dairesinde nasıl derme çatma durduğuna dair imalar da taşır. Düzensiz bir biçimde hibe edilen öteberi, kapıcı ve gündelikçilerin kısıtlı gelir düzeyi ve uzunca bir süre daha yükselmesi beklenmeyen düşük alım gücü göz önünde bulundurularak gösterilen ‘iyi niyetin’ bir simgesidir. Zira köyden kente göç eden ailelerinin iş bulma şansları ve iş seçenekleri, kendilerinden önce kente yerleşen akraba ve hemşehrilerinin yaşama biçimiyle paralel bir seyir izler. Başka bir deyişle, bu topluluklarda kurulan dayanışma ağının, göçmenlerin tekrar edip duran bir döngü içine sıkışmış, kapıcı ve gündelikçi rolleriyle sınırlanmış yazgısını yeniden inşa ettiğini söylemek mümkündür. Nitekim Gül’ün köyden göç ettikten sonra kendini içinde bulduğu dünya, kentte ancak kapıcılık yaparak var olabilen aile reisleriyle, geleneksel olarak ev hizmetleri veren eşlerinden oluşan kısıtlı bir evrendir: “Çirkin yan sokaklar, çöp tenekeleri, boş arsalarda oynayan çocukların insanı bezdiren bağışmaları, kapıların önüne toplaşıp oturan kapıcı karılarının hâli (ki bunların çoğu kendi köylüleriydi) burnunun kenarında, iki bezgin çizgi olur inerdi aşağı doğru. [...] Önce biri gelip yerleşiyor, sonra ardından, birer ikişer sülalesini topluyor” (Meriç 5, 17).

Meriç’in anlatısına da konu olan ‘bodrumdaki kadınlar’, orta ve üst-orta sınıfın yaşadığı apartmanlarda çalışan kapıcıların eşleridir. Pek çok kırsal kökenli göçmenin aksine kapıcılar ve gündelikçi eşleri, paradoksal biçimde, orta sınıfın yaşadığı semtlerde oturur ve çalışırlar. Bu ailelerde kadınların ev hizmeti işgücüne katılmaları, bizzat kocalarının düzenlenir ve desteklenir. Zira kırsal kökenli göçmen aileler açısından kapıcılık işi, sosyal sigorta kapsamında güveneli bir geçim kaynağı olmakla beraber, bir orta sınıf semtinde kira ödemeksizin barınmayı ve kapıcı eşlerinin dikkatle tanımlanmış koşullarda ücret almasını sağlar (Özyeğin 19, 84). Bu nedenle Gül’den, akrabalarının hayatta kalma stratejilerini taklit etmesi beklenemez ve kadının iş yaşamına katılımı, geleneksel bir hayat tarzının temsilcisi olan eşi Hüseyin tarafından destek görecektir. Zira göçmenlerin dünyasında kadının ev hizmeti vermesi, sağladığı maddi olanaklar dolayısıyla, hane reisinin kolayca ve erkekler dünyasında yargılanmaksızın taraftarı olabildiği, yeni bir gelenek biçimini almıştır: “‘O karı geldi, zabahınan buraya. Ayla Hanım. Bana iş öğreteceğmiş. Onların evini temizleyeceğmişim. Paraynan. Hatice anam gibi. Öbür karılar gibi. Para kazanacağmışım.’ Hüseyin’in gözleri parladı. ‘Vayyy! Çok iyi. Çok! Burada âdetler böyle, Ahmet’in karısı, Mustafa’nın, Rıza emminin, İbrahim’in’” (Meriç 37).

Sunduğu ekonomik olanaklara karşın apartmanlar, kapıcılar ve onların aileleri açısından uysallığın, kısıtlanmanın, hapsedilmenin ve sosyal damgalanmanın gerçekleştiği mekânlardır. Kapıcılar ve eşleri sıklıkla “yerin altına tıkdıklarına” ve “çocuklarının güneş yüzü görmediğine” dair yakınırılar (Özyeğin 21-24). Gül ile Hüseyin’in yerleştiği kapıcı dairesi de apartmanın gösterişli, pırıl pırıl girişi ile tezatlık içindedir. Dairenin yeraltında oluşu, bu yoksul insanların kent yaşamına karışmalarıyla beraber içine düştükleri sıkışma hissini pekiştirici bir rol oynar:

Sonunda eve varırlardı. Kocaman, gösterişli bir apartmandı bu. Balkonlarından çiçekler taşan, girişi, çok pahalı siyah mermerle döşeli, kapıları, posta kutuları ceviz kaplama, kesme camlar içinde bir apartman. [...] Sonra, ışığı yakıp, başladılar yedi bin kat yerin dibine inmeye. Döne döne iniyorlardı merdivenlerden. Karanlık bodrum kapıları, oraya buraya yığılıp tozlanmış eşyalar, isli duvarlar, borular borular, kazan dairesinden gelen hidrofor homurtusu, börtü böcek [...] Yerin dibinde de olsa, onların eviydi burası (Meriç 4-6).

Bu olumsuz koşullar, göçmenler arasında bir tür rahatsızlık, yabancılaşma ve hapsedilmişlik duygusu yaratır. Yerin altında yaşamak, karamsar hisleri sürekli kılar ve kapıcıların ve gündelikçilerin çoğunlukla ‘hapishane’ olarak tanımladıkları bir ev tipi ortaya çıkarır (Özyeğin 24). Bu duygular dolayısıyla Gül, kendi dairesini sıklıkla bir ‘mezar’ olarak nitelendirir. Bu bakımdan mezar metaforunun, eserin en sık başvurulan motiflerinden birine dönüştüğünü görmek mümkündür: “Ben bu mezerde yaşayamam. Ölürüm. [...] Zati bu mezer bir tek bu ıscak su yüzünden çekiliyo. Yoğsa yaşanacak mezer mi bu? [...] Ne memnun olecen. Allahın mezeri. Diri diri girdiğin bir mezer” (Meriç 34, 37, 58).

Gül’ün ümidi, emeği karşılığında aldığı maaşla birikim yapmak ve yeraltındaki ‘mezardan’ yeryüzündeki olağan, ferah ve insanca yaşama geçiş yapabilmektir. Bu dönüşümün gerçekleşmesi için gereksinim duyulan arsa ya da ‘konduya’ sahip olma hayali, zihnini sürekli meşgul eder ve gündelik sohbetlerinin de başlıca mevzusu hâline gelir. Gül’e göre ‘mezardan’ çıkışın tek olanağı, tüm göçmen ailelerin -kimi zaman yasa dışı yollara başvurarak- yaptıkları gibi, bir gayrimenkul edinmektir: “Öyle erişilir merişilir gibi değil arsa mursa. [...] Biz bu aşşaki mezere yazgılıyız. [...] Ölenece bu mezerde mi yaşayacaz? [...] Gonduya çıkarız” (Meriç 11, 75).

Kahramanın ‘konduya çıkma’ hayali, metin odaklı bir okumada, köyden kente göç etmiş bir ailenin müstakil ev sahibi olma arzusu olarak algılanabilir. Oysa Özyeğin’in çalışmasında, kapıcı dairesinden gelenler ile gecekondudan

gelen ev hizmetlilerinin farklılaşan kent deneyimlerinden söz edilir. Aynı apartmanın katları arasında dönüp durmakla kent yaşamına karışmak arasında, kadınların kişisel gelişimi açısından farklı tecrübeler yatmaktadır. Kendi binalarında hizmet veren, yerin altında, bodrumda yaşayan kadınlar, zaman zaman apartmanlarından çıkar ve dış dünyaya yapılan bu kısa gezilerde, onlara kocaları eşlik eder. Oysa gecekonduda yaşayan kadınlar, kültürel ve coğrafi sınırları aşarak kendi başlarına yaptıkları uzun günlük yolculuklara alışkındırlar. Böylece bu iki topluluğun kentsel alan deneyimleri birbirinden hayli farklı şekillenir (Özyeğin 15). Bu anlamda ‘konduya çıkma’nın, Gül için bağımsız bir eve sahip olmaktan çok daha fazlasını ifade ettiği; karakterin bireysel bağımsızlık arzusunun da bu hayalin yinelenmesinde tetikleyici bir rol oynadığı ortaya çıkar: “İşte böyle bir tepede kurmak isterdi gecekondusunu. [...] Oradaki evler ne has la. Gondu deyolar adına. Bağçaları var” (Meriç 1, 39). Nitekim Gül’ün, göçmenliğinin ilk yıllarında Hüseyin’in rehberliği olmaksızın şehirde dolaşmadığına, apartmandan dışarı adım atamadığına ilişkin hatıraları, bu çıkarımı destekler niteliktedir. Ayrıca Gül, kapıcıların ve gündelikçilerin de bir programa göre çalışması gerektiği ve belirli günlerde izin kullanabilecekleri gibi temel haklarına ilişkin bilgileri, konduda yaşamaları dolayısıyla dış dünyayı daha iyi tanıyan kadınlardan öğrenmiştir.

Ev hizmetlileri ile kapıcı eşlerinin gecekondu sahibi olmak adına gerçekleştirdikleri ekonomik düzenlemelerde, kadınlar belirleyici rol oynar. Hem kocalar hem de eşleri ev sahibi olma özlemini paylaşırsalar da bunun gerçekleşmesinden büyük ölçüde kadınlar sorumludur. Gecekondu bölgesinde bir ev yapmanın maliyeti fazla olduğundan, önce taksitle bir arsa satın alınır. Kadınların altın, takı ya da işverenden alınan avans olarak saklanan birikimleri, bu amaçla kullanılır (Özyeğin 259). Anlatıda Gül, kondu alabilmek umuduyla altın biriktirmekte, üstelik birikim yapma yöntemleri hakkında tecrübeli işverenlerinin kılavuzluğundan faydalanmaktadır: “‘Sen de altın alıyon, n’aber’, dedi. Gül kızdı. ‘Ayla abla akıl verdi bana. Parayı ziyan etme, biriktir. Size bir arsa alalım, değerlendirersun dedi. Belki bi gondu ederiz’” (Meriç 77).

Anlatı boyunca Gül’ün tüm emek ve hayallerini oğlunun geleceği ile bağdaştırması dikkat çeker. Gül’ün ümidi, oğlunun kendine benzemeyecek, onun sürdürdüğünden çok daha sağlıklı bir yaşama kavuşacak olmasıdır. Zira kapıcılar ve gündelikçiler, gelecek kuşakların toplumsal hareketliliği konusunda büyük umutlar besledikleri için evlatlarını kendi mesleklerinin damgasından korumaya çalışırlar (Özyeğin 209). Bu nedenle Gül, oğlunun eğitim hayatına hayli önem verir zira başlıca hedefi, evladının daha iyi koşullarda yaşamasını teminat altına alabilmektir: “Bizim kimi, cahal kalmasın. Muhtar emmim derdi ki

[..]: Cahal adam bulanıktır, durulmaz derdi” (Meriç 12). Oğluna geleneksel bir ad yerine Ezgi adını veren Gül, onun köylü geçmişinden sıyrılarak sınıflar arası geçişkenlikten istifade etmesini arzuladığından, çocuğun gündelik konuşmalarına da sıklıkla müdahale eder: “Anaaaa diye bağırma guzum’, dedi. ‘Anne de. Anne. Bak ne güzel oluyo”” (Meriç 6). Ayrıca, et tüketiminin, dinsel ve folklorik anlamlar yüklü, önemli bir sınıfsal belirleyici (Özyeğin 183) kabul edilmesi dolayısıyla Gül, oğluna kapıcı aileleri için zor ulaşılabilir yemekleri sunmak ister: “Elbette köfte yapar oğluna. Yoğurur kıymayı, içine soğanını, maydanozunu, ufalanmış ekmeğini, gereken her şeyi koyar da, köftelerin en birincisini yapar” (Meriç 7).

Gül, oğlunun eğitim gördüğü okul binasını, yaşadığı dairenin aksine aydınlık ve ferah bir ortam olarak algılar ve bu mekânı, ailesinin istikbaliyle ilişkilendirir. Nezihe Meriç ve çağdaşlarının, kimi zaman didaktik bir tutumla da olsa, vazgeçmeksizin kadın eğitimi, şayet bu mümkün değilse, -Gül’ün hikâyesinde olduğu gibi- onların evlatlarının eğitimi ve özgürlüğe açılan kapılar arasında bağ kurmaları, devrin doğal bir eğilimidir. Onları eğitici bir üslupla bu meseleye vurgu yapmaya iten de içine doğdukları entelektüel ortamın temel değerleridir. Aksoy (107), Cumhuriyet’in ilk dönem aydınlanmacı kuşaklarının, bürokrat ve eğitimcilerinin, kız çocuklarının tahsillerini tamamlayarak kamusal hayatta var olabilmeleri adına özel bir gayret sarf ettiklerini ve yazarın öykülerini kaleme aldığı 50’li yılların, bu çabaların ilk meyvelerinin alınmaya başlandığı yıllar olduğunu vurgular. Bu nedenle, yazarın da öncüleri arasında yer aldığı ve yirmi yıl sonra olgunlaşacak kadın edebiyatçı patlamasında, Cumhuriyet’in ilk kuşak babalarının kız evlatlarını eğitim olarak ev dışında üretken olmaya teşvik etmeleri, önemli rol oynamıştır.

Yukarıdakiler ve Aşağıdakiler

Özyeğin, kırsal kökenli kapıcıların, modern kentin ev içi alanında, ‘içerideki yabancılar’ olarak yer aldıklarını ve böylece modern nüfus ile modernleşen nüfus arasındaki bağlantı noktasını oluşturduklarını söyler. Apartman sakinleri ve kapıcı aileleri, birbirlerini klasik bir biçimde ‘üsttekiler’ ve ‘alttakiler’ kategorilerine yerleştirerek algılarlar. Orta sınıf ise tehlikeli biçimde yakında bulundukları hissedilen ‘içerideki yabancılar’ hor görerek onları ait oldukları yerde tutmaya çalışır (Özyeğin 21-25). *Oradan da Geçti Kara Leylekler*’de Gül, işverenleri tarafından sahipleniliyor görünmesine karşın, onların çevresine ait olmadığını sezer ya da bu sınıfsal gerçek, kendisine bilhassa hissettirilir: “Konukların hepsi tanır Gül’ü. Aileden biri gibidir, ama, aileden değildir. O mutfağa ve

işe aittir. Yanakları al al koşturmaktır onun işi” (Meriç 8). Gül, sadece ‘başkalarının kirini’ temizlerken girmesine izin verilen o dünyanın bir parçası olmadığını pek çok bölümde duyumsar. Apartman sakinlerinden birinin, suçsuz olduğu bir konuda Hüseyin’e öfkelenildiği sahnede bu duygu yeniden açığa çıkar. Komşuları, hidrofor tamiri konusunda onlarla büyük bir kavgaya tutuşarak ikisini de işten kovdurmakla tehdit eder. Ancak Gül haksızlığa uğradığında, ümit ettiği desteği hiçbir işvereninden göremez: “Birden, o kadar emek verdiği, her hafta evlerini temizlediği bu insanların, hepsinin kapılarının taş gibi kapalı olduğunun ayırdına vardı. Kimse kapısını açmıyordu. Oysa evde olduklarını biliyordu. Kapıların altından ışık sızıyordu. İçerden sesler geliyordu. Kapıcı kimsekinin umurunda değildi” (Meriç 73).

Kapıcı aileleriyle araya sosyal mesafe koymak, orta sınıf kimliğinin kendini tanımlayışında tipik bir durumdur (Özyeğin 26). Anlatıda yer verilen idealist aydın örneklerinden uzak ve bireyci bir tiplene olan Sevdâ, bu mesafenin ateşli savunucularından biridir ve alt sınıflara ilişkin yargıları bakımından arkadaşlarından ayrılır: “Allah aşkına, yok işçiydi, yok bilmem neydi, bu ayak takımıyla hiç uğraşacak vakti yok. [...] Eh siz, insan seven, hümanist, aydın kadınlarsınız elbette. Ben değilim canım” (Meriç 63-64). Burada, Sevdâ’nın benmerkezciliği kadar, aydınların sözde hassasiyetleri de yazar tarafından sorgulanır. Sevdâ tiplemesi, sınıf farkının yarattığı ayrıcalıkları gözetir ancak dostlarına karşı açık sözlüdür. Tiyatrocu işverenler ise bir yandan Gül gibi yardımcılarını destekler ve alt sınıftan bir çalışanla dayanışma içine girer gibi görünürken; öte yandan ona sadece sanatsal bir malzeme gözüyle yavaşmaktadır. Yansıtılan bu çatışmanın, yazarın kendi ortamına dair öz eleştirel düşüncelerinden izler taşıdığı açıktır. 1953 yılında gerçekleştirilen bir söyleşide Meriç, “İnanmadığınız ne?” sorusunu şöyle yanıtlamıştır: “Votkalı, viskili toplantılarda, piyasaya düşmüş, bozulmuş bağlamacılar türkû çaldırıp, türkülerimiz diye yanıp tutuşmak, pasajlarda falanlarda âlâ ıstakozları, efendim havvarları mideye indirdikten sonra, açlık diye feryat etmek” (Meriç, Kimse Hikâyeyle Aramda Geçenleri Anlamıyordu 13).

Ev hizmetlerinde proleterleşme süreci, işçiye bilek gücüne bağlı bir kimlik kazandırır ve bu kadınların ‘köylü’ sıfatıyla damgalanmalarına paralel biçimde, bedence güçlü ve dayanıklı işçi kadın imgesini destekler (Özyeğin 38). Gül de güçlü ve hamarat köylü kadını imajına uygun olarak betimlenir: “Gül beceriklidir. Eline çabuktur. Bir koşu götürür içeri dolu bir tabağı, bir koşu döner. [...] Yerdeki kırıntıları farâşa toplayıverir. Çabucak limon keser, eli bıçağa değmeden maydanozları kıyıvermiştir” (Meriç 8). ‘İçerideki yabancı’ olarak Gül, yalnızca kentli kadınların enerji harcamayı tercih etmedikleri ya da isteseler dahi iş yaşamının temposunda vakit ayıramadıkları işleri el çabukluğuyla yaparak

onların takdirini toplayabilir. Ancak içselleştirdiği geleneksel rollerin yanı sıra, onu gözlemleyen yeni işverenlerce istihdam edilme olasılığı ve dolayısıyla 'konduya çıkmasını' sağlayacak gelir kaynağı artacağından, uyandırdığı bu izlenimden rahatsızlık duymaz.

'İçerideki Yabancı'nın' Tabiiyeti

Gündelikçilerin dünyasında samimiyet, hitap şekliyle başlar; işveren, yaşına bakılmaksızın 'abla' olur, ev hizmetlisi ise kendiliğinden bir 'kardeş' gibi görülür ve ona ilk adıyla hitap edilir. Kurulan bu samimi bağ, başlangıçta iş tanımının bir parçası olarak görüşülmeyen işlerin, ev hizmetlisine yaptırılmasıyla sonuçlanır. 'Ablalar', tatillerde ve özel zamanlarda, iş programını daha önce haber vermeksizin değiştirmek istediğinde, acil yardım görme hakları doğar (Özyeğin 180). Anlatıda, Gül'e maddi ve manevi bakımdan destek olan tiyatrocu Ayla Abla figürünün, Gül ve Hüseyin'den iş saatleri dışında da yardım aldığından söz edilir: "Ağşama geleceğim zati. Misafirler geleceğiymiş. Zabah habar verdi Ayla ablam. Yardım ney edecem" (Meriç 3).

Kapıcı ve ailesinin 'acil durumlar' için gece gündüz çağrılmaya hazır olmaları yönünde bir beklentiden söz etmek de mümkündür. Acil durum kavramını neyin oluşturduğu ise oldukça öznedir. Kapıcı aileleri ve ev hizmetindeki eşleri, şahsi zamanlarını ne kadar korurlarsa, apartman sakinlerinin zihnindeki "kapıcılar, hiçbir işe yaramayan tembellerdir" yargısını o ölçüde doğrulamış olurlar (Özyeğin 206). Meriç, bu anlayışı, anlatıdaki aydın tiplerinin dilinden şu sözlerle eleştirir: "Bu kadın manyak kardeşim. Kapıcıyı özel uşağı sanıyor. [...] Bir sabah bir akşam servise çıkacak kapıcı. Öyle herkese, her dakika koşamaz" (Meriç 50).

Binada yaşayan kapıcı aileleri ile kurulan ilişkilerin karmaşıklığından ötürü, apartman sakinleri özel ve görev dışı yardımlar isteyebilirler. Zira çalışmanın belirli bir programa bağlandığı durumlarda dahi çizelgede yer verilen birçok 'dinlenme' süresi, işverenlerin zihnindeki tembellik önyargısını daha da meşrulaştırmaktan başka işe yaramaz (Özyeğin 207-208). Gül, köylü tanıdıklarından, Pazar günlerinin izin günü olduğunu ve kapıcılık hizmetinin de bir program dâhilinde verildiğini öğrenecek ve her çağrıldığında telaş içinde yukarı katlara koşan eşi Hüseyin ile çatışmaya başlayacaktır: "Hele sen gapıcı mısın, elalemin uşağı mısın? [...] Hayır efendim. Heç bir mecburiyetin yok. Bi zabah çıkacan zervise, bi ağşam. O şeyde, neydi o, işte onda böyle yazıyomuş. Ganunu böyle. Öyle her çağırana gidilmez" (Meriç 71). Bu bilinçlenme sürecini takip eden dönemde Gül, evden çıkıp şehri gezmek ister. Bu basit isteğin kolayca karşılanmaması,

kapıcılık mesleğinin sınırlarını bir kez daha sorgulamasına yol açar. Eşi yanında olmadan dışarı çıkması mümkün görünmeyen Gül, apartman sakinlerinin taleplerini yerine getirmek üzere her daim hazır bulunma düşüncesinden giderek uzaklaşır: “La biz esir miyiz? Biz de insanız. Gider gezeriz azıcık. Neye kızıyorlar ki?” (Meriç 48). Eserin bu bölümünde Gül’ün bütünüyle ya da aniden ve yapay bir biçimde sınıf bilincine eriştiği söylenemez. O, kent yaşamına uyum sağladıkça, yavaş yavaş haklarının ayırdına varan bir kadına dönüşür.

Apartman sakinlerinin bitmek bilmeyen isteklerinin derhâl karşılanması gerektiğine duyulan inancı, “Bak na şu ışık yandı mıydı, koşacan” (Meriç 34) sözleriyle dile getiren Hüseyin’in tabiiyeti, Gül’ü kızdırır ve kocasına karşı hoşnutsuz duygular beslemesine yol açar. Kente göç edışıyle birlikte farklı iletişim biçimlerini ve insan profillerini gözlemlemeye başlayan Gül, eşine yabancılaştığını her gün daha derinden hisseder: “[D]erin uykularda, ağzı açık uyuyan bir adam. Gül’ün ne düşündüğü gene belli değildi ama, inceden inceye bir bezginlik, bir doyumsuzluk içinde olduğu görülüyordu. [...] İşte Hüseyin! Her zamanki gibi, büyük dükkânın önünde, üç beş kapıcı bir arada, öylesine aylak aylak dikilmiş, konuşup gülüşüyorlar (Meriç 13, 5).

Gül’ün eşine beslediği duyguların dönüşmesinde birkaç etkenin rol oynadığından söz edilebilir. Öncelikle Gül, çok genç yaşta evlendirilmiş ve kendi kimliğini inşa ettikçe, vaktiyle köyde yaşayan cahil bir genç kız olan İsmidal’dan giderek uzaklaşmıştır. Dahası, kentli kadınlar arasında gözlemlediği yeni yaşam biçimi, bizzat kendini keşfedip dönüştürmesine olanak sağlamıştır. Bu değişim ve olgunlaşma serüveninde, sade bir köylü olan eşi Hüseyin’e bakışı da doğal olarak farklılaşmıştır. Öte yandan Hüseyin’in ekmek kapısı, işini icra ettiği koşullar, geleneksel erkeklik rollerine taban tabana zıt eylem, tutum ve bağlılık modelleri etrafında kurulmuştur.

Özyeğin (23, 211), kapıcının mesleğiyle gelen tabi ve kadınsılaşmış rolün, bir tür cinsiyet endişesi uyandırabileceğini ileri sürer. Zira kapıcının iş ortamı ve mesleki rolü, erkekliğe yüklenen başat değerler dizisiyle örtüşmez. Kapıcı, çağrılmaya hazır, bağımlı, buyruk altında, kendi dilediğini yapacak kudretten yoksun ve toplumsal yönden kendi üstlerinin gereksinimlerini önceleyen bir pozisyona yerleştirilir. Bu nitelikler ise Türk toplumunda geleneksel olarak kadın rolüyle özdeşleştirilir. Gül ile Hüseyin arasında yaşanan duygusal kopuşun zeminini, önemli ölçüde kapıcının etkin ve varsıl insanlarla kuşatılmış kent yaşamı içindeki edilgin ve yoksul pozisyonundan kaynaklanır.

Göçmen kadınlar arasında da işverenin bezdirisine maruz kalmak oldukça yaygındır; ancak bu tabiiyet tarzı, geleneksel kadınlık rolleri ile tezat teşkil

etmediğinden daha örtülüdür. ‘Hanımlarının’ evde bulunduğu saatlerde ev işçisinden, görevlerini işveren kadının isteklerine göre ve toplumun temizlik ve kirlilik anlayışını belirleyen Türk-İslam geleneğine uygun olarak yerine getirmesi beklenir. Örneğin, evin farklı bölümlerini temizlerken farklı temizlik araçları, farklı temizlik bezleri kullanılmalıdır. Ev işçisinin bu ayrıma kesinlikle uymasını sağlamak, işverenin görevidir (Özyeğin 132-133). Gül’ün hizmet verdiği evlerde karşısına çıkan çeşitli kadın tiplerleri, bu geleneksel görevi yerine getirmek ve temizlik işlerinin ‘hamarat ev kadını’ kalıpyargısının gerektirdiği sıhhi koşullara uygun biçimde tamamlanmasını sağlamak adına emredici bir tavır takınırlar: “Tam otururken, gözü Gül’e ilişti. Hemen değişti yüzü. Buyurgan, katı, yaşlı bir kadın oldu. Ters bir sesle: ‘Gül’ dedi. ‘Kızım kaç kere söyledim sana, helayı ovduktan sonra, arka tarafını da vimleyeceksin. Orası gene öyle leş gibi duruyor.’ [...] ‘Bunlar böyledir. Peşinde dolaşmadın mı, şişiverirler’” (Meriç 51).

Esas işi temizlik hizmeti vermek olan ve bunun için ücretlendirilen bir kadının ‘pis’ olmakla damgalanması oldukça çelişkilidir. Bora’ya (148) göre ötekenden iğrenme üzerine kurulan bu saldırı ve çelişkili tavır, ‘haddinden fazla yaklaşılan’ alt sınıftan bir çalışanla, üst sınıftan bir işveren arasındaki sınıf ayrımının şiddetle ifade edilme ihtiyacından kaynaklanıyor olabilir. Böylelikle, işverenin sınıfsal üstünlüğü, hane içine zorunlu olarak alınan ev hizmetlisine hissettirilir ve ‘içeride’ olmanın, sınıfsal sınırları aşma hakkı vermediği işçiye hatırlatılır.

Özyeğin (183), ev hizmetlilerinin, işverenlerine sıklıkla kendi çaresiz durumlarından söz ederek bir tür sınıfsal suç duygusu uyandırdıklarını belirtir. Gül ise bağımsız karakterinden dolayı duygu sömürsüne eğilimli bir kadın kahraman olarak kurgulanmamıştır. O, sadece kendi sosyal tabakasından insanlarla gerçekleştirdiği sohbetlerde, yaşadıkları daireyi bir mezara benzeterek isyan etmektedir. Öte yandan, anlatıya işverenlerin üstlendiği bir misyon olan ve Özyeğin tarafından ‘sınıfsal yaraları iyileştirme’ olarak adlandırılan bir perspektiften bakıldığında, aydın tiplerlerinin bu vazifeyi gönüllü olarak üstlendikleri görülebilir. En nihayetinde tiyatrocuların İsmidal’ın adını Gül’e dönüştürerek başlattıkları ‘yardım’ süreci, kadının dönüşümü karşısında yaşadıkları şaşkınlıkla noktalanır: “Vallahi şaşılacak bir şey, geleceğini falan garantilemeyi amaçlıyor yahu!” (Meriç 65). Tiyatrocu işverenlerin sahnelemeyi tasarladıkları bir oyunda, ana karakterin prototipi olarak Gül’ü kullanmaya karar verdikleri sahnede ise sıklıkla vurguladıkları duygudaşlığın dahi belirli bir amaca hizmet ettiği ortaya çıkar: “Yarabbi, nasıl değişti, ne aşamalardan geçti. [...] Bana bak, yazsana sen bu kızı. [...] Ben yazayım sen oyn. [...] Şu, malum köyden kente göç olayı var ya...” (Meriç 14).

Aydınlar, işverenler arasındaki tüm iyiliksever konumlarına rağmen, Gül'ün gündelik mücadelesine yüzeysel yaklaşırlar. Bununla birlikte, ev hizmetlilerinin konumunu ve dönüşüm süreçlerini sosyolojik açıdan doğru analiz eden tespitler de ortaya koyarlar. Göçmen bir kadının, kentle tanışmasının ardından ne köylü, ne kentli olarak arada kalışına dikkat çekilmesi, göç sürecinin sancılı neticelerini doğru okuyan bir yaklaşımın ürünüdür. Tüm bu çözümlemelere karşın aydınların Gül ile etkileşimlerinde 'yukarıdakilerin' 'aşağıdakilere' bakışını yansıtan kibirli bir ton sezilir.

Sisyphos'un İşkencesi: Kadının Ev İçi Emegi

"Hiçbir şey yok!". Bu ifade, anlatı boyunca Gül'ün dilinde bir leitmotif olarak yinelenir. Gül, emeği karşılığında aldığı ücret dışında hiçbir somut sonuca ulaşılamayan ev hizmetlerinin yarattığı tatminsizlik duygusunu, sıkça bu söze başvurarak dile getirir. Zira onun yaşamında emek verdiği her şey, bir hayal olup silinmekte; Gül onları yeniden düzenlemeye çalıştıkça bu kısır döngü sonsuza dek tekrarlanmaktadır: "Biliyorduk ki, bu yaşam böyle sürüp gidecek. Düşüncesi hep aynı biçimde noktalanıyordu: 'N'ossun! Hiç bi şey yok!'" (Meriç 57).

Ev içi emek, doğası gereği, hane içinde sunulan ve genellikle kadınların bir vazifesi gibi algılanması dolayısıyla ücret karşılığında değil, bir tür gönüllülük ilişkisi ve inşa edilen anaçlık söylemi sayesinde meşruiyet kazandırılan bir emek biçimidir. Ancak gündelikçilerin ücretli ev emeği ağına katılmış olmaları, ev içi emeğe atfedilen görünmezlik dolayısıyla, onlara herhangi bir meslek kolunda çalışan hemcinsleriyle eşit bir konum kazandırmaz. Tüm bu önyargıların temelinde, ev içi emeğin hiçbir somut sonuç yaratmıyor oluşu yatar; zira ev emeği, üretim değil, 'yeniden üretim' döngüsünün bir parçasıdır.

Feminist teorisyenler, Marks ve Engels'in üretim ilişkilerini çözümlerken başvurdukları şekliyle 'yeniden üretim' terimini ödünç alarak ona ilaveler yapmış ve kadın emeğinin görünür kılınması amacıyla ileri sürdükleri tezlerinde bu kavrama başvurmuşlardır. Buna göre yeniden üretim; üretim araçlarının yenilenmesinin yanı sıra, emek gücünün ertesi gün yeniden iş yapmaya hazırlanması anlamına gelen ev içi emeği ve emekçi kitlelerin yeniden üretimini, başka bir deyişle, kadının doğurganlık vasfını da ifade etmektedir. Hem hane içi düzeni ve yeniden üretim sürecini yönetmesi beklenen hem de iş yaşamına katılan kadının omuzlarına binen 'çifte yük' sorunu, Marksist kuramcılarının gündemine de girmiştir. Ancak bunu kapitalist ilişkiler çerçevesinde tanımlamakla kalmayarak sorunu çözmeye çalışan grup, feminist teorisyenler olmuştur. *İkinci Cinsiyet*'te Fransız feminist düşünür Simone de Beauvoir, ev içi emeği, Yunan

mitolojisinde devasa bir kayayı, bir tepenin zirvesine kadar, durmaksızın ve sonsuza dek yuvarlamaya mahkûm edilen kral Sisypheos'un çilesine benzetir: "Ev kadınının görevleri kadar Sisypheos'un çektiği azaba benzeyen bir iş yoktur dünyada; her gün yeniden tabakları yıkamak, mobilyaların tozunu almak, ertesi gün yeniden kirlenecek, tozlanacak, yırtılacak çamaşırları onarmak... Ev kadını, olduğu yerde saymaktan yıpranır; hiçbir şey yapmaz, yalnızca şimdiyi sürdürür" (de Beauvoir 184).

Söylenceye göre Sisypheos, tanrılara başkaldırdığı için cezalandırılır. Tepe- den yukarı doğru itmek zorunda olduğu o büyük kayayı tam zirve noktasına ulaştırmak üzereyken, kaya aşağı yuvarlanır. Ve Sisypheos kayayı yeniden, çaresizce ve bitkin bir hâlde doruğa doğru yuvarlamaya başlar. Aynı senaryo sonsuzca tekrarlanır ancak hiçbir neticeye ulaşmaz. Gül'ün emekleri de böyle bir kısır döngü içinde yinelenir. Verilen emek, kadınlara yüklenen geleneksel roller doğrultusunda kısa bir süreliğine takdir görmesine vesile olsa da karakterin yüzündeki daimî hüznün ve tatminsizlik duygusunun temelinde, ev hizmetlerinde çalışmanın beyhudeliğine ilişkin derin hissiyatı yatar: "Ev tertemiz olmuştu. İşte pırıl pırıl koridorlar, kabartılmış minderler, yastıklar. Hep aynı. 'Hiçbir şey yok!'" (Meriç 50-51).

Feminist araştırmacı ve kuramcılar, kadının görünmeyen emeğini ya da kadının da üretim ilişkilerine dâhil olduğu bir senaryoda gerçekleşen 'çifte yük' deneyimini, problemin sadece ekonomik ayağını öne çıkarmak yerine toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında analiz ederler. Marksistler, bu yükün sorumlusunu kapitalist ilişki ağlarının saldırgan ve faydacı doğasında aramaya eğilimlidir; oysa feministlerin penceresinden bakmak, aynı zamanda sadece ekonomik örüntülerle açıklanamayan ve çağlar, coğrafyalar ve toplumlar boyunca süregiden, kadının bir çarkın dişlisine dönüştürülmesini olağanlaştıran aile içi ilişkilerin ifşasını sağlar:

Ev dışında ya da içinde ücretli çalışsın çalışmasın bütün kadınlar, yaşamları boyunca, kocaları için ev işlerini yaptıkları, onların giyiminden, beslenmesinden sorumlu tutuldukları; çocuklarının, yaşlı akrabaların, yakınları olan hastaların bakımını üstlendikleri ve bütün bu işleri karşılıksız olarak yaptıkları için, feministler, yasada kadınların bu görünmeyen emeklerinin tazminini ve bu emeğe bağlı özel önlemler alınmasını istediler (Acar-Savran 9).

Görünmeyen emek kavramının temelinde, ev işlerinin durmaksızın yinelenmesi ve bu emek karşılığında, modern dünyanın kıymet biçtiği hiçbir değer elde edilememesi arasındaki çatışma yatar. *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru* adlı eserinde Amerikalı feminist hukukçu ve aktivist Cathrine MacKinnon,

bilinç yükseltme gruplarında karşılaştığı kadın katılımcıların ev içi emeğe yaklaşımlarını inceler ve gündelik yaşamda tecrübe ettikleri hâliyle bu emek biçiminin, kendilerini değersiz hissettirdiğine ilişkin duygularını okurla paylaşır. Kendini işe yaramaz hisseden bir ev kadını, içine düştüğü benlik çıkmazını şu sözlerle aktarmaktadır:

Kendi kendimeyken bir hiçim. Kendi içimde bir hiçim. Yaşadığımı sadece kocam ve çocuklarım gibi gerçek birilerinin bana ihtiyaç duydukları zaman fark ediyorum. Kocam, dışarı, gerçek dünyaya gidiyor. Öteki insanlar onun gerçek olduğunu görüyor, onu ciddiye alıyorlar. O, başka insanları ve olayları etkiliyor. Bir şeyler yapıyor, bir şeyleri değiştiriyor ve bu şeyler sonradan başka türlü oluyor. Bense bu evde, kendi hayal dünyamdayım, çoğunu kendim icat ettiğim ve benden başka kimsenin umurunda olmayan işler yapıyorum. Hiçbir şey değiştirdiğim yok. Benim yaptığım işler hiçbir şeyi değiştirmiyor; pişirdiklerim kayboluyor; temizlediklerimin ertesi gün yeniden temizlenmesi gerekiyor. Âdeta gizemli bir işle uğraşıyor gibiyim (MacKinnon 112).

Son yıllarda, kadınların sadece ailenin bir parçası olarak ev içinde verdikleri karşılıksız ve yinelenen emek değil; evlerde ücretli ev ve bakım işçileri olarak harcadıkları emek de görünmeyen emek olarak nitelendirilmeye başlanmıştır (Acar-Savran 10). Bir grup kuramcı söz konusu kapsam genişlemesine, görünmeyen emek olgusunun kavramsal netliğini yitirmesine yol açtığı gerekçesiyle eleştirel yaklaşırken, bazıları da olumlu bir tutum sergilemiştir. Zira ev hizmetlisi kadınlar, kendi üretici emeklerini sadece ev içi sorumluluklarının bir uzantısı gibi gördüklerinden, ev idaresine yaptıkları vazgeçilmez katkıyı sıkça azımsarlar (Özyeğin 48).

Kadınların duyumsadığı değersizlik hissini güçlendiren etkenler, yalnızca aile içi geleneksel iş paylaşımı ya da toplumsal dayatmalar değildir. Kadın yazarların gündelik yaşama ve ev içi emeğe odaklanan eserleri, hayatın olağan akışındaki eşitsiz güç dengelerini açığa çıkarmaya çalışırken geleneğin karşısında duran eleştirmenlerin de sert tepkileriyle karşılaşmıştır. 1991 yılında Fethi Naci (27-28), Meriç'in üç sene önce, 1989'da yayımlanan *Bir Kara Derin Kuyu* adlı öykü kitabı üzerine bir eleştiri yazısı kaleme alır. Meriç'in hikâyelerindeki politik alt metni “yapay” ve “hikâyeyle ilgisi olmayan bir yama gibi” bulunduğunu ilan eder. Daha da ileri giderek, “sıradan bir ev kadını” olmayı kabullenen, “Ev çevremi sarıyor. Beni rahatlatıyor” diyen kadınlarla toplumsal çalkantıları dile getirebilmenin olanaksız olduğunu iddia eder. Ardından, kolayca taraftar toplayabilecek bazı sloganların gölgesinden istifade ederek: “Sızlanmaları, yakınmaları gerçek bir karşı çıkışa dönüştürmenin ilk koşulu, ‘mutfaktan çıkmaktır!

[...] Boşuna mı bütün gerici iktidarlar kadını mutfağa 'tıkamak' isterler!" diye devam eder. Ve nihayet, Yahya Kemal'in dizelerine atıfla şöyle seslenir yazara: "Ey Nezihe Meriç! 'Gel kurtul o dar mutfağının hendesinden!'" (Fethi Naci, 29).

Peki, eleştirmenin bizzat politik ilişkiler ağının kurulma ve icra edilme sahası olan gündelik yaşamı dikkate almayışının ardında yatan sebepler ne olabilir? Bu satırları kaleme alırken Fethi Naci, kadınların ev ve aile içinde verdiği mücadeleyi ve örtük şiddet biçimleri ile bunların politik meşruiyetini sağlayan yaygın ataerkil dayatmaları hiç hesaba katmamış olmalıdır. Yine de onun zehir zemberek eleştiri tarzını, eserini yayımladığı 90'ların başında Türkiye'de entelektüel camianın kadın sorununa ilişkin kavramlarla tanışıklık düzeyi bağlamında incelemek gerekir. Feminist felsefeci, yazar ve çevirmen Gülnur Acar-Savran, *Kadının Görünmeyen Emegi: Maddeci Bir Feminizm Üzerine* başlıklı kitabının ilk basıldığı 1992 yılında 'görünmeyen emek' kavramının, Türkçede daha çok yeni olduğunu anımsatır. Kavramın feminist politikanın önünü açan, onun dünyayı anlama ve dönüştürme perspektifini besleyen bir araç konumuna yerleşmesi, hayli zaman almıştır. Anlaşıyor ki kadın hareketlerinin hassas merceği olmaksızın, gündelik yaşamın içinde politik olanı arayan eserlerin uyandırıcı etkisi eksik ya da büsbütün hatalı tahlil edilme tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Ücretli Ev Emegi Kadının Kadını Satın Alma Biçimi mi?

Acar-Savran'a (13) göre, ücretli ev hizmetlerini görünmeyen emeğin bir parçası saymak kavramın netliğini aşındırmaktadır. Zira kadınların evlere temizliğe giderek harcadıkları emek, karşılıksız ya da görünmeyen emek değil, görünmeyen emekten izler taşıyan ücretli bir emek biçimidir. Acar-Savran'ın önerdiği yaklaşım, ev içi emeğin, -Marksistlerin yaptığı gibi- kapitalist ilişkiler çerçevesinde okunması gerektiğini savunmaktadır. O hâlde, ücretli ev emegi, kadının kadını satın alma biçimi olabilir mi? Her ne kadar ev içi iş bölümü, aile arasında ev işlerine ilişkin görevlerin paylaşımını anlatan bir kavram olsa da söz konusu sorumlulukların eşit biçimde pay edilmediği durumlarda, ücretli ev emegi devreye girer. Zira iş yaşamında yer almasıyla birlikte çifte yük altında kalan kadının, ev içi işleri arzu ettiği ya da toplumsal ilişkilerin 'gerektirdiği' gibi tamamlaması mümkün olmaz.

Ücretli ev hizmeti veren ve bu hizmeti satın alan kadınların konumu, hak arayışlarının sınıftan, refah seviyesinden, eğitim ve kültür düzeyinden, hatta ırk ve dinsel aidiyetlerden bağımsız gerçekleşemeyeceğini ortaya koyar. Kimi göçmen aileler arasında ev hizmetlerinde çalışmak, beden işçiliğiyle ve 'düşmüş kadın' imajıyla ilişkilendirilir. Özyeğin (91), otuz yedi yaşında bir katılımcı olarak

araştırmaya dâhil olan M. K.'nin, kadının çalışmasını 'fahişelikle' bağdaştıran kocasından habersiz ev hizmeti verdiğini belirtir. Öte yandan, ücretli ev emeği piyasasına dâhil olarak ekonomik bağımsızlık kazanan kadınların, kamusal yaşamda kendi öznelliğini inşa eden herhangi bir kadın çalışan kadar saygınlık uyandırmadığını düşündüren tek unsur, geleneksel eril değerler değildir. Anlatıda, üst-orta sınıftan bir konuğun, boşanan bir tanıdığına dair düşüncelerini yerleştirdiği çapraşık bağlam, hem evliliğini sona erdiren hem de ev hizmetlerinde çalışan hemcinslerine yönelttiği aşağılayıcı bakışı gözler önüne serer: "E, olacağı belli. Ya hizmetçi, ya orospu. Var mı ötesi?" (Meriç 41).

Duyduğu sözler, kapalı bir yaşam tarzından çıkıp kente gelen Gül'ü derinden sarsar ve anlatı boyunca zihninde yankılanıp durur. "Büyük hanımın sesi, dağdan beri kopan toz bulutunun içinden, kamyonun sesine karışıyordu: Ya hizmetçi, ya orospu, ya hizmetçi, ya orospu..." (Meriç 44). Bu benzetme, karakterin dünyasında, temsil ettiği toplumsal konuma dair bir takım soru işaretleri uyandırır. Gül, nimetleri sayesinde geleceğini kurmaya çalıştığı ve kente göç ettiği ilk dönemden bu yana neredeyse doğal varlığının bir parçasıymışçasına kabullendiği ekmek kapısının, geleneksel olarak bir kadına atfedilen en onursuz toplumsal konumla bağdaştırıldığını fark eder. Üstelik bu ayrım ve damgalama, evlerini yüksek statü ve imajlarına uygun biçimde temiz ve düzenli hâle getirdiği, bu toplumsal saygınlığın devamlılığı adına 'kirini' temizlediği işverenlerinin sohbeti esnasında dile getirilmiştir.

Ücretli ev emeği, orta sınıftan kadınların ev işlerinden kaçmalarını ve hane içinde cinsiyete bağlı geleneksel iş ayrımını görmezlikten gelmelerini sağlar. Bu nedenle, öteki kadınların emeğini satın alan kadınlar, ataerkil emek ayrımıyla mücadele etmeyerek onu kalıcı hâle getirdikleri için eleştirilirler (Özyeğin 36-37). Gül'ün sözde aydın işverenleri arasında, ev hizmetlerinde çalışan, üstelik bizzat onların 'kirini' temizleyen hemcinslerine yöneltilen aşağılayıcı bakışla, eğitimsiz bir erkeğin kadının iş yaşamına katılmasına ilişkin hoyrat söylemi arasındaki örtüşme, cinsiyetçi emek ayrımının olağanlaştırılmasına yönelik örtülü iş birliğinden kaynaklanır. Bu iş birliğinde hakkı gasp edilen, ataerkil sözleşmenin bir parçası olan varlıklı kadın işverenler değil temizlik hizmeti veren gündelikçilerdir. Öte yandan söz konusu güç paylaşımında dengelerin yakın gelecekte değişmesi beklenmektedir. Meslek sahibi kadınların görece refahının ve özerkliğinin düşük gelirli kentli kadınların kaderine sıkı sıkıya bağlı olduğunu belirten Kandiyoti (53), orta sınıf gelirleri daralırken ve ev hizmetlerinin dışında çalışma seçenekleri yaratılırken bu hizmetlerden yararlanma imkânının giderek azalabileceğini hatırlatır. Bu durum, aynı zamanda çalışan kadınların daha iyi örgütlenmelerinin ve daha fazla talepte bulunmalarının yolunu

açacaktır. Üst sınıflar ise muhtemelen, bugüne dek ücretli ev hizmetlerinden faydalanarak kaçınmayı başardıkları aile içi iş bölümü sorunuyla ciddi bir biçimde yüzleşmek durumunda kalacaklardır.

Sonuç

1950 kuşağı edebiyatçılarından Nezihe Meriç'in *Oradan da Geçti Kara Leylekler* adlı anlatısı, yazarın kadın emeğinin görünmezliğinin bilincinde olduğuna ve kurmacasını da bu sosyal meseleyi görünür kılmaya hizmet edecek biçimde tasarladığına dair anlamlı bir örnek teşkil eder. Diğer yandan, 'görünmeyen emek' kavramının ancak 90'lardan sonra dolaşıma girmesi ve o zaman dahi pek anlaşılamamış olması, edebî metinlerin toplumsal sorunlara ilişkin öngöründe bulunmaya yarayan araçlar olduğunu ortaya koyar. Ancak Meriç yazınında ev içinde sarf edilen çabanın ve geçirilen zamanın, her daim kadınlara yüklenen ağır bir vazife olarak resmedilmediği unutulmamalıdır. Bu çift yönlülük, Fethi Naci'nin yazara yönelttiği sert eleştirilerde görüleceği üzere, kimi zaman Meriç metinlerinin yanlış okumalarının yapılmasına yol açmıştır.

Meriç'in rüşdünü ispat etmiş, başarılı kadın yazar kimliği, onun ev kadınlığı ile ilişkilendirilen imgelere ve eylemlere duyduğu bağlılığı daha açık yüreklilikle dile getirmesini kolaylaştırmış olmalıdır. Bu bağlamda, yazarın geleneksel kadınlık rollerini yeniden ürettiğine dair çeşitli suçlamalar üzerine daha derinlikli düşünmek gerekir. Zira ev kadınlığını, var oluşunun bildiği tek biçimi olarak gören ve bu toplumsal rolü önceki kuşaklardan devralan ve sorgulama şansı dahi bulamayan kadınlar ile Meriç gibi devrinin ilerici ve aydın tabakası arasında saygın bir yer edinmiş yazarlar dışında, üçüncü bir grubun varlığı, eleştirilerin dayanak noktasıdır. Bu grup, Meriç kuşağı gibi olmak için çaba sarf eden ve ev kadınlığının sömürüyle, baskıyla, karşılıksız emekle ama en önemlisi çağın gerisinde olmakla damgalandığı bir evrende topluma ve hemcinslerine 'modernlik borcu' olan kadınlardır. Bu grup arasında ev içi yaşantının güzel yönlerinin yansıtılması, sadece inşa edilip yaygınlaştırılmak istenen bağımsız kadın imajına zarar vereceği için değil; aynı zamanda davaya ihanet olarak kabul edilip suçluluk duygusu yaratacağı için de kaçınılan bir tutumdur. Oysa Meriç'in, kimseye modernlik borcu olmayan, kendiliğinden ve kendi için aydın bir yazar olarak ev içi telaşlardan paragraflar boyu söz ettiği görülür. Anılarında ve verdiği röportajlarda da ev yaşamına duyduğu merak sıkça hissedilir.

Bu durumda Meriç'in, çağdaşı Fethi Naci ile arasındaki görüş ayrılığı okura bir kez daha şunu hatırlatmaktadır: Entelektüel dünya, kavramlara muhtaçtır zira kavramlar, toplumsal anlamda görünmeyeni görünür kılmaya ve ortak bir

dil çerçevesinde çözümler aramaya yarar. Aksi hâlde, aynı örneklem üzerinden devam edilecek olursa, kadının ev içi emeği, bir hayalet gibi dolaşmaya ya da günbegün, temizlenenlerin kirlenmesi, toplananların dağılması ile yeniden buharlaşıp uçmaya devam eder. Sorunları kavramsallaştırmak ve onları belirli terimler kullanarak daha somut hâle getirmek ise neyin dayatılan bir toplumsal rol, neyin gözler önüne serilmeye çalışılan bir sorun olduğu konusunda sınırlar çizmeyi kolaylaştırır. Elbette Meriç, ev içi yaşamdan duyduğu keyfi gerek anı ve röportajlarında gerekse kurmaca eserlerinde sıkça dile getirmektedir; ancak onun külliyatında asıl mesele kadının gündelik yaşama yayılan kavgası, sınıfını aşma ya da toplumsal dayatmalara direnme mücadelesi ve en önemlisi, kavramsal karşılığıyla, ‘kadının görünmeyen emeği’ olagelmıştır.

Kadının görünmeyen emeğini yorumlama tarzı, edebî metnin üzerine tutmayı tercih ettiğimiz merceğin, kimin elinde üretildiğine sıkı sıkıya bağlıdır. Kimisi bize sonraki kuşakları bilinçlendirmeye yönelik toplumsal vazifelerimizi kimisi ise insanca keyiflerimizin utanılacak bir yanı olmadığını hatırlatmak üzere tasarlanmıştır. Meriç’in anlatılarında arafta kalan kuşaklara yer vermesi modernleşmeye gönülsüz kadın portreleri sunmak yerine, aynayı tam olarak kendini aydınlar zümresine ait hisseden okurun yüzüne tutması bakımından da eylemci bir kimlik taşımaktadır. Meriç, kadının görünmeyen emeğini güzellemekten ziyade ‘başkalarının kirini’ temizleyen hemcinslerinin dünyasına hâkim olan, temizlik ve kirlilik gibi kültürel anlamlarla çevrili bir dizi olguyu sorgular ve bunların sınıf ayrımcılığına hizmet ettiğini vurgular. Aynı zamanda ücretli ev hizmetleri sektörünün, alt tabakaya ‘yukarıda’ neler olup bittiğini gözlemleme ve dönüşme imkânı sunarken diğer yandan sınıflar arası iletişim yollarını, çeşitli patronaj biçimleri aracılığıyla nasıl tıkadığını ortaya koyar. Meriç, toplumun farklı katmanlarından seçtiği kadın portrelerini, onların yaşama تلاشlarını ve sınıfsal ilişkilerini anlamak bakımından okurlarına oldukça zengin ve çarpıcı biçimde gerçekçi bir yelpaze sunar.

Kaynakça

- Acar-Savran, Gülnur ve Nesrin Tura Demiryontan. *Kadının Görünmeyen Emeği: Mad-deci Bir Feminizm Üzerine*. İstanbul: Yordam Kitap, 2016.
- Aksoy, Süreyya Elif. “Nezihe Meriç’in Öykülerinde Mutluluğa ve Umuda Açılan Yollar: İlişkiler, Gündelik İşler, Bedensel Sağlık”. *Monograf 12* (2019): 70-109.
- Bezirci, Asım. *Nezihe Meriç*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2014.
- Bora, Aksu. *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- De Beauvoir, Simone. *İkinci Cinsiyet-II*. Çev. Gülnur Acar-Savran. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2016.
- Enginün, İnci. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Ankara: Dergâh Yayınları, 2005.
- Fethi Naci. “Ey Nezihe Meriç! Gel Kurtul O Dar Mutfağının Hendesesinden!” *Roman ve Yaşam: Eleştiri Günlüğü-III*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002. 26-30.
- Kandiyoti, Deniz. *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis Yayınları, 2013.
- MacKinnon, Catharine. *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru*. Çev. Sabir Yücesoy ve Türkan Yöney. İstanbul: Metis Yayınları, 2020.
- Meriç, Nezihe. *Çavlanın İçinde Sessizce*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Meriç, Nezihe. *Kimse Hikâyeyle Aramda Geçenleri Anlamıyordu*. Haz. Seval Şahin. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.
- Meriç, Nezihe. *Oradan da Geçti Kara Leylekler*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.
- Özata-Dirlikyapan, Jale. *Kabuğunu Kırın Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*. İstanbul: Metis Yayınları, 2017.
- Özyeğin, Gül. *Başkalarının Kiri: Kapıcılar, Gündelikçiler ve Kadınlık Hâlleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Uyar, Tomris. “Nezihe Meriç’e Sorular”. *Bütün Yazıları*. İstanbul: YKY, 2016. 1495-1496.

Melisa Kesmez'in Öykücülüğü: *Anneler ve Kızları*



Hilal Akça Öcal*

“Her şeyde bir çatlak vardır, ışık böyle içeri girer.”

(Leonard Cohen)

Son dönem kadın öykücüler arasında yer alan Melisa Kesmez, 1980 İstanbul doğumludur. Yazdığı çağdaş kısa öykülerle dikkati çeken yazar, parçalanmış bir ailede büyür; hayata ve kadınların yaşadığı zorluklara dair deneyimlerini, mevcut ailesinden edinir. O, ailesindeki kadınların dayanışmasıyla olumsuz olanı olumluya dönüştürür ve kendisini var etmeye çalışır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesinde sosyoloji eğitimi aldıktan sonra Londra’da yaşayan yazarın gazetecilik, çevirmenlik ve fotoğrafçılık gibi farklı uğraşları vardır.¹ Hâlen İstanbul’da yaşamını sürdüren Kesmez, yazarlığı kendisine özgürlük tanıyan bir alan olarak görür ve gündelik hayattan beslenir. Ayrıca o yalnızlığı bir sorun olarak değil de yazmak ve üretmek için olanak hâline getirir ve esaslı meselelerine, bu şekilde birer çözüm bulur. Üretmek için çok yoğun bir şekilde okuyan ve düşünen yazar, gözlem yapmayı da bu sürece dâhil eder. Bu nedenle, onun için yazarlık sadece bir meslek değil, aynı zamanda bir oluşma ve erginleşme alanıdır. O, yazın dünyasını kurarken “Ahmet Hamdi Tanpınar, Sait Faik Abasıyanık, Orhan Pamuk, Tomris Uyar, Ziya Osman Saba, Yaşar Kemal, Sabahattin Ali, Ursula Le Guin, Paul Auster ve Haruki Murakami”² gibi isimlerden etkilenir. Özellikle Sait Faik, Sabahattin Ali ve Tomris Uyar, onun sanatında yol yordam göstericiliği ile kurgu dünyasında çok önemli bir yere sahiptir. Yaşamı ve sanatı hakkında çok az bilgi bulunan ve eserleri üzerine herhangi bir çalışma yapılmamış olan yazar, zamanla ‘kadın edebiyatı’³ içinde yerini alacaktır.

* Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: hakca@erciyes.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3518-7306

1 https://tr.wikipedia.org/wiki/Melisa_Kesmez, Erişim Tarihi: 04.04.2024.

2 <https://www.ajandakolik.com/soylesi-melisa-kesmez-yazmak-cok-icsele-bir-sey-kimse-seni-duymasa-da-senin-kendi-sesini-duymanin-yettigi-bir-sey/>, Erişim Tarihi: 04.04.2024

3 Kadın Edebiyatı söyleyişi dünyada ve Türkiye’de kadının haklarını elde etme mücadelesi paralelinde düşünülmüş ve ortaya çıkmış bir kavram olmalıdır. Bu mücadele ‘feminizm’dir. Feminizm, toplumda kadının statüsünü yükseltmeyi, erkeklerle eşit ve zaman zaman da üstün hakları kullanma bilinci oluşturmaya amaçlar. Edebiyat ise bu oluşum esnasında kadının yanında mücadeleye katılır (Argunşah 16).

Atları Bağlayın Geceyi Burada Geçireceğiz (2013), *Bazen Bahar* (2015), *Nohut Oda* (2018), *Küçük Yuvarlak Taşlar* (2022) adlı hikâye kitaplarıyla tanınan Kesmez, çocukluğundan bu yana yazmaya ilgi duyar ve kendiliğinden/doğal bir anlatım oluşturmak için gidişata göre hareket ettiğini, dolayısıyla da olumsuz anlamda disiplinli ve dayatmacı bir çalışma çizgisinin olmadığını söyler. İlk hikâye kitabı *Atları Bağlayın Geceyi Burada Geçireceğiz* adlı eserle edebiyat dünyasında yer bulan Kesmez, bu kitabında ‘aile’ olgusuna odaklanır ve insanların gündelik hayat içindeki durumlarını sorgular: “İnsanların yaşadığı burukluklar, hayata tutunamayışlar, çözümler öykülerinin temel ögesini oluşturur. Yabancılaşma ve var olma mücadelesi de onun sık sık değindiği meselelerdendir.”⁴ Eserlerindeki incelikli dil işçiliği, gücünü gerçekçiliğinden alan hikâye anlatıcılığı, seçtiği konular ve yarattığı hikâyelerle kısa sürede kendine özgü üslubunu oluşturan ve bugün “çağdaş öykünün en önemli temsilcilerinden” olan kadın hikâyecilerdendir.⁵ Kesmez, *Nohut Oda* hikâye kitabıyla 65. Sait Faik Hikâye Armağanı’nı kazanır. Lirik, dingin ve temiz dili ile açık seçik anlatımı, onun sanatına değer katar. “Yazının sırtında taşıdığı yükü attıktan”⁶ sonra rahatlayacağını düşünen Kesmez, şair gibi az sözcükle çok şey anlatmayı hedefler. Anlatımdaki belirsizlikleri, yoruma olanak tanıdığı için değerli bulan ve fazlalıklardan kurtulmayı tercih eden yazar, karakterleri de yalın, canlı ve samimi çizer. Anlatacağı şeyi en sakın noktadan yakalayıp vermeye çalışan Kesmez, okura düşünme alanı açmayı ister. Bir kadın olarak kaleme aldığı duyguları, çoğunlukla deneyimlemiş olan yazar, hikâyelerindeki çocukluk ve gençlik yıllarının etkisini şu şekilde dile getirir:

Haklısınız. Benim çocukluğumla ve gençliğimle alıp veremediğim var. Ama beri yandan o yıllarda hayatla alıp veremediklerimizin hiçbir zaman bitmediğine inanıyorum. Kaç yaşında adamlar, kadınlar hâlâ aynı meselelerle boğuşuyor. Başka biçimlerde belki, başka rollerde. Ama özünde konular, sorunlar ve duygular az çok aynı. Çocukluk ve gençlik yaraların en görünür, yüzeye en yakın olduğu dönem ve büyümek, hatta yaşlanmak o yaraların iyileşmesi anlamına gelmiyor çoğu kez. Bunu annem babam dâhil yetişkin varsaydığım herkesin arızalandığında geldiği hâlden biliyorum. Yetişkinlik dediğimiz şey bir illüzyon ya da en fenasından bir poz gibi geliyor bana. Meselelerimiz ölesiye değişmiyor. O bilge adamlar ve kadınlar sadece masallarda var.⁷

4 <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/melisa-kesmez>, Erişim Tarihi: 05.04.2014.

5 <https://www.gazeteduvar.com.tr/melisa-kesmez-dunyada-iyi-insanlar-oldugunu-hayal-ediyorum-haber-1581211>, Erişim Tarihi: 20.03.2023.

6 İletişim Sohbetleri 3 - Melisa Kesmez ve Kıvanç Koçak, <https://www.youtube.com/watch?v=BX-Gelboeuak>, Erişim Tarihi: 06.04.2024.

7 <https://oggitto.com/icerikler/melisa-kesmez-bu-kitaptaki-oykuler-hayatimin-ve-hayatlarimin-zin-cok-karanlik-bir-donemine-denkg/8797>, Erişim Tarihi: 01.04.2024.

Yazar, hikâye kitaplarının çoğunda ‘aile’ ve ‘kadınlık’ kavramını, anne-kız ilişkisi ekseninde inceler ve bu ilişkinin doğurduğu kırıklıkları/travmaları gözler önüne sermeye çalışır. Kadınların değerlerini erkek standartlarına göre belirlediği bir sistemde, onların çatışmalarını, çabalarını, istek ve arzularını, çocuklarıyla ilişkilerini sorgulayan Kesmez, yazdığı samimi hikâyelerle farklılığını ortaya koyar. O, kendisiyle yapılan söyleşide, anneliğe yüklenen zorlukları düşünerek her kadının anne olması gerektiğini söyler: “Anne, annanne gibi kişiler öykülerinin baş tacı. Çocukluğunda ve/ya ilk gençliğinde etkileri büyük olmalı.” sorusuna şu şekilde yanıt verir: “Ailemdeki kadınların hikâyemde çok büyük bir yeri var. Ama sadece bir hayranlık duygusu değil; bir tür sevgi-nefret ilişkisi aramızdaki. Çok da baş tacı değiller yani. Ama evet, yazarken her seferinde ben de üzerimdeki tesirlerinin ne kadar büyük olduğunu fark ediyorum.”⁸ Bu bağlamda ataerkil düzende yaşayan kadınların sorunlarından birinin anneden kıza aktarılan deneyimler ve çatışmalar olduğuna dikkat çeken Kesmez, bu ilişkileri sorgulayarak kadının kendi dişil aynasındaki çatlakları fark etmesine yardımcı olur. Yazar, annenin kızıyla birlikte özgürleşmesi için toplum tarafından belirlenen annelik kalıbının dışına çıkması gerektiğine vurgu yapar. Annenin kızını baskılaması, kimliksizleştirilmesi ve mahkûm etmesi durumunda ilişkiye nefretin egemen olacağını düşünen Kesmez, aşağıda ele alınacak hikâyelerde de görüleceği gibi ağır travmaların da bu durumda oluşabileceğine inanır. Anneyle kızın yutulduğu ve boğulduğu bu ilişkiden kurtulabilmesi için soyağaçlarından gelen bu sorunun kökenine inerek mazoşistik terk edilmişlik duygusundan kurtulmaları gerekir. Bu açıdan değerlendirildiğinde anne-kız ilişkisini dramatize etmeden olduğu gibi hayatın içinden kurgulayan yazar, temiz ve çok seviyeli anlatımıyla açık ve sade mesajlar vererek didaktik tavırlardan kaçınır. Kesmez, aynı zamanda eserlerinde siyasi, politik ve dini dayatmalardan ve toplumsal meselelerden uzak durur:

Bağırının ne dediği işitilmez. Sanırım bu yüzden. Yazarken derdimi biraz dip akıntılarla anlatmayı tercih ediyorum. Diğer türlü sü didaktik geliyor. O edebiyat olmuyor, propaganda oluyor sanki. İnsanın ancak sakinlik içerisinde hayatı anlayabileceğini düşünüyorum. Bu yüzden hikâyeleri suların durulduğu yerlere çekmeye çalışıyorum. Kafam öyle çalışıyor benim. Diğer türlü eserler yazılamaz mı; elbette yazılır, severek de okurum aksiyonu yüksek, dramatik, şiddetli metinleri...⁹

8 <https://www.ajandakolik.com/soylesi-melisa-kesmez-yazmak-cok-icel-bir-sey-kimse-seni-duy-masa-da-senin-kendi-sesini-duymanin-yettigi-bir-sey/>, Erişim Tarihi: 02.04.2024.

9 <https://www.gazeteduvar.com.tr/melisa-kesmez-dunyada-iyi-insanlar-oldugunu-hayal-ediyor-um-haber-1581211>

Erişim Tarihi: 01.04.2024.

Hikâyelerinde özellikle ebeveyn ve çocuk ilişkisine yer veren Kesmez, bu ilişkideki çatışmaları sezdirmek için mekânı bir araç olarak kullanır. Uzun tasvirlerle oluşturulmuş mekânlar yerine hafızada yer edinmiş ve anı kokan yerleri önceleyen yazar, zaman ögesini de an/lara böler. Bunun için de geçmiş ve an/ın belirli belirsiz iç içe geçtiği küçük çatışmalar vaka kurgusuna eşlik eder: “Yazarın tüm hikâyelerinin temel gerilimi bu ikilikten kaynaklanır. Bir yandan parça parça, öbek öbek, eşya eşya gözde beliren mekânlar var. Bir yandan da bu mekânların insan psikolojisinde uyandırdığı, canlandırdığı türlü anlar, anılar, unutulmuşluklar, hayaller var. Dolayısıyla bir parçalanmışlık ve bir bütünleşme arzusu hep kol kola gidiyor.”¹⁰ Bilhassa *Nohut Oda* hikâye kitabının ismi, tesa-düf değildir. *Nohut Oda*’da Gaston Bachelard’ın “Yaşamın ilk çabası kabuk oluş-turmaktır.” sözüne atıfta bulunan yazar, kitabın genelinde içe kapanma, sınırda kalma¹¹, kabullenememe, yabancılaşma, sarsılma ve bloke olma durumunu im-ler. Hikâyeler, bu bağlamda ev/yuva kavramı üzerinden ilerler ve karakterler bu dar alan içinde uzun bir zaman geçirdikten sonra meydana gelen kırılmayla far-kındalık yaşar. Geçmişin bu kırılmayla yüzeye çıktığı mekânlarda, karakterler bir değişimin ve dönüşümün eşiğine gelir. Bu nedenle Kesmez’in hikâyelerinde ‘eşik’ metaforu da önemli bir yer tutar. *Atları Bağlayın Geceyi Burada Geçire-ceğiz*’deki ‘Kıpırsız’ hikâyesinde annesinin ruhsal çöküntülerine şahit olan kız çocuğunun bastırdığı duygularının otuzlu yaşlarda nasıl öfkeye dönüşüp onu sı-nır durumuna getirdiği işlenirken ‘eşik’ metaforu, anlatıcının bir seçim yapması gerektiğini işaret eder. *Bazen Bahar*’da yer alan ‘Domates Tohumları’ ise anne-den kıza aktarılan irsi (fiziki ve ruhsal) mirasın, onları kaderleri bakımından birbirlerine benzettiğine dikkati çeker ve bunu fark edip aşmanın ise asılı ka-lınan eşikte bir seçim yapmaya bağlı olduğu mesajını verir. *Nohut Oda*’da ‘An-nemin Çadırı’ ve ‘Kız Kardeşim Handan’ hikâyeleri aynı düzlemde bir eşiğinin önüne gelip bloke olma, sınırda kalma ve kabullenememe durumunu işler. Do-layısıyla ele alınan bu hikâyelerdeki karakterlerin kabuklarında oluşan çatlak, onları bir seçim yapmaya zorlar. Tematik düzlemde anne-kız ilişkisi üzerinden ilerleyen hikâyeler, tinsel kırıklıkların meydana getirdiği hakikati açmaya çalı-şır ve yaşanan sanrıları ortaya koyar.

10 Levi, Melih (2018). *Nohut Oda*’dan Öyküler, https://www.academia.edu/37992189/Nohut_Oda_Melisa_Kesmezin_%C3%B6yk%C3%BC_kitab%C4%B1_hakk%C4%B1nda_yaz%C4%B1, Erişim Tarihi: 07.04.2024.

11 Sınır durum, varoluşa ait değiştirilemeyen ve kendisinden kaçılmanın ölüm, acı, yaşam ve suçlu-luk duygusu gibi durumlara verilen isimdir. İnsan ise kendisini bilmeye mecburdur ve dönüşmek zorundadır. Ona sunulan ya da dayatılan olanaklar arasından farkında olsa da olmasa da bir se-çim yapar. Ya bu durumlarla cesurca yüzleşir ya da onlardan kaçır (Topakkaya 150-152).

Kızın Anneden İntikamı: ‘Kıptırsız’

‘Kıptırsız’¹², otuzlu yaşlarda bir kadının intikam hikâyesidir. Anlatıcı durumunda olan bu kadın, hikâyede geriye dönüşlerle çocukluğunda annesiyle ilgili biriktirdiği anıları sorgular ve aralarında hiçbir bağın olmadığını farkına varır. Anne-kız ilişkisi sadece travmadan ibaret olan anlatıcı, aradan yıllar geçmesine rağmen bu durumun üstesinden gelemmez. Anlatıcıyı bu konuma getiren şey, çocukluğunda annesinin sürekli depresyonuna girmesidir: “Bütün kadınların ilk sıcaklık, beslenme, sevgi, güvenlik ve şefkat bilgileri anne kaynaklıdır... Pek çok kadın bir yandan anneden kurtulmak için kuvvetli bir arzu duyarken bir yandan da onu geride bırakacak olmaktan dolayı büyük bir vicdan azabı çeker...” (Murdock, Kadın Kahramanın Yolculuğu 47) Anlatıcı küçük bir kız çocuğuyken sahiplenilmeyi, anlaşılmayı, sevilmeyi bekler; cansız, ruhsuz ve sürekli hasta annesi ise onu hüsrana uğratır. Onun bu cansız ve ruhsuz kadını, hasta olarak kabullenemeyişinin sebebi, fiziki anlamda gayet iyi görünmesinden kaynaklanır:

... Mendile kan öksürmüyordu filmlerdeki gibi, koluna serum takmıyorlardı hastane odasında, sargılar içinde yatmıyordu. Gecesi gündüzü birbirinden farklı olmayan hayatta, yatağın ortasında yükselen, yorganın altında nefes alıp verdikçe inip çıkan, arada bir hıçkırıklılarını içittiğim tümsekti sadece...” (BB 42)

Anlatıcı, çocukluğu boyunca annesinin sanrılarının geçmesini bekler. Ancak annesi hiçbir zaman iyileşmez. Bu küçük kız çocuğu, annesi tarafından kenara bırakılmış olmanın kırılganlığını sürekli bastırmak zorunda kalır. Bu durumun kendisine kesilen bir ceza olduğunu düşünür ve duygularını bilinç dışına iter: “Çocukluğumdan bugüne içimde bir yerde benden gizli biriken öfkem, gelmiş 30’umda kapıma dayanmış.” (AB 41) Bastırılan bu duygular, yıllar içerisinde öfkeyle kaplanarak büyür ve bir kız çocuğunun dramına dönüşür. Anlatıcının bastırdığı öfkesi, annesinin yıllar sonra kendisini ziyarete gelmesiyle gün yüzüne çıkar: “Hem erkek hem de kadın, kendisini taciz eden, göz ardı eden ya da yoksun bırakan anneye saldırır.” (Welldon 106) Bu bağlamda annesinin varlığına tahammül edemeyen anlatıcı, eşiktir ve bir seçim yapmak zorundadır: O, ya geçmişte kendisini ilgisizliğiyle cezalandıran annesinden intikam alacak ya da geçmişini unutarak onu bağışlamayı tercih edecektir:

12 Kesmez, Melisa. *Atlari Bağlayın Geceyi Burada Geçireceğiz*. 3. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2021. (Metin içinde yapılan alıntılar kitabın bu baskısına aittir ve eser ismi AB şeklinden kısaltılmıştır.)

...Katlanamıyordum varlığına. Yine eften püften bir şeyle içimdeki volkan patlamış, boynumdaki damarlar çatlayasıya bağırımtım. O susmuştu sadece. Çocukluğum boyunca benden çaldığı rolün acısını çıkarmak mıydı bu sahnelediğim aşırılık? Annemi kendi çöplüğümde figüran yapmak, iyi mi geliyordu sahiden? En son bir “Seni istemiyorum” patlamıştı içimden dışarıya doğru. Eşyalarını toplamış usulca, tek kelime etmemiş, kapıyı sessizce çekip, gitmişti. (AB 42)

Sınır durumunda olan anlatıcı, bir zamanlar kendisini yalnız bırakan annesini, affetmeyi değil cezalandırmayı tercih eder. Onunla aynı evde bulunmaya ve yaşamaya katlanamayarak onu evinden kovar ve böylece yıllar sonra ondan intikamını almış olur: “Anne içimizdeki kurbanı, esir kadını, mağduru temsil eder. Kişiliklerimiz annemizin kişiliği ile tehlikeli bir şekilde karışır ve annenin nerede bitip kızın nerede başladığını anlayabilmek için çaresizce, radikal bir cerrahi operasyon yaparız.” (Rich’ten aktaran Murdock, Kadın Kahramanın Yolculuğu 37) Aldığı bu intikamla anneden radikal bir şekilde kopmayı başaran anlatıcı, içindeki eksiklik duygusunu bir türlü gideremez. Hatta annesine kestiği bu ceza, onu canlı kılmaz, kıpırtısız bırakıp dondurur. Aydınlanma anını, bu kıpırtısız durumla yaşayan anlatıcı, geçmişini yeniden açar ve kendini anımsar. Bu nedenle annesini kovduğu için pişmanlık duymaz fakat intikam da onu canlandırmaz ve rahatlatmaz. O, kısa bir süre sonra intikamın değil bağışlamanın rahatlatıcı olduğunu anlar ancak geç kalır. Hastalıklı bir annenin yanında sönüp giden bir çocukluğu imleyen hikâye, kısa bir anda gerçekleşen olayla derine inmeden anne-kız ilişkisinde açılan bir yaraya temas eder. Anneyle ilgili kırıklarla dolu geçmişin ileri yaşlarda yarattığı travmayı örnekleyen ‘Kıpırtısız’, bu duygularla baş etmenin zorluğuna gönderme yapar. Hikâyede otuzlu yaşlarda olan kadın, çocukluk yaralarını iyileştirebilmek için çaresizce annesinden uzaklaşmaya mecbur kalır ve kıpırtısız bir hayatın esiri konumuna düşer. Bu durum, kadın için bir ikilik ortaya çıkarır. Dolayısıyla içindeki dişil yaraların şifasını bulamayan pek çok kadının anne-kız bölünmesi, onu hayata karşı hep eksik bırakır. Bu yaraları iyileştirmek için atılan adımlar, çoğu kadın için suçluluk duygusunu da beraberinde getirir.

Anneden Kızına Yeraltı Suları: ‘Domates Tohumları’

Anne-kız ilişkisi, genel itibarıyla toplum tarafından inşa edilen ‘kadınlık’ olgusunun tekrarına bağlıdır. Kızın kaderinin anneye aynılaştırıldığı sistemde asıl sorun, onun da annesi gibi fedakâr bir hayat yaşamaya mahkûm olmasından kaynaklanır. Kız çocuğu, annesiyle olan ilişkisiyle kendisini dar bir alana hapseder. Bu öğretisi, ona psişik bir miras olarak aktarılır ve her kadın annesini

kopyalar. Bu nedenle anne, ataerkil sistemin ona dayattığı normlardan kurtulamadığı sürece kızına da kendisi gibi “kurban” olmayı öğretir. Bu bağlamda “Domates Tohumları”¹³ öyküsü, annesini bünyesinde taşıyan bir kadının bunu kabullenışı üzerine kuruludur. Müşahit konumundaki anlatıcı, vapurda rastladığı anne ve kızı hakkındaki gözlemlerini dile getirir. Aslında anlatıcının hiç tanımadığı bu iki kadını, anne-kız olarak nitelendirmesi tesadüf değildir. Muhtemelen ayrı şehirlerde yaşadıkları için aralarındaki “bilindik anne-kız gerginliği sönmüş ve dişil öfkeleri durulmuş” (BB 11) olan bu iki kadının, biraz incelendiğinde burun kemerlerinin bile aynı olduğu görülür. Bir kız çocuğunun özdeşleşeceği ilk modelin anne olması ve aynı zamanda anne-kız arasındaki fiziki benzerlik, zamanla ruhsal manada anneyi kopyalamayı da beraberinde getirir. Kızın annesine benzemekten başka bir seçeneğinin olmaması, ‘kaderci’ düşünceyle perçinlenir. Annesinin kızı olmak, aslında her kadın için ağır bir sorumluluktur:

...Kızların anneye anatomik benzerliği gibi, yaşam süreçlerindeki benzer yazgı olasılığı, kızlar ve annelerin daha fazla özdeşleşmesinin nedenidir. Kızların gelişiminde anneye benzerlik ve annenin devamlılığı söz konusudur. Ayrıca benzerlik ve devamlılık anneye bir nevi sevgi, onay ve sadakat göstergesidir. (Navaro 81-82)

Navaro’nun vurguladığı gibi hem reel hem de ruhsal manada anneye benzerliğe “sevgi, onay, sadakat” atfedildiği için kadınlar, bunu bir kutsiyet olarak görür ve koşulsuz bir şekilde kabullenir:

... Bir sabah uyanıp aynaya baktığında karşında annen duruyor olacaktı... Kadından kadına giden uzun, kadim bir yoldu bu... ‘**Anneden kızına yeraltı suları**’ akıyordu. Kadından kadına akan incecik nehirler. Erkekler görmüyordu o nehirleri. Bir tek sen, bir gün, aniden, annene ait olanların yıllarca akıp en nihayetinde kıyında biriktirdiği alüvyonu gördüğünde anlayacak-tın bunu... (BB 14)

Kadından kadına uzanan kadim yol ve anneden kıza akan ‘yeraltı suları’; her daim anne-kız ilişkisinde ikili bir görüntüyü ortaya çıkarır. Anlatıcının söylediği gibi “sönen anne-kız gerginliği ve dişil öfke” zamanla dingin bir bağlantıya dönüşüp kabullenmeyi içerir. Aslında hikâyeye bu açıdan bakıldığında “annesi gibi olmak istemeyip annesi gibi olma” düşüncesini içeren ‘elektra kompleksi’ hâkimdir. Çünkü müşahit anlatıcının vapurda gördüğü bu iki kadınla ilgili varsayımları, tamamen onun kendi annesiyle ilgili deneyimlerine dayanır. Ona göre her kadın, bir sabah uyandığında aynada kendisini değil annesini görür.

13 Kesmez, Melisa. *Bazen Bahar*. 3. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2022. (Metin içinde yapılan alıntılar kitabın bu baskısına aittir ve eser ismi BB şeklinden kısaltılmıştır.)

Hikâyenin sonunda anlatıcının işaret parmağını öpmesi, annesinden gelen mirası kabullendiğini imler ve vapurda geçen bir olayı nasıl içselleştirebildiğini kanıtlar. Sonuç kısmında yer alan bir kadının kızı olmak; “onun hamurundan ve kökünden gelmek, aynı bahçenin mahsulü olmak” (BB 13) ifadeleri ise eserin ismine de gönderme yapar. Vapurdaki annenin, kızına emanet ettiği domates tohumları, ona da kendi annesinden kalır. Anneden kızına geçen bu domates tohumları, onların arasındaki kadim bağı sembolize eder. Dolayısıyla hikâyedeki müşahit anlatıcının esas amacı ise insanın hiç tanımadığı kişiler hakkında akıl yürütüp çıkarım yaparken çoğunlukla kendi deneyimlerinden hareket ettiğini ortaya koymaktır. Anne-kız ilişkisi, bunun en belirgin örneklerinden biridir ve genetik bir kod gibi nesilden nesile aktarılması, psikolojik bir kalıtsal mirastır. Her kadın, çevresindeki anne ve kızında bu mirasın tekrar ettiğini görür. Bu durum, belirsizliğin neden olduğu tehlikeyi ve anlamsızlığı ortadan kaldırmak için bir zorunluluktur. Hikâyede yüklenen anlamlar birer yanılgı ve sanrıyı veya aşırı yorumu içerse de anne-kız hakikatini ortadan kaldırmaz.

Duvarda Bir Çatlak: ‘Annemin Çadırı’

“Annemin Çadırı”¹⁴ öyküsü, 1999 İzmit depremini yaşayan bir ailenin dramı üzerine kuruludur. Bu açıdan değerlendirildiğinde hikâye, doğal bir afet karşısında yaşananları gerçekçi boyutta gözler önüne sererken diğer taraftan evliliğinden sıkılan bir annenin kurtuluş arayışını da yansıtır. Kesmez’e göre annelik bir mecburiyet değil tercihtir. Anne olmayı isteyip kabullenmek ve bundan keyif almak ancak bu işe gönüllü olmakla mümkündür. Annelik her kadının yapabileceği bir şey değildir. Bazı kadınların yaşamında hakikaten bir yavruya yer yoktur. Bu iş bazı uydurukçu annelerin ısrarla duyurduğu gibi “dünyanın en güzel şeyi” de değildir.¹⁵ Anneliğe bu perspektiften bakan yazarın hikâyelerinde fikirlerini desteklediği görülür. ‘Annemin Çadırı’nda anlatıcı konumundaki evin kızı, depremi deneyimleyerek ailesinin dağılışına şahit olur. Hikâyede kocasını sevmediği için bireysel özerkliği ile aile sorumluluğu arasına sıkışıp kalan Selma Hanım, gerçekleşen depremle, yaşadığı ancak kimsenin haberi olmayan krizine bir son vermeye çalışır. Evliliğe mahkûm edilmiş ve birbirine yabancı iki insanı evin kızı, şu şekilde tasvir eder: “Pencerenin çerçevelediği balkonun sarı ışığına oturmuş, eşyanın tabiatı marifetiyle aynı fotoğraf karesine girmekle yükümlü ama gerçekte birbirlerinden kilometrelerce uzakta annemle

14 Kesmez, Melisa. *Nohut Oda*. 5. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2021. (Metin içinde yapılan alıntılar kitabın bu baskısına aittir ve eser ismi NO şeklinden kısaltılmıştır.)

15 <https://www.gazeteduvar.com.tr/melisa-kesmez-dunyada-iyi-insanlar-oldugunu-hayal-ediyor-m-haber-1581211>, Erişim Tarihi: 20.03.2024.

babama baktım...” (NO 48-49) Bu aileyi aynı çatı altında tutan tek şey, bir yemek masası ve odalarını birbirine bağlayan koridorlardır. Bu sebeple bunalan, sıkılan ve mutsuz olan annenin, sadece önünde açılan bir olanağa ihtiyacı vardır.

Sıcak bir ağustos gecesi babasının bağırmasıyla uyanan ve deprem olduğunun farkına varan anlatıcı, en çok annesini merak eder ve onun yokluğu yaşadığı korkuyu daha fazla arttırır. Babasının korkudan hıçkırığa hıçkırığa ağlaması, onun desteği olmadan dışarı çıkamaması, dışarı çıktıklarında mahşeri andıran bir manzarayla karşılaşmaları, yaşanan depremin boyutlarını gözler önüne serer: “Deprem herkesi ani ölümle yüzleşmiş olmanın ortak paydasında birleştirmişti...” (NO 49) Panik hâlindeki kalabalığın arasında annesini arayan anlatıcı, onu parkta salıncakların arasında hazırlanmış ve giyinmiş bir şekilde hiç kıpırdamadan dururken bulur ve şaşırır:

Birden fark ettim; herkesin kendini can havliyle don gömlek dışarı attığı, babaların çiçekli geceliklerle dolaştığı hengâme içerisinde annem, sırtında babamın hırkası, ayağında bağcıklı lastik pabuçlarım, kolunda çantasıyla, sanırsın akşam oturmasına gidiyor, tam tekmil giyinikti... (NO 52)

Annesinin deprem anında uyanık olduğunu ve onlara haber vermeden dışarı çıktığını fark eden anlatıcı, bu durumu bir türlü kabullenemez. Annesi, her ne kadar canının derdine düştüğünü ve korktuğunu iddia etse de aslında deprem, yaşamakta olduğu krizden kurtulmak için bir bahane olur. Bağımlı ve muhtaç olmak, kadınlar için tehlikeli ifadelerdir. Çünkü her iki kelime de erkek egemen dilde ve kültürde kadınlarla özdeşleştirilir. Erkeklerin aksine önce ailelerine sonra da eşlerine bağımlı kılınan kadınlar, özgür bireyler olmaya teşvik edilmezler (Murdock, Kadın Kahramanın Yolculuğu 80). Annelik, kendilerine yabancılaşan kadınların en önemli bağımlılığıdır. Ancak bu bağımlılıklar, yaşanan travmatik deneyimlerin ardından kırılır. Çünkü insan yaşadığı bu kırılmadan sonra kendisiyle karşılaşır. Selma Hanım da tekdüze bir şekilde yaşamını sürdürürken deprem deneyimi ile sarsılır, ölümlü ve sonlu olduğunu anlar; o güne kadar sorgulamadığı ve istememeden sürdürdüğü yaşamında depremle beraber bir çatlak oluşur:

Koridorda, banyonun kapısıyla annemlerin odasının kapısı arasındaki duvarda, tavana yakın bir yerde incecik bir çizgi olarak beliren o çatlak ki annemin şahin gözleri olmasa varlığından haberdar bile olmazdık, bir kara delik bizi içine çekip geriye gri bir boşluk bırakmıştı. Bir enkaz değildi, tozunu toprağını silkeleyip yerine koyabileceğin, tamir edebileceğin bir eşya değildi geriye kalan. Otoban kenarına savrulmuş yaralı bir hayvan gibi

öylece yanından geçip gitmekten başka çaremiz yoktu. Bir cenaze töreni düzenlemek bile fuzuli olacaktı. Hoşça kal bile diyemeyecektik. Nokta. Bu kadar. (NO 48)

Bir sınır durumunda olan Selma Hanım'ın yaşadığı bu deneyim, onu kendisiyle karşılaştırır ve ona iki esas olanak sunar: O, ya sarsılan ve çatlak oluşan evliliğine dönecek ya da özerkliğini ilan edip kocasını terk edecektir. Ya o güne kadar sürdürdüğü yaşam şeklini koruyacak ya da kendi adına yeni bir başlangıç yapacaktır. Olanakların sınırında duran Selma Hanım, ikinci olanağı seçer, muhtemelen istemeden gerçekleştirdiği evliliğini bitirir ve uyumsuz olduğu kocasını terk eder, özerk bir şekilde kendisi için cesaretle yeni bir başlangıç yapar. Simgesel olarak koruyucu evden özerk çadıra, oradan da kendi özgür dünyasına kararlı bir şekilde geçer. Bu durum hikâyede şu şekilde dile getirilir:

Annem özerkliğini ilan etmişti. Babamın anlamak istemediği şey bu buydu. Annem anakaradan kopmuş, okyanusun ortasında bir ada olmuştu. Başta planladığı bu değildi ama bir felakete denk gelen bu çözüme hevesle sarılmıştı. Dört kişilik yemek masası ile iki kişilik yatağın somut bir gerçeklik kazandırdığı evliliğinden kaçmış, bir branda bezinin arkasında kendine müşterek eşyadan bağımsız bir dünya kurmuştu. Pencereden baktığımızda görebilsek de evden fersah fersah uzak bir dünyaydı burası. Önce kopmuş, sonra sürüklenmiş ve nihayet ayak bastığı tek kişilik adayı sevmişti. Deprem bir sürü insanın dünyasını karartırken ona tuhaf ama güzel bir seçenek sunmuştu. Annem bu seçenekte her nasılsa kendini bulmuş, hepimizin geçici olarak tutunduğu bir olasılığa kendini ait hissetmişti (...) (NO 57).

Selma Hanım, geleneksel anne modeline uzun süre bağlı kalmayı denemiş olsa da yaşadığı depremle evinin duvarında oluşan küçücük bir çatlaktan dışarıya sızmayı başarır ve yıllarca fedakârlıklarla sürdürdüğü evliliğinden bağımsız bir kimliğe ulaşmaya cesaret edebilecek düzeye gelir. Bu bağlamda “Annemin Çadırı” hikâyesi bağımlı geleneksel kadının sınır duruma geldiğinde olanakları açmayı başarabileceğini ortaya koyar.

Ölen Anneyi Yaşatmak: ‘Kız Kardeşim Handan’

Psikoloji literatüründe anne-kız ilişkisi ve bunun onların hayatındaki rolü sıklıkla sorgulanır. Özellikle fallik dönemde kız çocuklarında görülen ‘elektra kompleksi’, anne-kız ilişkisini büyük ölçüde belirler ve kadının dişil dünyasının şekillenmesinde önemlidir. Elektra kompleksinin ilerlemesi, kızlar için daha zor ve kafa karıştırıcıdır çünkü anne sadece sevginin nesnesi değil, aynı zamanda kız çocuğu için ilk model olarak rakiptir: “Bir kız çocuğu, benlik geliştirme ve

annesiyle bağıını sürdürme ile sonuçlanan farklılaşma süreçleri arasında bir çatışma yaşarsa, anne ile kızı arasındaki ilişki kararsız olacaktır.” (Onaylı ve Baker 167) Murdock’a göre her kadın geriye doğru annesine ileriye doğru kızına uzanır. Bu nedenle anne-kız ilişkisinin en temel boyutu, karşılıklı bağımlılık ve bağlılıktır. Anne-kız bölünmesi doğru şekilde yaşanmazsa bu bağımlılık, kısa süre sonra hastalıklı bir ilişkiye dönüşür. “Kız Kardeşim Handan”¹⁶ öyküsü, bir annenin ölümünün ardından iki kardeşin hayata tutunma çabaları üzerine kuruludur. Çekirdek aileye mensup olan Aliye ve Handan’ın babası coğrafya öğretmeni, anne ise ev hanımıdır. Annenin kaçarak gerçekleştirdiği bu evlilik, sorunsuz bir şekilde sürer ancak babanın erken ölümü anne ile kızlarını birbirine bağlar. Babanın boşluğunu doldurmak için var gücüyle mücadele eden anne, kızlarını bütün sorunların dışında tutar. Elektra kompleksinin farklı bir boyutunu taşıyan hikâye, anneden bölünmeye gerçekleştiremeyen iki kardeşin ortada kalışları ve tercihleriyle ilerler. Babasız büyüdüğü için anneleri tarafından yetiştirilen bu iki kardeş, hayatın getirdiği yükümlüklerin farkında bile değildir. Babası, onlar çok küçükken öldüğünden dolayı, annesi bütün kadınlık arzularını yok sayarak çocuklarını büyötmeye çalışır. Kocasını kaybettikten sonra iyice yalnızlaşan anne, kendi dünyasına çekilir, ondan kalan maaşla kıt kanaat geçinmeye alışmış bir kadın rolüne bürünür. O, eşinin ölümüyle bütün akrabalarından uzaklaşarak Selanik göçmeni dul komşusuyla kendisini sınırlı bir ortama hapseder. Aylin ile Handan’ın hayata erken veda eden babasıyla ilgili travmatik bir geçmişleri yoktur: “Çocukluğumun puslu belleğinde eski bir lamba gibi kırpışan, güçlü, kocaman elli, kıvrıcık gür saçlı babam, benim dört, Handan’ınsa altı olduğu kış, uyuduğu uykulardan birinde uyanamayınca, annem bizi, allah biliyor ya nasıl, tek başına büyötmüştü.” (NO, 81) Babanın ardından annenin de beklenmedik ölümü, kızlar için sarsıcı bir deneyim olur ve onları bir sınır duruma getirir. Oluşan bu kayıp ise iki kız kardeşi birbirine bağlar.

Annenin ölümünün ardından akrabalar, ‘dev bir acıma’ duygusuyla hareket ederek vicdanlarını rahatlatmak adına kalan evi acelece kapatıp iki kardeşi sahiplenir. Aylin ile Handan bir valiz gibi bırakıldıkları akraba evinde, sadece bir hafta kalır. Bu süre içerisinde onlar hiçbir şey yemedikleri ve sürekli ağladıkları için komşuları Birsan Hanım’ın aracılığıyla tekrar ölmüş annelerinin korunaklı alanına dönerler. Çünkü ev, çoğu mitolojik yolculuk hikâyede kökene dönme; benliği, ruhu ve merkezi arama arzusunu yansıtan evrensel bir özelemleri temsil eder (Murdock, Kahraman Babasının Kızı 206). Onların eve dönüşleri, kaldıkları yerden tekrar hayata bağlanmalarına imkân sağlasa da aslında

16 Kesmez, Melisa. *Nohut Oda*. 5. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2021. (Metin içinde yapılan alıntılar kitabın bu baskısına aittir ve eser ismi NO şeklinden kısaltılmıştır.)

amaçları anneleri ile alıştıkları rahat ve bildik düzeni devam ettirmek istemeleridir. Böylece iki kız kardeş, annelerinin eksikliğiyle hiç eskisi gibi olamayacaklarının farkında olsalar da yanılsama bir dünyanın içinde yaşamayı tercih ederler: "...Her şey yolunda dememizi sağlayan birtakım kutsal görevlerdi bunlar. Yalnızlığımızı halının altına süpürüyor, annemin ölümü hakkında tek kelime konuşmuyor, kendimizi gündelik telaşlarla oyalıyorduk." (NO 87) İki kardeşin bu yanılsamalı mutluluk oyunu, kısa süre sonra Handan'ın anne rolü üstlenmesiyle değişir:

Gündelik hayat kendi ritminde dura kalka yol alırken, Handan bir sabah mutluluk oyununu bir adım öteye taşıdı. Uyanıp mutfağa gittiğinde, üzerinde annemi sabahlığıyla karşıladı beni... Peşine akşam serinliğinde bahçe çeyre çıkarken sırtına annemin hırkalarını alıvermeler başladı... (NO 88-89)

Handan, annesini kendisinde yaşatabilmek için onun kıyafetlerini giyer ve böylece onun ölümünü kabullenemediğini ortaya koyar. Hayata uyum sağlayamayan ve her şeyi donduran Handan, annesinin kurulu düzenini devam ettirerek ölümün bıraktığı boşluktan kaçmaya çalışır. Öte yandan Aliye ise bir süre sonra liseyi bitirip İstanbul'a gider. Ancak uzak olmasına rağmen komşuları aracılığıyla Handan'ın durumunu öğrenir ve eve döner. Ablasının bütün yaşamını mutfağa sıkıştırdığını ve bir sınır durumunda olduğunu anlar. Abla Handan'ın değişimlerle süren oyunu, zamanla kendi giysilerinin hepsini çöp torbasına koyup atması ve annesinin elbiselerini dolabına yerleştirmesiyle devam eder. Handan, kıyafetler kendisine olmamasına rağmen onları uzun süre kemerle sıkıştırıp çengelli iğnelerle tutturur ve hiç kilo almadan takıntılı bir şekilde giyinir: "Bir gün annemin küpelerini gördüm kulaklarında..." (NO 89) Saçlarını annesi gibi kestirip onun gibi davranmaya başlayan Handan, kardeşi Aliye'nin artık annesidir: "Gelişim; büyümek, erişkin olmak, anneden farklı bir birey olmaktır. Annenin etkisinden sıyrılıp, kendi öz değerleri ve seçimleriyle yaşayabilmektir. Bu da anneden ayrılmayı, farklılaşmayı getirir..." (Navaro 76) Bu bağlamda Handan, hayatının tutamağı olarak annesini görmüş ve ondan ayrı bir yaşam olasılığını aklına dahi getirmemiş pasif bir karakterdir:

Aslında her zaman için eğlenceli, destekleyici ve sevgi dolu pozitif anneden ayrılmak en zor olanıdır. Bu tarz anneden ayrılmak, Cennet Bahçesi'ni terk etmek; masum, rahat, korunaklı bir alandan çıkıp bilinmezliklerle dolu bir dünyaya adım atmaktır. Bu nedenle bu tür annelerden kopmak ve kendi kimliğini bulmak oldukça zordur. (Murdock, Kadın Kahramanın Yolculuğu 49)

Hikâyede, Handan'ın da annesinden kopamamış olmasının temelinde de bu durum vardır. Annesi, yıllarca onları koruyup kollamak ve mutlu bir yaşam

sürmelerini sağlamak için ‘fedakâr anne’ rolünü üstlenir ve kızlarını kendisine bağımlı kılar. Anne, kızlarını bu yetiştirerek onların gerçeklerle yüzleşebilen bireyler olmalarını engeller. Aliye’nin yokluğunda Handan, evinde misafir ettiği kızların çektiği fotoğrafla içinde bulunduğu gerçeğin farkına varır. Annesinin resmiyle kendi resmini yan yana koyduğunda hakikat ona kendisini açar. Aliye’nin telkinleri ve hakikatin bilgisiyle sarsılan Handan, annesi gibi olmaktan çıkmaya çalışsa da başarılı olamaz. Çünkü o, annesi öldüğü zaman, bir tinsel kriz yaşar ve seçim yapmak zorunda kalır. Annesi olmadan yaşamaktan korkar ancak bu gerçeği kabullenemez. Yalnızca annesi gibi olursa yaşama devam edebileceğini zanneder. O, ölümü hayatın bir gerçeği olarak kabul edip eksiklikle yaşamak yerine intikamcı bir tavır alır. Yaşam onun istediği gibi olmadığı için o da yaşamayı ölümle ve sonlu hâliyle kabul etmez. Aliye, ablasının bu tinsel krizinin farkındadır, onu değiştirmek yerine kendi hâline bırakmayı tercih eder. İntikamcı Handan ise bir yitim deneyimi yaşamasına rağmen bu deneyimi hanesine/içine katmak yerine onun altında ezilir. Yitirmek, kaybetmek ve eksilmek, insan olmanın birer zorunluluğudur. İnsan, daima yitirir ve bulur. Çok önemli bir deneyim yaşamış olan Handan, bu zorunluluğu anlayıp kabul etmez. Oysaki bu yitimi kabul edenler, hayatı bilinçli ve dolu dolu yaşamaya devam eder. Bu zorunluluğu kabul edemeyen Handan gibiler ise yitim, kayıp ve keder üreterek hem haz ve keyif alır hem de yas tutarak eldeki olanakları israf eder. Böylece yaşamı cezalandırmış olur.

Sonuç

Melisa Kesmez, Çağdaş Türk öykücülüğünde kendi dilini ve anlatımını bulmuş; edebiyat dünyasında eserleriyle anılmaya başlamış genç kadın yazarlardan biridir. Samimi, hoşgörülü ve hassas bir dille yazdığı hikâyelerle okuyucuya yakın, dingin ve huzurlu bir alan yaratır. Kısa ve özgün bir anlatımla okuyucuyu yormadan onu kavramaya çalışan Kesmez, hikâyelerinde toplumu değil, bireyi odağına alır. Bu sebeple ‘aile’, ‘ebeveyn’ ve ‘anne-kız’ ekseninde hikâyeler kaleme alan yazar, günlük hayatın sıradan olaylarını kurgu dünyasına katar. Kesmez’in yazarlık olgusuna bakışı da hikâyeleri gibi sade, içten ve iddiasızdır. Hikâyelerindeki karakterlerin iç dünyasına yıkıcı darbelerle değil, usul usul inmeye çalışan yazar, kötümser tavidan uzak durur. Dolayısıyla onun hikâyeleri, okura iyimser yeni başlangıçlar yapmanın olanaklı olduğunu sezdirir. Bu bakış açısı, onun çoğunlukla anne-kız ilişkisini merkeze aldığı hikâyelerinde daha da belirginleşir. Annenin sembolik temsili olan kadınlar yaratan yazar, onları bu duruma sürükleyen düzenin dayatmalarından uzak durur. Bu kadınları, iç dünyalarının biriktirdikleriyle odağa alıp küçük sorgulamalar yaptırarak konuşturur.

Genel itibarıyla yalnız, sanrılı ve sancılı anneler, çaresizce kızlarına uzanarak onları da kendi dünyalarına ortak eder. Kesmez, ilk hikâye kitabında yer alan 'Kıpırtısız'da yaşadığı depresyonun kurbanı olan annenin, çocukluğunu çaldığı kızına kendi ruhunu nasıl yüklediğini anlatır. Hikâyede, annesinden göremediği sevgiyi nefrete dönüştüren küçük bir kız çocuğu, intikam hevesine düşen bir kadın olur. Bu ruh hâli onu donuk, kıpırtısız ve acımasız yapar. 'Domates Tohumları' öyküsü ise anneden kızına uzanan 'yeraltı suları'nı fiziki ve ruhsal belirtilerle ortaya koyar. Hikâyedeki anlatıcı, her kadın gibi mitik bir öğretiyile annesini bünyesinde taşıdığının farkına varır ve o da bu durumu kutsal bir görev gibi kabullenir. 'Annemin Çadırı' hikâyesindeki Selma Hanım ise yıllarca bir mecburiyet gibi sürdürdüğü evliliğinin sarsılmasıyla sınır durumu yaşayıp özerkliğini ilan eder. Böylece bağımlılıklarından kurtulup yeni bir hayatı seçer. Hikâyede, geç de olsa annenin gösterdiği cesaret ve kararlılık, bir kadının yaşama yeniden bağlanma arzusunu imler. 'Kız Kardeşim Handan'da ise annenin ölümüyle sarsılan ve yaşadıkları bu acı karşısında bloke olan iki kız kardeşin öyküsü işlenir. Aliye ve Handan, annelerinin korunaklı alanından çıkmamak için bir mutluluk oyunuyla hakikate gözlerini kaparlar. Handan, ölüm karşısında sarsılıp kendisi olmak yerine annesi olmayı tercih ederek hayattan intikam alır. Bu nedenle annesinin ölümünden duyduğu acının dışına çıkmayı değil içinde kalmayı tercih eder. Sonuç olarak seçilen hikâyelerdeki anneler ve kızları, birbirlerine kadim yollarla bağlanır ve bu durum onları iç dünyalarında çatışma ve travmaya sürükleyerek sınırda kalmaya mecbur hissettirir.

Kaynakça

- Argunşah, Hülya. *Kadın ve Edebiyat/Kendini Yazmak*, İstanbul: Kesit Yayınları, 2016.
- Kesmez, Melisa. *Atları Bağlayın Geceyi Burada Geçireceğiz.*, 3. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2021.
- . *Nohut Oda.*, 5. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2021.
- . *Bazen Bahar.*, 3. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2022.
- Murdock, Maureen. *Kahraman Babasının Kızı*. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2000.
- . *Kadın Kahramanın Yolculuğu/Kadının Bütünlük, İyileşme ve Denge Arayışı*. Çev. Ayşe Deniz Yurdakul. İstanbul: Beyaz Baykuş Yayınları, 2022.
- Navaro, Leyla. *Haset ve Rekabet/Kendi Kuyruğunu Yiyen Yılan*. 5. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2019.
- Onaylı, Selin ve Özgür Erdur Baker. "Daughter Relationship's links to Daughter's Self-Esteem and Life Satisfaction". *Turkish Psychological Counseling and Guidance Journal*, 40 (2013/5): 167-175.
- Topakkaya, Aslan. "K. Jaspers' de (Varlığın) "Sınır Durumları" (Grenzsituationen) Kavramının Anlamı Üzerine Bir Deneme", *Felsefe Dünyası* 46 (2007/2): 143-154.
- Welldon, Estela. V. *Anne: Melek mi, Yosma mı?/Anneliğin İdealleştirilmesi ve Alçaltılması*. Çev. Sema Kunt Akbaş ve Can Kurultay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019.

İnternet Kaynakları

- <https://www.gazeteduvar.com.tr/melisa-kesmez-dunyada-iyi-insanlar-oldugunu-hayal-ediyorum-haber-1581211>, Erişim Tarihi: 20.03.2024.
- <https://www.ajandakolik.com/soylesi-melisa-kesmez-yazmak-cok-icisel-bir-sey-kimse-seni-duymasa-da-senin-kendi-sesini-duymanin-yettigi-bir-sey/>, Erişim Tarihi: 20.03.2024.
- <https://oggito.com/icerikler/melisa-kesmez-bu-kitaptaki-oykuler-hayatimin-ve-hayatlarimizin-cok-karanlik-bir-donemine-denk-g/8797>, Erişim Tarihi: 01.04.2024.
- <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/melisa-kesmez>, Erişim Tarihi: 04.04.2014.
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Melisa_Kesmez, Erişim Tarihi: 05.04.2024.
- İletişim Sohbetleri 3 - Melisa Kesmez ve Kıvanç, <https://www.youtube.com/watch?v=BX-GeIboeuaK>, Erişim Tarihi: 06.04.2024.
- Levi, Melih (2018). Nohut Oda'dan Öyküler, https://www.academia.edu/37992189/Nohut_Oda_Melisa_Kesmezin_%C3%B6yk%C3%BC_kitab%C4%B1_hakk%C4%B1nda_yaz%C4%B1, Erişim Tarihi: 07.04.2024

Zoomorfik Dil ve Kadının Metalaştırılması -Ömer Seyfettin’in “Aşk ve Ayak Parmakları” Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme-



*Kadir Can Dilber**

Giriş

Hayvanların insan kültürü üzerindeki etkileri çok yönlüdür ve birçok alanda belirgin izler bırakır. Felsefe, sosyoloji ve edebiyat gibi disiplinlerin vazgeçilmez bir parçası olarak hayvanlar; sayısız esere, ritüellere, dinsel sembollere ve arketip çalışmalara ilham verirler. Toplulukların inşa süreçlerinde de etkili olan hayvanlar, doğa ile doğaüstü arasındaki ilişkiyi şekillendirirken, insan davranışlarının hayvanlar aracılığıyla anlamlandırıldığı gözlemlenir.

Kültürde insan dışı varlığı somutlaştırmaya yardımcı olan zoomorfizm ilkesinin de bu amaç için kullanıldığı, belirli imgelerle kodların yaratılmasına yardımcı olduğu görülür. Bu kodlar, mitlerden arketiplere uzanan derin yolculukta kültürel katmanların çözümünde, insan zihninin anlamlandırılması ve açıklanmasında önemli rol oynarlar. Hayvanların kültürel kodlardaki önemi, neredeyse tüm kültürlerde temel ve ortak bir veri olarak bilinir. Bu bağlamda, hayvanlar sadece fiziksel varlıklar olarak değil, aynı zamanda birçok halk ritüelinin de bir parçası olarak belirirler. Özellikle, hayvan maskeleri takma, hayvanları taklit etme ve danslar aracılığıyla avı simüle etme gibi uygulamalar, halk ritüellerinin önemli unsurları arasında yer alır. Bu ritüeller, insan dışı dünyayı vurgulamak ve sembolize etmek için kullanılır; fikirleri, düşünceleri ve toplumun değerlerini temsil etme işlevi görürler.

Animizm (canlandırmacılık) ve totemizm gibi dini geleneklerde, ritüel süreçler aracılığıyla insanlar ve belirli hayvanlar arasındaki doğaüstü bağlantılar yer alır. Farklı antik kültürlerde, hayvanlar mitolojik metinlerde ve ritüellerde çeşitli roller üstlenirler. Vladimir Toporov’ un belirttiği üzere, bu roller genellikle hayvan atası olarak, insanlarla ilişkilendirilen bir büyü koruyucu olarak ve insanın kutsal bedeni veya zoomorfik Tanrı olarak şekillenir (Barrios 2012).

* Doç. Dr., Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: kadicandilber@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0975-176X.

Zoomorfizmin bilimsel bir metodoloji ile açıklandığında ve katmanlarına ayrıştırıldığında hayvandan insana atfedilen temsillerinin Antik Yunan'dan günümüze kadar geldiği anlaşılır. Bu stilistik özellik, hayvandan insana atfedilen niteliklerin sembolik veya anlamlandırıcı bir işlev görmesiyle tanımlanır. Özellikle edebi metinlerde, zoomorfizm genellikle insanların doğayla, hayvanlarla veya toplumun diğer unsurlarıyla olan ilişkilerini yansıtan bir araç olarak kullanılır. Zoomorfik bakışın edebi temsilleri, erkek karakterlerin kadınları hayvanlara dönüştürerek kullandığı ve böylece kadını metalaştırarak yabancılaştırdığı bilimsel çalışmalarda öne çıkar.

Ömer Seyfettin'in 1910 yılında *Piyano* Mecmuası'nda yayımlanan "Aşk ve Ayak Parmakları" hikâyesi, zoomorfik dil kullanımı ve kadının metalaştırılması temaları üzerine bir inceleme sunar. Bu çalışma, "Aşk ve Ayak Parmakları" hikâyesindeki zoomorfik dil kullanımını ve bu dilin kadınların nasıl metalaştırıldığını nasıl işlediğini anlamaya yöneliktir. Hikâyedeki yapılan analizler, kadın-erkek ilişkilerindeki güç dinamiklerini, kadınların edebi metinlerde nasıl temsil edildiğini ve bu temsillerin toplumsal cinsiyet rollerine nasıl birer yansıma olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, çalışmanın amacı, zoomorfik dilin ve kadının metalaştırılmasının edebi eserlerdeki yansımalarını derinlemesine incelemek ve Ömer Seyfettin'in "Aşk ve Ayak Parmakları" hikâyesi üzerinden bu temaların nasıl işlendiğini ortaya koymaktır.

Zoomorfik Dil ve Kadının Metalaştırılması

Kültürün temel yapısını oluşturan imgeler ve simgeler imparatorluğunun metaforlarla dolu zengin hazinesi yapısal olarak incelendiğinde hayvanların önemli bir yer tuttuğu, insanın doğasıyla birleşerek günümüze kadar farklı benzetmelerle aktarım için kullanıldığı gözlemlenir. İnsanlığın ilk evreleri incelendiğinde hayvandan insana aktarılan benzetimlerin antropomorfizmin alanı içerisinde değerlendirildiği ve bu kullanımların doğaüstü güçlerin hayvan temsilleriyle kazanıldığı üzerine birçok araştırma mevcuttur. İnsandan hayvana yapılan temsillerin ise bir dönüşümün sembolü olarak zoomorfizmin alanı içerisinde daha sınırlı olarak ele alındığı görülür.

Zoomorfizmin edebî literatüre yansımaları metaforlar aracılığıyla kendini gösterir. Metaforların toplumsal kimliklerin inşasına yardımcı olduğu, insan gerçekliğinin yansımalarına aracılık ettiği göz önüne alındığında kültürel kodların ve kimliklerin analiz süreçlerinde de baskın olduğu anlaşılır. Metaforlar aracılığıyla insanlar, gerçekliğin bir resmini veya bir dünya görüşünü ifade ederler. Kültürdeki zoomorfizmin metaforlar aracılığıyla algılanması, insan doğasındaki

hayvansı bileşeni ve sosyokültürel süreçleri anlamaya yol açar. Böylece modern bilginin insanın toplumdaki rolünün tanımlanması ve modern kültürde dünya anlayışının oluşumu gibi temel sorunları çözmeye yardımcı olur (Khramova). Bu çözüm sürecinde toplumsal kimliklerin şekillendirilmesinde ikilikler merkezi bir rol oynar ve mecazların kullanımı “ben” ve “öteki” arasındaki ikiliği pekiştirme eğilimindedir (Lerner ve Kalof). Altman’a göre metaforlar bir iktidar yapısının (ya da mücadelesinin) bir parçasıdır. Çeşitli türlerdeki grupların söylemsel sınırlarını belirleme, Öteki’ni adlandırma, bağlarını pekiştirme ve birbirleriyle ‘evde’ olma duygularını ifade etme ve güçlendirme biçimlerinin bir parçasıdır. Kadının toplumsal cinsiyet bağlamında hep Öteki olarak adlandırıldığı ve ‘ev’ ya da ‘evde’ olma düşüncesiyle ilişkilendirildiği görülmektedir.

Göstergebilimsel açıdan bakıldığında, zoomorfik imgeler belirli bir zoomorfik kodun yaratılmasıyla sonuçlanır ve hem arketiple bağlantıyı sağlar hem de ötekiliğini vurgular. Bu kod, hayvan imgeleri dünyanın modellenmesinde yaygın olarak kullanıldığı için mitolojik kodun bir parçası olarak kabul edilir. Ayrıca, sanat ve edebiyatta kullanılan, dünyanın dilsel resmi olarak da bir parçasıdır. Zoomorfik imgelerin yapısında, arketipik çekirdek anlamı ve daha sonraki kültürel anlam katmanlarını açıkça ayırt edebiliriz; bu da imgelerin çok anlamlılığını gösterir ve zoomorfizmi evrensel bir kültürel metaforlaştırma kompleksi haline getirir (Khramova).

Zoomorfik dilin kullanımı, insanileştirmeden (birkaç insan özelliğinin bir kişiye/gruba atfedilmesinden) hayvanlarla tam olarak ilişkilendirilmesine kadar geniş bir temsil yelpazesi oluşturmayı içerir (Haslam). Bu insanlıktan çıkarma stratejileri, kullanıcılarını herhangi bir potansiyel karşı propaganda girişimine karşı koruma konusunda son derece etkilidir ve uzun vade de etkileri vardır (Quiamzade ve Lalot). Popüler kültürde insan dışılaştırma metaforları sıklıkla ironik bir dille kullanılır, bu da genellikle “öteki” nin inşasıyla doğrudan ilişkilidir. İroni, şaka ve espriler, varlık dengesinde farklı olanı vurgulayarak toplumsal normları sorgulayan bir işlev görür. Luke Munn, çalışması bu sürecin üç bilişsel aşamada nasıl gerçekleştiğini açıklar: ilk olarak, insan dışılaştırma metaforları normalleştirilir ve günlük dilde yaygınlaşır; ardından, toplum bu metaforları alışkanlık haline getirir ve son olarak, bu metaforlar insanlıktan çıkarılarak “öteki” olarak konumlandırılır. Kadın-erkek ilişkileri metaforik söylem aracılığıyla ele alındığında, “ben” ve “öteki” arasındaki ilişki, iktidar mücadelesinde metaforlar yoluyla dayatılarak “öteki” ezmek veya küçümsemek şeklinde ortaya çıktığı görülür. Munn’un çizdiği perspektiften ilerlendiğinde, normalleşen söylemlerin bir alıştırma süreciyle pekiştirildiği ve en nihayetinde insanlıktan çıkarmaya kadar ilerlediği anlaşılır.

Metaforlar yoluyla kadınların sıklıkla hem nesneleştirme hem de hayvanlaştırmaya maruz bırakıldıkları (Rudman ve Mescher), kimi zaman ise insanlıktan çıkarıldığı (Morris ve Goldenberg) görülür. Erkeğin “birey” olma hakkını kendinde görmesi kadını “öteki” olarak adlandırması onun üzerinde tahakküm kurabileceği ve onu tüketebileceği algısı oluşturur. Bu bakışa göre birey, ataerkil bir kategoridir. Birey erkektir ve cinselliği de buna göre anlaşılır. Cinselliğin ataerkil olarak inşası, bir cinsel varlık olmanın anlamını cinsel mülkiyete ve bu mülkiyete erişime dayandırır (Pateman 276).

Deignan’a göre hayvan metaforları sadece bilişsel bir temele sahip olmakla kalmaz aynı zamanda kültürel olarak motive edilirler. Yani belirli bir topluluğun belirli hayvan türlerine karşı tutum ve inançlarını yansıtır. Bu nedenle kültürden kültüre, zaman ve mekânda değişebilirler. Kadınlar cinsel obje olarak algılandığında, sıklıkla hayvan metaforları kullanılarak metalaştırılır veya hayvanlaştırılır (Lakoff). Bu arzu nesnesinin sürekli olarak değişmesinden kaynaklı (Lacan) olarak ortaya çıkar ve erkeğin içindeki tutkular canavarla eşitlenir (Kövecses).

Erkeğin kadını bir av olarak görmesi ve kavramsallaştırması kadını pasifize ederken tüketilecek bir et olarak metalaştırılmasına yol açar (Carol). Arzunun açlıkla eşitlenmesi, kadınlar bir ettir ve tüketilmesi görüşü erkeğin hegemonik yapısından kaynaklanır. Avcının avının peşinde olması ve yakalayıp öldürmesi istenci metaforik olarak hayvanla özdeşleştirme ve onu tüketme arzusundan kaynaklanır.

Zoomorfik dilin kullanıldığı, kadınların özdeşleştirildiği çoğu hayvanın avlanabileceği (vahşi hayvanlar), yenilebileceği (evcil hayvan) veya oynanabileceği (evcil hayvan) göz önünde bulundurulursa, avlanma, yemek yeme ve oyunların cinsel arzuyla birleştirildiği metaforlar olarak cinselliği betimler. Patricia Hill Collins’e göre “Hayvan muamelesi görmenin cinsel ve ırkçı yönleri önemli olmakla birlikte bu muamelenin temelinde yatan ekonomik sebepler de ciddi önem taşır. Hayvanlar ekonomik açıdan sömürülebilir, çalıştırılabilir, satılabilir, öldürülebilir ve tüketilebilir” (Collins 171). Collins’in perspektifi, kadınların hayvanlarla özdeşleştirilmesinin altında yatan nedenler cinsel ve ırkçı boyutlarının yanı sıra ekonomik sebepleri de içerir. Hayvanlar ekonomik olarak sömürülebilir, çalıştırılabilir, satılabilir, öldürülebilir ve tüketilebilir. Bu nedenle, kadınların hayvanlaştırılması ve bu metaforların kullanılması, kadın bedenlerinin ekonomik açıdan nasıl işlev gördüğünü ve sömürüldüğünü gösterir.

İngilizcedeki en yaygın dilbilimsel metaforlardan biri, hayvanların özelliklerini kadınlarla ve onların faaliyetleriyle ilişkilendirir. Bir hayvanın adının

doğrudan bir şekilde bir kadına aktarılması, yavru kedi (genç bir kız), inek (kaba, kötü huylu veya şişman bir kadın) veya dişi tilki (huysuz bir kadın) gibi ifadeleri içerir. Tüm bu hayvan imgeleri, gençlik ve kadın dergilerinde kadınların tanımlandığı üç ana kategoriye yaklaşık olarak karşılık gelir: evcil hayvanlar, çiftlik hayvanları ve yabani hayvanlar (Nilsen 260-265). Bu tür metaforlar dilin sosyal cinsiyet stereotiplerini nasıl güçlendirebileceğini ve toplumun kadınları nasıl algıladığını gösterir.

Kadınların hayvanlarla mecazi olarak özdeşleştirilmesi, kontrol kavramının temelinde gibi görünür. Kediler, dişi köpekler (bitch), çiftlik hayvanları (tavuk, hindi) veya vahşi hayvanlar (tilki, dişi tilki) olarak ortaya konan kadınlar, zoraki itaatin büyük ihtiyacı içinde tasvir edilir. Bu kontrol ihtiyacı, kadınların sembolik olarak hayvanlarla özdeşleştirilmesiyle birlikte evcilleştirme ve kölelik kavramlarını çağırıştırır. Bu metaforlar, kadınların belirli toplumsal normlara itaat etmeye zorlandığı veya belirli rollerle sınırlı tutulduğu algısını güçlendirir. Hayvanlar genellikle evcilleştirilir veya avlanır; bu durum, kadınların da benzer şekilde kontrol altına alındığı veya yönlendirildiği izlenimini verir. Ayrıca, kadınların hayvan kılığına büründüğü görsellerin sıklıkla cinsel imgelerle bağlantılı olduğu gözlemlenir. Bu tür imgeler genellikle kadın cinselliğinin nesneleştirilmesine veya erkek bakış açısına göre biçimlendirilmesine hizmet eder (Brennan).

Lopez-Rodriguez, İngilizce ve İspanyolca' da hayvan metaforlarının kullanımını araştırdığında iki dil arasında benzerlikler bulur. Kadınların genellikle küçük ve çaresiz hayvanlar olarak tasvir edildiğini ve ana amaçlarının eğlence ve yiyecek sağlamak olduğunu söyler. Hayvan metaforlarının neredeyse her zaman kadınların olumsuz özelliklerini tanımlamak için kullanılmış olduğunu belirten Rodriguez, "kadın bir kedidir" metaforuyla bu konuyu açıklar. Rodriguez, İngilizce' de bu metaforun kötü niyetli bir kadını veya bir fahişeyi tasvir etmek için kullanıldığını vurgulayarak, bu tür metaforların, dilin kadınları belirli olumsuz özelliklerle sınıflandırmak ve sosyal rollerle ilişkilendirmek için nasıl kullanıldığını gösterdiği üzerinde durur.

Victoria Lamont, *Westerns: A Women's History* adlı eserinde, kadınların sığırlarla benzetilmesinin ardında yatan mülkiyet ilişkileri ve ataerkil güç dinamiklerini inceler. Lamont'a göre, erkeklerin güçlerini koruma ve genişletme çabaları, kadınları birer nesne olarak görmelerine ve hayvanlaştırmalarına neden olur. Erkekler güç pozisyonlarını korumak amacıyla kadınları bir mülk olarak görebilir ve onları sığırlar gibi hayvanlaştırabilirler. Lamont'un çalışması, Batı edebiyatı ve kültüründe kadınların nasıl ikincilleştirildiğini ve bu sürecin kadın

bedenlerinin güç ilişkileri içinde nasıl konumlandırıldığını aydınlatır. Kadınların insanlık dışılaştırılması ve mülkiyet ilişkileri içinde nesneleştirilmesi, ataerkil ideolojinin yapılandırılması ve kadın bedenlerinin üzerindeki egemenliğin nasıl meşrulaştırıldığını eleştirel bir perspektiften değerlendirir (Lamont).

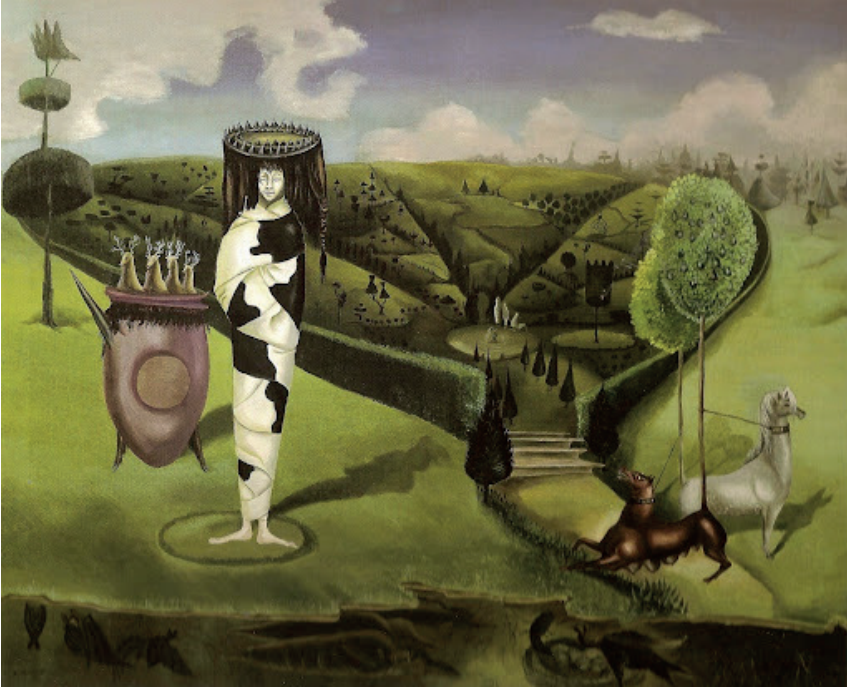
Kadın cinselliğini küçümseme ve tiksintiyle evresi edebi metinlerde sık sık görülür. Ben Jonson'un *Epicoene* (1609) adlı oyununda Kaptan Thomas Otter, "Karılar pis, pasaklı hayvanlardır" diye belirtir (85). Bu tür alıntılar, kadınları hayvanlarla veya erkek arzularının nesnesi gibi betimlemelerle sınırlayan bir yaklaşımı yansıtır. Cinsel yönelimleri açıkça ifade eden Marquis de Sade de, eserlerinde çokça kadınlar üzerinden betimlemeler yapar. *Yatak Odasında Felsefe* adlı eserinde "Kadının yazgısı dişi köpeğinki, dişi kurdunki gibidir" (Sade 45), "Doğada kadınlar vulgıvag doğar, yani diğer dişi hayvanların avantajlarından yararlanırlar ve onlar gibi, istisnasız tüm erkeklere aittirler" (Sade 141) gibi söylemlerde bulunur. Sade'nin eserlerindeki kadın betimlemeleri, genellikle erkek arzusunun nesnesi olarak sunulur ve kadınların cinsel nesneleştirilmesini güçlendiren söylemlere sahiptir.

Henry Miller'in eserlerinde de sıkça kullanılan zoomorfik dil, kadın karakterleri nesneleştirme ve cinsel arzuların nesnesi olarak sunma eğilimini yansıtır. *Seksus* adlı eserde kadınlar, hayvan imgeleri kullanılarak betimlenir; Maude' un çıplaklığı tarif edilirken "utanmaz bir sokak karısının" beden hareketleri, "tarladaki inek ya da katır gibi" metaforlarla anlatılır (Miller 118). Miller, kadın karakterleri duygusal ve fiziksel varlıklarıyla değil, daha çok hayvanların hareketleriyle ilişkilendirir; kadın bedenlerini yaralı hayvanları okşar gibi tanımlar (Miller 139) ve cinsel arzularını dişi hayvanların hazla titreyip kişneyen hareketleriyle benzetir (Miller 141).

Zoomorfik dilden ziyade zoomorfik görseller de kadın karakterleri nesneleştirme amacına hizmet eder. Leonora Carrington'un *Green Tea* (1942) tablosunda, kadının bedeni hayvan figürleriyle birleşerek metalaştırılır; bu, kadının bireyselliğini ve insani özelliklerini gölgede bırakır. Tıpkı Henry Miller'in *Seksus* eserinde Maude'un çıplaklığının "tarladaki inek ya da katır gibi" tarif edilmesi gibi, Carrington da kadın figürlerini inek ve benzeri hayvanlarla harmanlayarak sunar.

Carrington'un *Green Tea* tablosunda, kadının bedeni inek figürü şeklinde olup, çemberin içinde yer alırken gölgesi dışında kalır, bu da kadının sadece isimsel olarak var olduğunu gösterir. Tablonun yaratıcısının bir kadın olması, bu duruma farklı bir perspektif ekler; özgürlük vurgusu, kuşların uçuşması gerekirken yerin altında betimlenmesiyle sürrealist bir havada sunulur. Bu şekilde,

Carrington, kadının metalaştırılmış durumunu ve gerçek özgürlüğün eksikliğini, zoomorfik ve sembolik bir çerçevede aktarır.



(<https://www.singularart.com/en/blog/2024/03/02/green-tea-by-leonora-carrington/>)

Jean-Luc Marion'un *Görünür'ün Kesişimi* adlı eserinde ifade ettiği üzere sanat eserleri sadece eğlendirme, süsleme veya görsel bir zenginlik sunma amacı gütmekten ziyade, kendilerini ortaya koyma ve varoluşlarını ifade etme eğilimindedir. *Green Tea* tablosunda kadının inek formunda betimlenmesi, Marion'un “kendini kendinden ve kendi için gösterme” fikrini akla getirir:

Tablo eğlendirmez, süslemez, güzelleştirmez hiçbir şey göstermez- kendini kendinden ve kendi için gösterir. Ve böylece, sadece kendinden yola çıkarak kendini kendinde göstererek, bize özellikle kendini göstermenin, tıpkı dünyanın ilk sabahıymış gibi tam bir otoriteyle, tam bir ihtişamla belirmenin ne olduğunu gösterir. Başka bir deyişle “bizden önce görünen her şeyi unutarak bizim gördüğümüzün imgesini vermek (Marion 86).

Carrington'un tablosu, bu bağlamda sıradan eğlendirici veya estetik bir öğe olmaktan ziyade, kendini tam bir otorite ve ihtişamla gösteren bir ifade olarak öne çıkar. Kadının inek formunda betimlenmesi, onun içsel durumunu yansıtan bir imge olarak ortaya çıkar. Bu betimleme kadının toplumsal rollerden kaçışını, varoluşsal sorgulamalarını veya iç dünyasındaki karmaşıklıkları simgeler.

Yukarıdaki örneklerde açıkça görüldüğü gibi, kadınların bir meta olarak algılanması, mülkiyet nesnesi olarak edinilmesi ve sonrasında insanlık dışı bir şekilde hayvanlaştırılması, edebi metinlerde sıklıkla kullanılan bir yöntemdir. Bu sürecin ataerkillikle olan bağlantısının yanı sıra psikolojik, sosyolojik ve bişşsel süreçlerinin de ayrı olarak ele alınması gereklidir.

“Aşk ve Kadın Parmakları”nda Zoomorfik Dil ve Metalaştırma

Ömer Seyfettin’in “Aşk ve Kadın Parmakları” hikâyesi, başlığıyla ve içeriğiyle diğer eserlerinden farklı bir konumda durur. Hikâyenin başlığı, okuyucuya doğrudan eserin ana temalarını ve odak noktalarını işaret eder. “Aşk ve Kadın Parmakları” adıyla, hikâyenin aşkı ve kadını merkeze aldığı açıkça anlaşılır. Ancak “Kadın Parmakları” söylemi, işin içine girdiğinde fetişizme yaklaşan bir tespit ortaya çıkar. Freud’un *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* isimli eserinde fetişizm üzerine yaptığı açıklamalarda, özellikle kadın ayak veya ayakkabısına yönelik fetişizm örneği verirken, bu tür nesnelere cinsel anlam yüklemenin aslında başka bir şeyin sembolizasyonu olduğunu belirtir: “Kadın ayağına ve kadının ayakkabısına fetiş tarzındaki düşkünlükte, ayak, bir zaman el üstünde tutulan, ama günün birinde elden çıkıp giden kadın penisinin yerine geçirilmiş bir simge anlamını taşır; kuaförler ise, kadınsal iğdiş eylemini işin bilincine varmaksızın boyuna gerçekleştirip dururlar.” (Freud, 2001: 51). Bu bağlamda, “Kadın Parmakları” ifadesi de benzer bir şekilde, kadının vücut parçası olan parmaklara özel bir anlam yüklenmesi riskini taşır. Hikâye, bu tür bir fetişizmi ima etmekten ziyade, zoomorfik bir söylem üzerinden ilerler.

Kadın karakterin metalaştırılması ve tüketilmesi üç mektup üzerinden şekillenir: Âsime Hanım’ın ilk mektubu, Hasan’ın cevabı ve son olarak Âsime Hanım’ın cevabı. İlk mektuptan anlaşıldığı kadarıyla Hasan’ın Âsime Hanım’ın peşinden koştuğu, yalvarıp yakardığı en nihayetinde emeline ulaştığı görülür. Sonrasında bir şeyler olduğunu ve evliliklerinin bittiği şu cümleden anlaşılır: “Mesuttun. Ve ben sana sadıktım. Sonra nasıl oldu, birdenbire döndün. Benden soğudun. Beni görmekten kaçtın ve yine nihayet beni boşadın” (Ömer Seyfettin 152). İkili arasında gerçekleşen bir olay olmadığı ve mutluluklarının ve evliliklerinin aniden sonlandığı Âsime Hanım tarafından açıkça ifade edilir. Âsime Hanım yine metinden anlaşılaacağı üzere bu sürecin neden bu şekilde sonlandığını merak eder. Kendine tensel ve tinsel açıdan güvenen bir kadın profili çizen kadın karakter şunları söyler:

Benim nem var? Yahut nem eksik?... Daha bu sene Kadıköy kadınları arasındaki güzellik müsabakasında birinci geldim. Tahsilim birinci derecede...

Zenginim de... O hâlde niçin beni istemeyesin? Benden güzelini bulsan bile eminim ki benden zenginini bulamayacaksın. O hâlde niçin? Niçin beni istemeyesin? (Ömer Seyfettin 152).

Kadın formu üzerinden metne bakıldığında herhangi bir eksiklik yoktur. Metin, Âsime Hanım'ın güzellik yarışmasında birinci gelmiş, iyi tahsilli ve zengin bir karakter olarak tanımlanmasına rağmen Hasan'ın onu terk etmesi üzerine yaşadığı sorgulamayı ve özgüven krizini ele alır. Hikâyede Âsime Hanım'ın kendini genellikle dışsal özelliklerle tanımladığı gözlemlenir. Feminist eleştiri açısından bakıldığında, Âsime Hanım'ın mektubu, kadınların toplum içindeki yerini, güç ilişkilerini kendi kimliklerini nasıl algıladıklarını anlamak için bir araçtır.

Mesela küçük profilli bir adamla konuşurken onun laflarını havlamaya benzetirim. Dünyada ne kadar adam varsa, hepsinde bir hayvan profili vardır. Köprü'den geçerken, önü kalabalık bir gazinoda otururken, herkesin yüzüne dikkat ederim. Daha bir profil size rast gelmedim. Hep insan kıyafetine girmiş, insan maskesi takmış hayvanlar... Bir sürü köpek, öküz, keçi, leylek, at, eşek, baykuş, kartal, tavuk, papağan, arı, güvercin, karga, balık, ayı, kaz, kaplan, ilâh... Küçükken saf, masum bir merak ile okuduğum fizyonomi nazariyeleri, benim hayalime o kadar tesir etmiştir ki, kendimi Lafontein'in masallarını gösteren canlı bir albüm içinde sanırım (Ömer Seyfettin 153).

Hasan'ın cevabı üzerinden aslında metnin gidiş yönü belirtmeye başlar. Fizyonomi¹ özelliklerini ön plana çıkaran karakter aslında fizyonomi ile hareket ettiğini söylese de kendi içerisinde problematikler barındırır. İçgüdüsel yaklaşım gösteren Hasan'ın bölünmüşlük yaşadığı ortadadır. Aslında, hayvan metaforları, kişileri rasyonel bir bölüm (özne) ve duygusal bedensel bir bölüm (benlik) olarak oluşan "Bölünmüş Kişi" metaforu aracılığıyla içgüdüsel davranışı öne çıkarır (Lakoff ve Johnson). Hasan'ın rasyonel tarafı, profil olarak adlandırdığı şey bireyin varoluşsal bunalımıdır. Aklın çıkmaza girdiğinde kendine yeni üretimler bulması, geçmiş deneyimlerle hayvanlar üzerinden veri üretmesi aslında Douwe Draaisma'nın bellek ve deneyimler konusundaki çalışmalarıyla bağlantılıdır:

Her seçim, kendi sonuçlarını da beraberinde getirir ve bunlar elde edilmesi hem amaçlanmış hem de amaçlanmamış sonuçlardır. Şayet yeni türeyen ikilemleri ve bunlardan doğan başka ikilemleri tekrar tekrar hesaplamaya devam etmek durumunda olsaydık çözülmesi imkânsız olasılıklar ve sonuçlardan oluşan bir tür bileşim patlamasıyla karşı karşıya kalırdık (Draaisma 85).

1 Dilek Çetindaş'ın "Ömer Seyfettin'in 'Aşk ve Ayak Parmakları' Hikâyesine Fizyognomi Ekseninden Bir Bakış" isimli çalışması fizyognomi açısından önemli kaynaktır.

Âsime'nin deneyimleri olumlu olmasına rağmen diyalektik açısından karşı taraftan olumsuzlanır. Draaisma'nın tespitinden yola çıkıldığında Hasan'ın bel- leğinde kadınlara karşı yaşadığı kriz ilerleyen boyutta kadın karşıtlığına (mi- sogyny) kadar gider. Hasan'ın bilinç düzeyi geçmiş yaşanan durumlardan kir- lidir ve yaşadığı olumsuz deneyimlerden sürekli bir sınıflandırmaya gider. Bir süre sonra da zoomorfik dil kullanıma kadar gider ve hayvanlar ile insanlar arasındaki benzeşimler kurar.

Kadınların da hepsi erkekler gibi birer hayvandır. Onlarda da mutlaka bir hayvanın profili vardır. Şişman, kocaman memeli, dalgın ve ağır kadın, ta- mamıyla bir inektir. Zayıf, huysuz, esmer, çirkin fakat yalnız gözleri gü- zel bir kadın keçidir. En güzelleri çalikuşu, kanarya, nemse tavuğu profi- linde olanlardır. Bu üç profilin hiçbirisi sende yoktur (Ömer Seyfettin 154).

Hasan'ın yukarıdaki söylemi Luke Munn'un kategorize ettiği üç başlığa tam olarak uyum sağlar. Erkekler gibi derken erkeği öncelemiş gibi olan söy- lem sonra kadınlar üzerinden yeniden inşa edilir. Böylelikle hayvan benzetme- leri normalleştirilerek ortam yumuşatılmaya çalışılır. Ardından alıştırma süreci devreye girer. “Kadın eşittir Hayvan” denklemi çiftlik hayvanları, yabani hay- vanlar ve evcil hayvanlar olarak belirmeye başlar. İneği memesiyle kadın me- mesinin özdeşleştirilmesi artık hayvanlığa alıştırma sürecidir. Keçi ile özdeşleş- tirme süreci aşağılama ve yırtıcı yabani hayvanlara olan mesafenin işareti olarak görünür. Lamont'un erkeklerin güçlerini korumak amacıyla bir nesneye dönüş- türme çabaları tespiti Hasan karakteri üzerinde tam olarak işler. Ataerkil ideo- lojinin hüküm sürdüğü toplumlarda “kadın”ı bir mülkiyet olarak görmek özel- likle Hasan'ın tespitiyle “şişman, koca memeli, dalgın ve ağır kadın, tamamıyla bir inektir” söylemiyle bütünleşir. Lamont'un “sığırlar ve kadınlar” bütünleştir- mesi sadece batı toplumları için değil doğu toplumlarında da görülen ve sıkça dile getirilen söylemlerden bir tanesidir. Zoomorfik çalışmalarda sürekli bahse- dilen ve üzerine tespitler yapılan aşama ise Hasan'ın istediği hayvan profilinde doğrulanır. Zoomorfik araştırmalarda kadının evde olması ve çabuk tüketile- bilecek olması cinsel anlamda ise pasif olarak belirlenmesi süreci Hasan'ın “ça- lıkuşu, kanarya, nemse tavuğu” söylemi ile birebir örtüşür.

Henry Ibsen'in *Bir Bebek Evi* (A Doll's House), adlı eserinde Torvald Hel- mer'in Nora'ya karşı kullandığı dil Hasan'ın “çalıkuşu, kanarya, nemse tavuğu” söylemlerine benzer bir yaklaşıma sahiptir. Torvald, Nora'ya sık sık “küçük sin- cap” ve “kanarya” isimleriyle çağırır: “Benim küçük kanaryam kanatlarını sar- kıtmasın böyle, Küçük sincabımın canımı sıkılmış?” (İbsen 6). Bu tür benzet- meler, Hasan'ın bakışındaki gibi kadınların bireyden ziyade sevimli ve küçük

zararsız bir varlık olarak görülmesine yol açar. Erkin böyle bir seçime yönelmesi aslında iktidar-güç ilişkilerinin temel dayanağıdır. Pasifize edilen hayvan, korumaya ve gözetilmeye muhtaç bir varlık olarak betimlenmesi güç ilişkilerinde hegemonik yapının kurulmasına

Hasan'ın ikinci tespiti ise kadınların nasıl tüketildiği ve metalaştırıldığına tam olarak uyum sağlar. "Mademki sende bir hayvan profili yoktu. O halde insanların, kadınların... Sende hiçbir profil olmadığı için, hiçbir hayvan ahlakı, hiçbir hayvan tabiatı da yoktu" (Ömer Seyfettin 386). Hasan, aslında zoomorfik bakışıyla insanlıktan çıkardığı kadını 'hiçbir hayvan profili yoktu' söylemiyle olumsuzlayarak nesneye doğru sürekliler. Karaktere göre hayvanlaştırma yoksa kadın cansız bir mankendir ve her istediğimi sorgusuz sualsiz yerine getirir, düşüncesi hâkimdir.

Gözlerimi yüzüne kaldırdım. O an, o kadar arayıp da bulamadığım profilini gördüm. Sen maymundun. Alnın dar, ağzın biraz ileriye çıkıktı. Güzel, parlak cildin bu maymun iskeletini tamamıyla örtmüyordu. Hele ayakların... Aman Yarabbi... Tıpkı bir maymunun üçüncü, dördüncü elleri idi. Sen biraz daha gayret etsen, yerden çoraplarını almak, sobanın kapağını açmak, yorganı, gömleğini düzeltmek, kediyi tutup havaya kaldırmak değil, hatta ayaklarının bu uzun tekâmül etmiş parmaklarıyla yemek yiyebilecek, hatta piyano çalabilecekten. O vakit senden ürktüm. Bir daha seninle bir yatağa girmedim. Kendimi balta girmemiş bir ormanda zannediyor, kendimi o kablettarih mahlûklarından bir nesne ile evlenmişim sanıyordum (Ömer Seyfettin 155-156).

Karakterin normalleştirme süreci ile başlayan evre, alıştırma ile devam eder ve maymun tespiti ile insanlıktan çıkarma tam olarak tamamlanır. Kadının maymunlaştırma süreci ayaklarıyla ellerini aynı beceride kullanmasından kaynaklı sorunsal olarak karakter tarafından belirtilir. Hasan'ın sıkıntısı aslında bu becerilerden kaynaklı değildir. Hasan, maymun benzetmesi ile hiç bitmek tükenmek bilmeyen maymun cinselliğine de gönderme yapar. Çünkü Hasan, özne pozisyonunu cinsellikte kaybederse iktidarını Âsime'ye kaptıracaktır. Maymunlaştırma sürecinin altında yatan en önemli etken iktidar sürecini kontrol altına alamamasından kaynaklanır. Hasan'ın kültürel formasyonunda kadın bir mülkün parçası ve nesnesidir. Tüketilir, kullanılır, insanlıktan çıkarılırlar ve en nihayetinde metaforik olarak öldürülür.

Sonuç

Toplumsal cinsiyet kavramının kültürel dezenformasyonunda kadının mülkiyet olarak görülmesi, tüketilmesi ve öteki olarak adlandırılması edebi metinlerde sıkça işlenir. Zoomorfik dil ve kadının metalaştırılması bağlamında incelenen “Aşk ve Ayak Parmakları” adlı hikâye, insan ve hayvan özelliklerinin iç içe geçtiği bir anlatım tarzıyla kadının sosyal ve cinsel rollerinin nasıl temsil edildiğini yansıtır. Hikâye, kadın ve erkek karakter arasında ilerleyen üç temel soru etrafında şekillenir. İlk olarak, Âsime’nin istenmeme sebebini Hasan’a sorması, duygusal zemindeki anlayış eksikliğini vurgular. İkinci olarak Hasan’ın Âsime’ye sevginin ne olduğunu sorması, hikâyenin merkezine sevgi kavramının anlamını yerleştirir. Hasan’ın sevgi kavramını hayvan profilleri üzerinden açıklaması önemli bir noktadır. İnsanların birer hayvan profiline sahip olduğunu ve bu profillerin karakterlerini belirlediğini savunan Hasan, Âsime’yi bir maymuna benzetir. Zoomorfik bakışın hâkim olduğu hikâyeden çıkarılacak en önemli sonuç, erkin hegemonik yapısında kadın ötekileştirilerek farklı formlara benzetilir. Hasan’ın bakışı sadece hayvanlaştırmayı içermez aynı zaman yok etmeyi, hiçe saymayı ve insan dışılaştırmayı da kapsar.

Sonuç olarak kadının metaforik olarak maymunla ilişkilendirilmesi, onun hareketli doğasını vurgularken, aynı zamanda kadınların sadece fiziksel özellikleriyle sınırlı bir şekilde değerlendirilmesinin eleştirisini de yapar. Yazarın zoomorfik dil kullanımı, insan ve hayvan arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, kadının insanlık ve toplumsal kimlik açısından nasıl algılandığını sorgular.

Kaynakça

- Adams, Carol J. *Etin Cinsel Politikası*. Çev. Güray Tezcan-Mehmet Emin Boyacıoğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Altman, Meryl. "How not to do things with metaphors we live by." *College English* 52 (1990): 495-506.
- Borrios, Armin Gomez. "Zoomorphism: An Analysis Model for the Drama Characters". *Chinese Semiotics Studies* 8 (2012): 88-100.
- Brennan, William. "Female Objects of Semantic Dehumanization and Violence", *Studies in Prolife Feminism* (2005). online edition. (www.thefreelibrary.com. 25/6/2024)
- Carrington, Leonora. *Green Tea*. 1942.(<https://www.singulart.com/en/blog/2024/05/02/green-tea-by-leonora-carrington/>)
- Collins, Patricia Hill. *Black Feminist Thought*. New York: Routledge, 2000.
- Çetindaş, Dilek. "Ömer Seyfettin'in Aşk ve Ayak Parmakları' Hikâyesine Fizyognomi Ekseninden Bir Bakış". *Sonsuza Uzanan Ses*. Haz: Hülya Argunşah- Abdullah Şengül-Murat Gür). İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020
- Deignan, Alice. "Metaphorical Expressions and Culture: An Indirect Link". *Metaphor and Symbol* 18 (2003): 255-271.
- Draaisma, Douew. *Akılın Çıkmazları*. Çev. Erhun Yücesoy). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Freud, Sigmund. *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. Çev. Kamuran Şipal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Haslam, Nick. "The social psychology of dehumanization." *The Routledge handbook of dehumanization*. Routledge, 2021. 127-144.
- Ibsen, Henrik. *Bir Bebek Evi*. Çev. Jale Karabekir. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012.
- Jonson, Ben. *Epicoene or The Silent Woman*. Ed. L.A. Bearlunie. London: Edward Arnold, 1978.
- Khramova, M. N. "Semantics of Zoomorphic Images in Modern European Culture." PhD Thesis. St. Petersburg State University of Culture and Arts, St. Petersburg [in Russian] (2015).
- Kövecses, Zoltan. *The Language of Love: The Semantics of Passion in Conversational English*. Bucknell University Press, 1988.
- Lakoff, George and Mark Johson. *Metaphors We Live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Lakoff, George. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About The Mind*. University of Chicago Press, 1987.
- Lamont, Victoria. *Westerns: A Women's History*. London: University of Nebraska Press, 2016.
- Lerner, Jennifer, E., and Linda Kalof. "The animal text". *Sociological Quarterly* 40 (1999): 565-586.

- López-Rodríguez, Irene. "Of Women, Bitches, Chickens and Vixens: Animal Metaphors for Women in English and Spanish". *Cultura, Lenguaje y Representación: revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I* 7 (2009): 77–100.
- Marion, Jean Luc. *Görünürün Kesişimi*. Çev. Murat Erşen. İstanbul: MonoKL Yayınları, 2014.
- Miller, Henry. *Seksus*. Çev. Zehra Enger. İstanbul: Telos Yayınları, 1995.
- Morris, Kasey Lynn and Jamie L Goldenberg. "Women, Objects, and Animals: Differentiating Between Sex-and Beauty-Based Objectification". *Revue Internationale de Psychologie Sociale* 28/1 (2015):15–38.
- Munn, Luke. "Alt-Right Pipeline: Individual Journeys to Extremism Online". *First Monday*, 24/6 (2019): 1–17.
- Nilsen, Allen Pace. "Of Ladybugs and Billy Goats: What Animal Species Names Tell About Human Perceptions of Gender." *Metaphor and Symbol* 11 (1996): 257-271.
- Ömer Seyfettin. *Hikâyeleri I*. Haz. Hülya Argunşah. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020.
- Pateman, Carole. *Cinsel Sözleşme*. (Çev. Zeynep Alpar). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2017.
- Quiamzade, Alain, and Fanny Lalot. "Animalistic Dehumanisation As a Social Influence Strategy". *Frontiers in Psychology* 13 (2023): 1-12.
- Rudman, Laurie A., and Kris Mescher. "Of Animals and Objects: Men's Implicit Dehumanization of Women and Likelihood Ofsexual Aggression". *Personality & Social Psychology Bulletin* 38/6 (2012): 734–746.
- Sade, Marquis de. *Yatak Odasında Felsefe*. Çev. Kerim Sadı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016.

Mübadelelerin 100. Yılında Türk Edebiyatı: Mübadele Romanlarında Kadın



*Ferudun Ay**

Giriş

Türk tarihinde bin yıldır var olan ve medeniyet tarihimizde süren göç kavramı, mübadele son yüzyıl içinde 30 Ocak 1923 tarihinden itibaren girmiştir. Mübadele, Arapça kökenli bir kelime olup bedel, bedeliyle değiştirme ve değiş tokuş etme, anlamlarına gelmektedir. *Misalli Büyük Türkçe Sözlük* II. Mübadeleyi “(مبادلہ) i. (Ar. bedl ‘değiştirmek’ten mubâdele) Bir şeyi başka bir şeyle değişme, değiş tokuş, trampa: ‘Esir mübâdelesî.’ ‘Mal mübâdelesî.’ Uzak Şark Türklüğünü kültür ve iktisat mübâdelesîyle Garp Türklüğü’ne bağlamak fikrini planlamış bulunuyordu. Mübâdele etmek: Değişmek, değiş tokuş etmek.” (Ayverdi 2171) olarak tanımlamaktadır. Genel olarak göç ile karıştırılan mübadele ayrı ayrı tanımlanmalıdır. Göçün nedenlerine göre göçün tanımlaması göçmen, mübadil, muhacir, sığınmacı veya geçici göçmen olarak adlandırılır. Konumuzun tanımı hem lügat hem de hukuksal karşılığı zorunlu göç olan mübadil olmaktadır. Osmanlı Devleti’nin Balkanlardan çekilmesi ile başlayan göç hareketinin iki devlet arasında anlaşarak uygulamaya koydukları sistemli ve karşılıklı olan zorunlu göç antlaşmasıdır.

Mübadele antlaşma öncesi zorunlu göç sürecini hazırlayan etkenler ise Balkan Savaşı’yla başlayan Sırp, Arnavut, Bulgar ve Yunan tehdidi azınlıkları önce zorunlu göçe sonra da kurulacak olan devlet nezdinde mübadele sürecine götürmüştür. “On dokuzuncu yüzyıl başında önce Sırbistan’da ve Mora’da başlayan isyanlar 1829’da Yunanistan’ın bağımsızlığı ile son bulmuş ve 1878 Berlin Antlaşması da Romanya, Sırbistan ve Karadağ’a bağımsızlık vererek Bulgaristan Prensliğini de yarattığı için Balkanlardan da Türkiye’ye göç başlamıştır” (A. Yılmaz 109). Özellikle Kuzey Yunanistan ve Selanik, Kavala, Florina gibi yerleşim yerlerinde göç ile sonuçlanacak tarihsel bir sürece girilmiştir. Türk ve Yunan taraflarının azınlıkları tasfiye etme sürecine dönüşen politikalar üzerinde yoğunlaşmıştır (Yıldırım 30-31). Yunanistan, ele geçirdiği topraklarda her türlü

* Dr. Öğretim Üyesi, Bandırma Onyedil Eylül Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta: fay@bandirma.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7341-8983.

baskı yöntemlerini uygulayarak Türkleri ya imha ya da kaçırma planını devreye koyduğu görülmektedir. Katletme yoluna kadar giden olaylarla yüzyıllardır yaşadıkları toprakları, iç içe oldukları komşularıyla ya düşman ya da ayrılmak yoluyla vatanlarını terk etme yoluna itilmiştir. Elbette ki bu gelişmeler gelecekte karşılıklı mübadele antlaşmasıyla milletlerini koruma çözümü de olan zorunlu göç çözümünü beraberinde getirmiştir (Tosun 7-8).

Mübadele sürecinin tarihi seyri I. Dünya Savaşı sonrası Mondros Ateşkes Antlaşması'nın imzalanmasının ardından İstanbul ve Anadolu'nun işgaline adım adım başlanmıştır. İşgaller, Osmanlı Devleti'nin yıkılıp yerine Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasını beraberinde getirmiştir. 29 Ekim 1923 tarihinde Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna giden Millî Mücadele sürecinde Lozan'da yapılan görüşmelerde 30 Ocak 1923 tarihinde Türkiye ve Yunanistan arasında "Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi Sözleşme ve Protokol" antlaşması yapılmıştır. Protokole göre, "Yunanistan'dan Türkiye'ye mecburi mahiyetteki göçe Batı Trakya'nın Müslüman ahalisi hariç Yunan arazisinde yerleşmiş Müslüman dininde Yunan tebaası tabi olduğu gibi Türkiye'den de İstanbul'un Rum ahalisi hariç Türkiye arazisinde oturan Rum Ortodoks dininde bulunan Türkiye tebaası tabi idi" (A. Yılmaz 110). Bu protokolle birlikte Osmanlı-Rus (1877-78) savaşıyla başlayan, Balkan Harbi ve I. Dünya Savaşı ile devam eden Balkanlardan çekilme ve göçlerin son büyük halkası Lozan'da yapılan antlaşmayla olmuş ve bütün bu süreçler Cumhuriyet'in ilanı ve mübadele sürecine giden sebeplerin temelinde yatanlar olmuştur. Tarihi seyrin sebep ve sonuçları içinde sonucuna bakıldığında Balkanlarda, kendi ulusundan oluşan devlet kurma çabası Avrupa devletlerinin de desteğiyle mübadele öncesi yaşanan göçleri doğurmuştur. Bu durumda en fazla zarar gören hiç şüphesiz Osmanlı olmuştur. Her bir savaş yeni bir göç dalgası demekti. Çok milletli bir Balkan coğrafyasında milli devletler kurmanın büyük göçlere gebe olacağı aşîkârdır. Millî devlet politikaları dense de din faktörü göç ve mübadele sürecinde adı açıkça konmamış bir temel belirleyicidir. "Göç, din kriteri temel alınarak gerçekleştirildi. Osmanlı İmparatorluğu'nda din temeline dayalı millet sistemi geçerliydi. Etnik, dilsel veya ekonomik farklılıklar dinsel kimliğe göre ikincil sayılıyordu." (A. Yılmaz 137). Millî devlet kurma ve sonuçları da mübadele romanlarında, göç öncesi yaşamlarda da etkin bir belirleyici din faktörü olduğu görülmektedir. İki gencin farklı din-den olması aşklarını imkânsız kılması örneği sıkça işlenir. Kaldı ki söz konusu vatan, toprak ve bağımsızlık tanımına girince din etkinliğini kitlesel anlamda daha da artırmaktadır.

Mübadele'nin başka bir boyutuna bakışı Yaşar Nabi Nayır *Balkanlar ve Türklük* adlı eserinde bu yaşanan göç ve mübadele'nin olumlu yönlerinden bahseder

(Nayır 103-105). Aynı minvalde görüşü Yahya Kemal de *Eğil Dağlar* adlı eserinde şöyle destekler “Anadolu’ya iki milyon Türk kazanmak ne olduğunu izah etmek fazladır. Bu Türklerin peyderpey gelmesi, Rumeli çiftçiliğini getirmesi, ani hicretlerin felaketlerinden azade olarak yerleşmesi; vatanın boşluklarını doldurması müsbet sahada, nasıl bir iş olacağı da kolayca tahmin edilebilir.” (Beyatlı 333). Yüzyıllardır vatan bildikleri toprakları ve hatırlarını bırakan insanlar açısından hiçte öyle olmamıştır. Adeta Rumeli’nin miladı olan mübadele ve öncesi yaşanan göçler, resmiyete dökülmeden sorun olarak görülen karşılıklı milletleri kökten çözüm olarak görülen yurtlarından etmek olarak görülür. Göç ve mübadeleyi yaşayan insanların neler çektikleri belli bir dönem tarihi belge ve edebi eserlerde yeterince de ele alınmamıştır. (Tevfik 42-43).

Türkiye’de yaşayan Ortodokslar ve Yunanistan’da yaşayan Türkler zorunlu göçe tabi tutulmuş. Rumların ‘andalayı’, Türklerin ‘mübadele’ olarak adlandırdığı bu zorunlu göç, yüzyıllardır yaşadıkları topraklardan insanları koparmıştır. Geride hatıraları, çocukluğu, dostları, mülkleri kalan insanlar vatan bildikleri coğrafyalarından ayrılarak her şeyi geride bırakmak zorunda kalmıştır. Mübadele öncesi başlayan göç her iki tarafında başlarına bir iş geleceği korkusuyla 1924 öncesi başlamıştır (Gökaçtı 135-145). Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti karşısında ağır yenilgi almış olan Yunan tarafı, kendi içinde özgüveni, ekonomik durumu ve siyasal-sosyal dengesini kaybetmiş Konstantinciler ve Venizelosçular arasında derin ayrışma ve çekişmeler başlamıştır. Bu yaşanan gelişmeler Yunanistan’da yaşayan Türklerin mübadele öncesi güvenlik endişesiyle göç etmeleri yönünde eğilimi de artırmıştır (Arı 59-60).

Türlere gelince; Yunanistan’daki Türklerin büyük kısmı, oradaki baskılar nedeniyle evlerinden atılmış ve büyük oranda kıyı iskelelere yığılmış olmakla birlikte, büyük ölçüde sınırı geçerek Türkiye’ye ulaşmıştı. Meriç Nehri’ni geçerek ya da başka bir ülkeye gidip o ülke üzerinden Türkiye’ye gelenlerin sayısı, mübadelenin uygulamaya başlanmasından önce 50.000’in üzerine çıkmadı. (Arı 20).

Yunan tarafında Türkiye dışından Bulgaristan ve Rus ihtilali sonrası 120.000 Yunan sığınmıştır. İki milyondan fazla kendi ırkından olan nüfuzu barındırma ihtiyacı ev Anadolu topraklarında almış oldukları ağır yenilgi sonrası Batı Trakya’da yerleştirmeye başlamış olduğu kendiliğinden göç eden Rum nüfuz mübadeleden hariç gelişen süreçtir (Aghatabay 94).

Türk Edebiyatında Mübadele

Tarihî kaynaklardaki gibi sosyal ve siyasal olaylardan beslenen Türk edebiyatında yer bulmaya devam etmektedir. Mübadele sonrası süreçte günümüzde

her alanda olduğu gibi edebi eserlerde ele alınmaya ve inceleme konusu olarak özellikle romanlarda popülerliği ve önemini korumaya devam etmektedir. Ancak, mübadele sürecine dair günümüzdeki ilgi özellikle Türkiye’ye göç etmiş olsalar doğup büyüdükları ve hatıralarla dolu geçmiş yaşantı hikâyelerine ne mübadiller ne de dönemin edipleri tarafından duygularını ekerek Cumhuriyet dönemi edebiyatımızın ilk yarım yüzyılında pek de yer almadıklarını görmekteyiz (Sakallı 20-22). Balkanlardan gelen büyük göç ve mübadele süreci ve sonrası yaşananların 1960 sonrası yoğunlukla ele alınıp incelendiğini görmekteyiz. Herkül Millas, bu tespitimiz hakkında Yeniden Kurulan Yaşamlar 1923 Türk-Yunan Zorunlu Nüfus Mübadelesi adlı eserde “Türk ve Yunan Edebiyatında Mübadele: Benzerlikler ve Farklar” başlıklı yayımlanan yazısında Türk-Yunan taraflarının mübadele konusunu romanlarında yer vermeleri ve yaklaşımlarını ortaya koyar. Herkül Millas, “Türk edebiyatında -ve genel olarak Türk tarih yazıcılığında da İstiklal Savaşı’nın sonu ve dolaylı olarak nüfus mübadelesi de bir ‘başlangıcın’ işaretidir; hatta sevindirici ve umutlu bir başlangıcın işareti.” (Millas 128) olarak açıklar. 1990 öncesi mübadeleye değinen romanlarda ise içerik olarak daha çok zorunlu göç sonrası süreçte yaşananlar konu edilmiştir.

Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı’nın ilk dönem romancılarına bakıldığında Balkan Savaşları sonrası İstanbul’a gelen muhacirlerin göçleri sonrası yaşanan sosyal ve ekonomik acıları ve onun doğurduğu diğer etkenleri anlatan konulara yer verildiğini görmekteyiz. Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı’nın önceliği Anadolu’yu aydınlatmak ve Genç Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş sürecini tamamlamak doğrultusunda inkılap edebiyatı olarak destek veren mahiyette ilerlemiştir (Enginün 262-289). Mübadele sürecinin detaylarının ve mübadillerin ana konu olmadığı; milletlerin veya toplumların coğrafyalarından veya yurtlarından savaş veya sosyal-ekonomik sebeplerle göç etmesi edebiyatımızda özellikle romanlarda 1950 sonrası sıklıkla yer almaktadır. Balkan Savaşı süreci veya Osmanlı Devleti’nin geri çekilmesi sonrası yaşanan tarihsel olayları inceleyen romanlar yazılmıştır. Romanlarda işlenen göç konuları genellikle Osmanlı devletinin çöküşü veya Kurtuluş Savaşı mücadelesine giden süreç ve mücadele anını anlatırken karakterler üzerinden yüzeysel verilmiştir. Herkül Millas, Yunan ve Türk tarafının romanlarında mübadele konusunu araştırmış birisidir. Bu durumu her iki millet romanlarını da bilen birisi olarak Türk romanında mübadele sürecinin konu edinmesini şöyle açıklar:

Türk romanına baktığımızda Yunan romanına göre en çarpıcı farkın mübadeleden hemen sonra bu olayın edebiyata yansımamış olmasıdır. Bu konuda hemen hemen tam bir sessizlik vardır. Özellikle 1923’ten 1960’lara kadar, yani yaklaşık kırk yıl, bir iki romanda bir iki cümleden fazla bir şey

bulamıyoruz (Millas 130) ... Edebiyat ve özellikle romanlar alanında büyük atılım 1990'lardan sonra görülür. 1980'lerde mübadele ve göç hala yazarların temel konusu değildir (Millas 132).

Türkiye'nin göç konusuna yaklaşımı özellikle 1960 sonrası Türk romancılığındaki ana konu olarak odaklandığı göç, ekonomik nedenlerle işçi olarak Almanya'ya göç edenlerin doğrudan konu edindiğini görmekteyiz (Tekşan 69-71).

Mübadele sürecinin Cumhuriyet'in Türk romancılığının ilk elli yılında neredeyse değinilmemiş olmasına başka bir nedene de bağlanmaktadır. Ulus devlet politikası ve mübadillerin aidiyet duygusuna zarar verecek davranışlar, yazarlardan kaçınmak. Herkül Millas, "Türk romanlarında olaylar genel bir ulusal çerçeve içinde yer alır" (Millas 128). Tespitinde bulunarak açıklar. Toplumsal yapının irdelenmesi ve bu yaklaşımlar roman ve hikâye türlerinde mübadele- nin doğrudan veya karakter üzerinden vurgu az yapılmış veya pek konuya dokunulmamıştır (Arı 18). Bunun başlıca nedenlerinden bir diğeri de yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin inşa ve inkılaplarına zarar verecek millî bir kimlik oluşumunu sekteye uğratabilecek edebi bir edebi kanon oluşumu göze çarpmaktadır. Bu durum, Yunan tarafında yenilgi sonrası mübadeleyi yaşamış olmalarını roman aracıyla toplum nezdinde trajediye dönüştürdüğü tespitinde bulunan Herkül Millas'a göre:

1990'lı yıllarda ama özellikle 2003 yılında, yani nüfus mübadelesinin 80. yılında yayınlanan birkaç romanda göçün anlatımında 'çağdaş' bir yaklaşım görülmektedir. Yunan romanlarıyla kıyaslandıklarında bu yapıtlarda bir eksiklik görülür: Türk yazarlar 1930 kuşağından farklı olarak bu olayların görgü şahitleri değildir, bundan dolayı da anlatım daha soyut, genellemelere daha fazla dayalı ve daha duygusaldır. Belki daha az 'gerçekçidir' bile denebilir (Millas 141).

Türk tarafının ise 1990'lı yıllara kadar neredeyse romanlarda hiç değinmemiş olmasını yeni devletin inkılaplara yönelecek romanlara yoğunlaşmasını yanında göç eden halkın millî aidiyet içinde uyum sağmalarına yönelik edebi türlere yer verilmiş olmasına bağlar. Bu nedenle Yunan mübadele romanlarını daha gerçekçi bulurken Türk mübadele romanlarının ikinci ve üçüncü kuşaklar tarafından yazılan yapıtlar olması romanda daha çok anlatılanların simgesel, nostaljik ve daha soyut olduğu düşüncesindedir. Bu durumu Türk romancılar açısından avantajlı tarafına da dikkati çeker. Bu avantajın 1990'lara gelindiğinde Yunanistan'da ilgi odağı olmaktan çıkmış olan mübadele, Türkiye'de yoğun olarak romanlarda yer alarak ilgi görür. Bu gecikme Türk romancılığına bir avantaj olarak gördüğü detaydır. Ayrıca, mübadele romanlarını yazan

Yunan yazarların bizzat mübadele olaylarını anlatan romanlarda kendileri olayın öznesi olurken mesafeli olarak roman içindeki kurguda yaklaşımları Türk mübadele romanları kadar başarılı olamamıştır. Bu nedenle de nedenleri açıklama konusunda Türk mübadele romanlarına oranla Yunan mübadele romanları yetersiz kalmıştır. İdeoloji ürünü olarak ortaya çıkan mübadele, o anlık sıcağı sıcağına yazılan romanlarda anlaşılmasına da engel olmuştur. İki ülkenin de mübadele-muhacirlik-göç olayını farklı dönemlerde ele almış olması akademik alanda başka bir ivme kazandırmıştır (Millas 125-155).

Şehnaz Şişmanoğlu Şimşek, *Öncesi ve Sonrası Mübadelenin Edebi Mirası* başlıklı yazısında, mübadele romanı yazarları üzerinden farklı bir bakış açısı daha sunar. Bu mirasın oluşmasında en temel mübadele romanı yazar kitlesinin mili kimlik üzerinden hareketle açıklamasında şöyle ifade eder:

Türkiye ve Yunanistan ulus devletlerinde üretimlerini gerçekleştiren, o ülkelerin vatandaşları olan yazarlar tarafından o ülkenin diliyle yazılmış metinler geliyor aklımıza. Ayrı dil ve ülke edebiyatları olarak kolayca zihnimizdeki raflara yerleştiriyoruz bu metinleri. Peki bu üretimlere mekânı, coğrafyayı, uzamı ya da başka özelliklerini önceleyen bir gözle bakarsak o zaman Benden Selam Söyle Anadolu'ya kimin edebiyatı olur? Yunanca yazıldığı ve yazarı Yunanistan vatandaşı olduğu için sadece Yunan edebiyatı denebilir mi Sotiriou'nun yazdıklarına? Türkçe edebiyatta örneğine az rastladığımız Şirince betimlemeleriyle Şirince edebiyatı ya da Anadolu edebiyatı da diyebilir miyiz? Sabahattin Ali'nin mübadele öncesi ve sonrasını büyük bir ustalıkla anlattığı "Çirkince" öyküsünden daha mı az başarılı betimlemeleri var bu romanın? Neyi eksik? Elbette bu bir eksiklikten değil bizim edebiyata bakışımızın 19. yüzyıldan beri milli kimlikler tarafından belirlenmiş olmasından kaynaklanıyor (Şimşek 355).

Mübadele konusu Türk edebiyatında tarihi açıklayıcı, hadiselerin anlaşılması ve millî ideali ortaya koyma noktasında 1990 yıllarına kadar az da olsa Reşat Nuri Güntekin *Akşam Güneşi* (1926), Ateş Gecesi (1942); Aka Gündüz *Dikmen Yıldızı* (1928); Yakup Kadri *Panorama* (1943); Hasan İzzettin *Dinamo Ateş Yılları* (1968) ve *Savaş ve Açlar* (1968); Kemal Tahir *Kurt Kanunu* (1968); Necati Cumalı *Yağmurlar ve Topraklar* (1973), *Makedonya 1900* (hikâye) (1976) ve *Viran Dağlar*. Fikret Otyam, *Pavli Kardeş* (1985); Yusuf Atılgan *Anayurt Otel*i (1973); Salim Şengil, *Savrulup Gidenler* (1987), Mehmet Eroğlu *Yürek Sürgünü* (1994) adlı eserlerinde görülür. Herkül Millas, tespit ettiğimiz eserler hakkında yapmış olduğu araştırmada şöyle ifade eder:

Örneğin Aka Gündüz'ün *Dikmen Yıldızı* (1928) romanında konuyla ilgili bir iki cümle buluyoruz: 'Rumların İzmir'den gitmesi iyi oldu, izi kalmasın

bunların!' anlamında kısaca birkaç cümle yalnız. Yakup Kadri'nin *Panorama*'sında (1953) giden Rumlardan söz edilmiyor ama Balkanlar'dan Türkiye'ye gelen ve yerleşen mübadilleri bulabiliyoruz. Ancak gelenler dalavereci ve antipatiktirler; Yanyanlı Fazlı Bey halkı sömüren, sevilmeyen, Rumca konuşan olumsuz bir tiptir. Reşat Nuri Güntekin insanlara çok farklı bakmakta. *Ateş Gecesi*'nde (1942) dolaylı olarak giden Rumlardan söz edilmekte. Yazar bu insanlardan sevgi ve özlemle söz eder. Nihayet Sabahattin Ali "Çirkince" (1947) adlı kısa öyküsünde 'devlete' ve 'düzene' bir tür eleştiri yönelterek Türkiye'ye yerleşen mübadillere sağlıklı yaklaşılmadığını, bu insanların zor durumda kaldıklarını anlatmaktadır (Millas 130).

Tarihi olaylara bakışın değişimi, toplumsal olayların ve yaşama dair konulardan olan mübadelenin romanların içinde yer alması okuyucu tarafından ilgi ile karşılanması sonrası hem romanları hem de okuyucu kitlesinin hızla artmasına aynı orantıda oluşmuştur. Türk edebiyatında 1990'lı yıllardan itibaren artarak popüler bir konu haline gelen mübadele konusu belgeler veya tanıkların anlattıklarıyla tarihi gerçeklikle örtüşen biçimde romanların yazılmış olması edebiyat araştırmacıları için de son dönemlerde araştırma yapılan konu olmuştur. Türkiye'de elli yıldır mübadele konusu popüler film sektörü ve romanlar üzerinde artık daha çok konu edinmiş ve edebî miras olmuştur. Araştırmaların gelişimi de bağlı olarak artan mübadele romanları mübadele ve göç üzerine yazılan yazılara da zemin hazırlayarak Türk toplumunun kendi toplumunu anlama yolunda fırsatları da hikayeleriyle vermiştir. Türkiye ve Dünya değişimi içinde gelişen olaylar, mübadele ve göç konulu romanların yazılmasında ve ilgi görmesinde etkindir. Köklü bir tarihi ve geniş bir coğrafyada hüküm süren Türk-İslam medeniyeti geçmişini bu dönem ve değişim içinde daha yoğun biçimde ele almaya başlamıştır.

1990'dan sonra Sovyetlerin dağılmasını takip eden yıllarda ülkemizde dış Türklere yönelik ilginin artması, Çağdaş Türk romanının mübadele ile birlikte diğer Balkan sürgünleri ve Kafkas göçleri gibi tarihi konulara yönelmesinde bir diğer etkindir. Zira söz konusu dönemde Türkiye sınırları dışında kalan Türk topluluklarına özel bir ilgi oluşmuş ve bu Türk topluluklarının dil, kültür ve edebiyatları üzerinde daha planlı çalışmalar yapılmaya başlanmıştır (Akgün ve Kumsar 28).

Bu tespitlerden yola çıkarak Türk romancılığımızda doğrudan veya olay yoğunluğu içinde mübadele sürecinin öncesi ve sonrasını ele alan yapıt isimleri:

Fikret Otyam'ın *Pavli Kardeş* (1985); Feride Çiçekoğlu'nun *Suyun Öte Yanı* (1992), Mehmet Eroğlu'nun *Yürek Sürgünü* (1994), Ahmet Yorulmaz'ın *Savaşın Çocukları /Girit'ten Sonra Ayvalık* (1997), *Kuşaklar ya da Ayvalık Yaşantısı*

(1998) ve *Girit'ten Cunda'ya Bir Aşkın Anatomisi* (1999) adlı nehir roman serisinin yanı sıra bu romanlardan ayrı olarak kaleme aldığı romanı *Ulya-Ege'nin Kıyısında* (2010); Yaşar Kemal'in (1998 tarihinde yazmaya başladığı "Bir Ada Hikâyesi" dörtlemesi) *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana* (1998), *Tanyeri Horozları* (2002), *Karınca'nın Su İçtiği* (2002) ve *Çıplak Deniz Çıplak Ada* (2012) adlı romanları; Kemal Yalçın'ın, *Emanet Çeyiz: Mübadele İnsanları* (1998); Oya Baydar'ın *Hiçbiriye Dönüş* (1998); Ertuğrul Aladağ'ın *Maria: Göç Acısı* (1999) ve *Andonia-Küçük Asya'dan Göç* (1995); Kemal Anadol'un *Karşı Yaka Memleket* (1998) ve *Büyük Ayrılık*(2003); Ertuğrul Erol Ergir'in *Giritli Mustafa* (2000); Rıdvan Akar'ın *Bir Irkçının İhaneti* (2002); Ali Ezger Özyürek'in, *Muhacirler: Bitmeyen Göç* (2003); Mehmet Coral'ın *İzmir-13 Eylül 1922* (2003); Ayten Aygen'in *Rumeli Benimdi* (2003); Ali Ezger Özyürek'in *Muhacirler Bitmeyen Göç* (2003); Saba Altınsay'ın *Kritimu/Girit'im Benim* (2004); Mehmet Culum'un *Azab Ağa* (2004), *Alaçatılı* (2006) ve *Kalenin Gölgesinde Çeşme* (2009); Can Eryümlü'nün *Kalimerhaba İzmir* (2004) ve *Sakız'ın Göz Yaşları* (2009); İbrahim Dizman'ın *Başka Zaman Çocukları* (2007); Oğuz Özdem-İsmail Oral'ın *Biz Vatanımıza Hasret Öldük Yavrularım* (2007); Gökhan Gökçe'nin *Rumeli'ye Veda* (2008) Nurtan Ertul'un *Kimlik* (2006) ve *Elveda Kapadokya* (2017); Belkis Öztin Koparanoğlu'nun *Karşı Kıyılardan Bodrum'a* (2006); Hüseyin Ünal'ın *Kayıp Vatan Girit* (2007); Ferda Bozoklar Ardalı'nın *Düşlerde Kalan Girit* (2009), *Eleni'nin Kızı Halime* (2011) ve *Sinesaf Düşlerde Kalan Mübadele* (2014); İsmail Keskin'in *Hediye Evdoksia* (2011); Handan Öztürk'ün *Mübadil* (2014); Celal Özcan'ın *Toprağım Teos-Can Suyum Ege* (2010); Uğur Büğet'in *Rum Kızı Alike* (2013); Fügen Ünal Şen'in *Bir Avuç Mazi* (2012); Güler Göfer'in *Girit Toprağından Tarsus'a: Çilek Kokulu Üzüm* (2015); Güngör Mazlum'un *Suskun Güvercin* (2009) ve *İhlamlar Açarken* (2015); Demet Altınyeleklioglu'nun *Ah Bre Sevda Ah Bre Vatan* (2013); Akın Üner'in *Çalı Harmanı* (2013); Yılmaz Karakoyunlu'nun *Mor Kaftanlı Selanik* (2012); Nur İçözü'nün *Hürriyet Bir Sevda Masalı* (2012); Canan Tan'ın *Hasret* (2013); İrem Uzunhasanoğlu'nun *Gitme Gül Yanakların Solar* (2015); Murtaza Kölemezli'nin *1924 Rumeli Mübadele Muhacirlerinden: Elveda Rumeli* (2001); Handan Gökçek'in *Ah Mana Mu* (2010); Şükrü Levent Deniz'in *Midilli'de Söğüdün Gölgesinde* (2010); Tülin Çayırıcı'nın *Gülcemal* (2012); Bilal Civelek'in *Kalbim Sende Kaldı Rumeli* (2013); Belgin Karabulut'un *Mübadele Günlerinde Aşk* (2014); Sabit Sümer'in *İki Göçmen Yürek* (2014); Yılmaz Gürbüz'ün *Mübadiller* (2007) ve *Ahh Rumeli* (2015); Yücel İzmirli & Zühal İzmirli'nin *İzmir'de Bir Manastır Çınarı* (2008) ve *İzmir'in İncisi* (2011); Ünsal Tunçözgür'ün *Mübadele Safranbolu'da Aşka Geçit Vermedi* (2005); Barış Balcıoğlu'nun *Çayınızı Türkçe mi Alırsınız?* (1996); Yiğit Okur'un *Hulki Bey ve Arkadaşları* (1999);

Sergun Açar'ın *Aşkın Samatya'sı Selanik'te Kaldı* (2001); Nedim Atilla'nın *Bir Göç Kasabası-Gaziemir* (2011); Ramis Çınar'ın *Elveda Rumeli-Savaş ve Ayrılık Romanı* (2012), Sefa Taşkın'ın *Pembe Sardunya* (2012); Hüseyin Adı Güzel'in *Elveda Girit* (2012); Ali Dilber'in *Selanik Alev Alev-Selanik'ten İstanbul'a Gerçek Bir Göç Öyküsü* (2013); Cemil Sarıkaya'nın *Son Dönüş- Bir Mübadele Hikayesi* (2016); Gülsüm Öz'ün *Mübadele Aşkları* (2016); Ayla Kutlu *Yedinci Bayrak* (2016); Gülşen Lastikçi'nin *Yürek Selanik* (2016); Bilge Umar'ın *Börklüce* (2016); Sabriye Cemboluk'un *Son Talika* (2016); Metin Köse'nin *Aç Kapıyı Ben Geldim* (2017); Mine Nergiz'in *İstanbul'a Döneceğim: Bir Trampa Öyküsü* (2017); Yase-min Özek'in *İki Gözüm Despina* (2017); Yalım Ersöz'ün *Mübadil Aşklar* (2017); Hüseyin Uurlu'nun *Aziz Hatırlar* (2019); Emin Erman'ın *Ağlama Asan Ağlama* (2019); Rasim Şengün'ün *Izdırap Günleri: Mübadeleden Günümüze* (2019); Kemal Arı'nın *Manoli'nin Göz Yaşları* (2019); Gül Ayçe Aydemir Yıldız'ın *Omorfo Girit Güzel Selanik* (2020); Nusret Kantarcı Fisher'in *Hatırla Midilli* (2020); Oğuz Özdem'in *Bir Mübadele Dramı Yadırgı* (2021); Saffet Ünal'ın *Bir Yürek İki Memleket* (2020) ve *İki Yakada Bir Yürek* (2021); Talat Avcı'nın *Aramızda Deniz Var* (2021); Şebnem Avcıoğlu'nun *Mübadele Günlerinde Aşk* (2022).

Mübadele konusunun 1990'lı yıllardan itibaren artarak ve popüler hâle gelen romanlarda ele aldıkları konuları itibariyle yüz yıllık Cumhuriyet'in kuruluş aşamasında yaşananlara, yakın geçmişe ve mübadele sürecinde yaşananlara bakmaya imkân da tanımaktadır. Mübadele konulu romanlarda göç hazırlığı, ulaşım, iskân ve iâşe gibi hem bıraktıkları yerlerdeki sorun hem de Türkiye'de onları bekleyen mücadeleleri bilinmeyen yönlerini görmemize yardımcı olmaktadır. Her iki toplumun yaşanan mübadele sürecinde detayını görmekle her iki ulusunda de 'öteki' olarak tanımladığı eğilimleri tespit etmemize, ayrı ayrı inceleyerek doğru bir yargıya varmamıza yardımcı olmaktadır. Herkül Millas, Türk edebiyatında, genel olarak Türk söyleminde değerlendirilişini şöyle açıklar:

1990'larda ve hele 2000 yılından sonra birkaç roman ilk kez nüfus mübadelesini ve halkların ulusal-sınırlar-arası göçünü ayrıntılı olarak ele alır. Burada kısaca 'mübadele romanları' diyeceğimiz bu romanların her birini ayrı ayrı ele almaya ve incelemeye değerdir. Her birinin özgün yanları var. Her biri yazarın kişisel dünyasını ve algılamalarını sergilemekte ve bir olayın nasıl farklı okunuşları olduğunu göstermektedir. Ancak burada olaya daha küresel yaklaşılacak, genel eğilimler gösterilecek ve romanlar 'örnek' olarak kullanılacaktır. Mübadele ve göç olayı Türk edebiyatında, genel olarak Türk söyleminde (örneğin okul kitaplarında, tarih yazımında, sanatta vb. olduğu gibi) 'Öteki' konusunda görülen eğilimleri göstermiştir. ...Yazarların bir bölümü Türk ve Yunanları ilgilendiren bu tarihi olaylara 'ulusçu'

anlayışa uyum göstererek başka bir bölümü ise ulusçu anlayışı yadsıyarak bakmışlardır (Millas 134).

Türk edebiyatında mübadele konusu Türk veya Yunan açısından ulusçu anlayış veya onu yadsıyan yönde örnekler mi verilecek bakışı ön plana çıkmıştır. Örneğin mübadillerin ayrıldıkları ülkelerin kontrol noktalarında ellerindeki belge olan mallarını ve aile bireylerini kayıtlı olan evraklara el koymaları veya yolda uğradıkları muameleden kaynaklı Türkiye'ye geldiklerinde beyan edememeleri gibi ibraz edememekten kaynaklı sorunlarla karşılaşmışlardır. Geldikleri yerlere uygun iklim ve iskân yerlerinin tahsisi bir başka sorun olarak romanlarda yer verilirken bir başka romanda tarımla uğraşanların ve iklim şartlarına alışkın olmadıkları yerlere gönderilenlerin ele alındığı görülmektedir. Mübadillerin yaşamış olduğu sorunlar kültürel farklılıktan kaynaklı, giyim, dil, alışkanlıklar, yemek zevkleri ve diğer ihtiyaçlarının iskân edilen yerlerde kabul görmemeleri, arzu edilenlerin anavatanda temin edilememiş olması veya yerel halkça uzun yıllar dışlanma sorunları görülmektedir. Romanlarda, ekonomik, iskân ve kültürel nedenlerle birçok sorunlar karşılaşan mübadillerin hayatları konu edinmiştir. Genel anlamda Türk romanlarında mübadelenin süreci içinde göç edenlerin sosyal-ekonomik zorluklar üzerinde giden bir konu işleyişi ortadadır. Çalışmamızda bütün bu öne çıkan tespitleri dikkat ederek mübadele romanlarında kadın karakterler üzerinden mübadele edebiyatını ele alarak çalışmamızı yaptık.

Mübadele Romanlarında Kadın

Mübadele öncesi, Osmanlı Devleti'ne karşı her anlamda savaştan Yunan, Bulgar, Sırp, Arnavut ve diğer Balkan milletleri sonrasında Balkanlarda kurulan devletler ile Osmanlı Devleti'nin mücadele sürecinde saldırılara maruz kalan veya göç etmek zorunda kalıp zorlu şartları sırtlayan kadın olur. Mübadele öncesi ve sonrası yaşananların en çok mağdur olanı kadınlar, çocuklar ve yaşlılar olmuştur. Her iki taraf da birbirini korkutma ve yıldırma mücadelesine girmiştir. Mübadele sürecini konu edinen romanların incelediğimizde konu tasnifleri sıralamasında kadın karakterler ve onların çevresinde gelişen hikayeleri gelmektedir.

Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ne karşı ağır yenilgi almış bir Yunan Devleti'nin bulunduğu durum neticesinde huzur ve güvenlik sorunu en yüksek seviyede olduğu belgeler ve romanlardaki anlatımlardan açıkça anlaşılmaktadır. Bunu yanında iklim şartları, sosyal ve ekonomik sebeplerden kaynaklı sorunlar mübadil insanları perişan etmiştir. Gerek mübadele öncesi Türkiye için yollara düşenler, gerekse de mübadele sonrası anlaşmalarca belirlenen taşıma noktalarına

ulaşmak için zor arazi şartlarında güvenlik ve insani ihtiyaç eksiklikleri nedeniyle tahayyül etmesi çok zor durumlar yaşamışlardır. İnsanlar, Yunan ordularının 1922 Eylül ayından itibaren ülkeye yığılmaları, hezimetlerinin müsebbibi olarak görülen soydaşlarına yönelen Türkler üzerinde her türlü şiddet, hakaret, zulüm ve baskıları artırmıştır. Kadınlar ve çocukların baskıları en şiddetli yaşayanlar olduğu hem belgeler hem romanlar ve hem de incelemelerde belirtilenlerle çok belirgin biçimde göze çarpmaktadır. Mübadele öncesi ve sürecinde özellikle Türk ve Müslüman olan kadınlara karşı dini ve kültürel hassasiyetleri üzerinden saldırılar daha fazla olmuştur. Kadınların iffetlerine yönelik ırzına geçme, mallarına zarar verme gibi Balkanların birçok yerinde bu tür şeyler yaşanmıştır. Örneğin; mübadele öncesi yıllarda 1896 Girit isyanının ardından Sitia'da (Türkçe adıyla İштиya'da) göçlere sebep veren katliamlar ve kadınlara tecavüzler olur (Berktaş 23-26). Bu durum Anadolu'dan taşınan Rumlar içinde de çocuk ve kadınların çoğunlukta olduğunu belgelerle kanıtlamaktadır. Doğal olarak Yunan romanlarında da kadın ve çocuklar yoğunlukla konu edinmiştir (Aktar 56). Bu baskılar ve türleri göç etmek için yollara düşen insanlarımızı yolculuk boyunca da devam etmiştir. Kemal Arı, çalışmasında bu durumu şöyle açıklar ve aktarır:

Bu göçte, kendi çocuğunun elinden tutarak ya da sırtına alarak veya kucaklayarak yolculuk yapmak durumunda kalan pek çok kadın görüntüsü dönemin olayları içinde gözlere çarpmaktaydı. İnsanların henüz mübadelenin hükümlerinden bile haberleri yoktu. Yunanistan'dan Türk- Müslüman nüfus adeta sükun etmiş, bir an önce liman kentlerine ve oradan da bir gemi bulunabilirse Türkiye'ye gitmek düşüncesi tek kurtuluş yolu olarak görülüyordu. Güvenlik kalmadığı ve var olan kolluk güçleriyle de Türk ve Müslüman düşmanlığı nedeniyle olaylara pek müdahale edilmediği için bu insanlar her türlü güvenlikten yoksun bulunuyorlardı. Bu yolculukta ve dönemi bütünüyle kapsayan süreç içinde kadının serüvenine baktığımız zaman; elbette ilk güçlük her türlü güvenceden yoksun olarak yola düşen kadınların karşılaştığı güçlüklerdi. İnsanlar evlerini barklarını bırakıp, ancak birkaç parça eşya ile yanlarına alabildikleri – eğer varsa paralarıyla göç ediyorlardı. Kadın, bu yolculuk sırasında da ailesinin yeme ve içmesinde en başta gelen rolü oynuyordu. Göçler genel olarak bir bölgeden kalkan sivil halkın, topluca göçü biçiminde gerçekleşiyordu. Taşıma aracı olarak atlı yaylı arabalar ve kağnılar, hatta at, eşek, katır gibi hayvanlarda kullanılıyordu (Şahabettin Ege, 5). Genellikle kadınların ata ya da katıra binmesi ayıp sayıldığı için, kadınlar ya yayan yürümek ya da kağnılara ya da yaylı at arabalarına binerek yolda yürümek durumundaydılar. O koşullarda Yunanistan'da yoğun bir kıtlık ve piyasada mal darlığı bulunuyordu. Fiyatlar tavan yapmış,

en temel tüketim ürünleri bulunamaz olmuştur. Halkın, daha büyük bir felaketle karşılaşma riskine karşı, evlerinde gıda ve diğer zorunlu malzemeleri ya da ürünleri stokladığı görülmüyordu. Bu durumda da göç eden Müslüman ailelerin yolculuk boyunca bir şeyler satın almasını olanaksız kılıyor; çoğu kereler, yollarda ekmek bile bulamıyorlardı. Bu kimi zaman yokluktan kimi zaman da Türker'e karşı kabarmış fanatik tutumun bir sonucu olarak ortaya çıkıyordu. Bu nedenle ailelerin, göç ederken yanlarına alabildikleri gıda ürünleri ile yolculuk sırasında açlığa karşı önlemler alınıyordu (Arı 927-928).

Mübadele öncesi, göç yolcuğu ve sonrası gelişen süreçlerdeki kadınlar, çocuğunu koruyan, büyük bir yükün altına giren, yemek ihtiyaçlarını kıt imkanlara rağmen idare ederek pişirip sofraya koyandır. Bu durum, yolculuk ve göç sonrası yerleştikleri Türkiye topraklarında tam yerleşik olana kadar ve yerel halk tarafından nerdeyse yirmi beş yıl süren kültürel kabullenme sürecinde kadının yükü olarak devam etmiştir. Yolculuk boyunca derme çadırlarda çocuklarını koruyan, besleyen kadın, sağlık ve tuvalet-banyo ihtiyacı gibi konularda da kocada dahil olmak üzere sorumluluk altındadır. Örneğin; yolculuk ve Türkiye'ye girdikten sonra da temiz su ihtiyaçlarını kadınlar sağlamakta olduğu hem belgelerde hem de romanlarda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Kadın göçmenler, ailenin en temel birleştirici ögesi olarak, çoluk ve çocuğunu yanına alıp, gemiye getirebildiği birkaç parça eşyası, varsa battaniyesi ile güvertenin bir köşesine büzülüp oturuyorlardı. Kış aylarında, soğuk havalar nedeniyle, genellikle battaniyeye sarılı biçimde, çocuklarını da sarıp sarmalayıp gövde gövdeye göç etmek durumunda kalan kadın göçmenler vardı. Yanlarında küçük sepetler ve bohçalar gibi eşyalar bulunuyordu (Arı 930).

Mübadeleye kimlik ayrımı yapılmadan kadın temelinde bakıldığında değerlendirildiğimizde her iki taraftan kadınların benzer sorunlarla karşılaştıkları görülmektedir. Balkan Savaşı sonrası etnik ve dini çatışmalar hemen hemen Balkanların her yerinde görülmeye başlar. I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı süreçlerinde ayrışma şiddetli bir tepkiye dönüşür. Bu sürece en fazla kadınlar, yaşlılar ve çocuklar şahitlik edecek hadiseler yaşar. Bu hadiselerin şahitliğini yapan sadece Müslüman-Türk kadını değil, Hristiyan kadınlarda bu durumun neticesinden paylarına düşen acıları yaşarlar. Ali Ezger Özyürek'in *Muhacirler* adlı romanında Anadolu'ya uyum sağlamaya çalışan ama bunu kolay muhacirlerin serüvenini anlatan romanında ulus devlete karşı da bir söylem geliştirirken yaşanan acıları kadın, çocuk demeden katledildiler diyerek belge niteliğinde tarihi gerçekliğe uygun hikâye eder (Özyürek 66). Fark olarak Yunan Devleti'nin ağır bir yenilgi sonrası bulundukları siyasi, sosyal ve ekonomik çalkantılı süreçte güvenlik sorununun kaynağı olan çatışmalarla Türk mübadillere uygulanan

politika ve yerelde ideolojik ve dini algının verdiği yanlış davranışlar daha fazladır. *Ah Mana Mu* roman yazarı Handan Gökçek, bir söyleşisinde on yaşına kadar tanıdığı büyük annesinin anlattıkları arasında Rumca ninniler söylediğini, her iki yakada göçe maruz kalan insanlar içinde en çok zorluğu kadınların çektiğini, kadınların ailelerini toparlamak, çocuklarına bakmak, kocalarına destek olmaktan ağlamaya zamanları olmadığı ifadelerini aktarır. Bu nedenle mübadelenin acısını yıllar sonra yaşamaya sıra geldiğine dikkati çeker (Gökçek sy). İncelediğimiz romanların muhtevası da bu minvalde kadınların mübadele veya zorunlu göçlerde en fazla etkilenenler ve yükünü sırtlayanlar olduğunu görmekteyiz. Romanların karakter ve olay anlatımına da bakıldığında mübadele sürecini en çok yaşayan ve tanık olan kadınlar olmuştur. Yüzyıllık Cumhuriyet tarihinde yazılan romanlar içinde mübadele konusunu işleyen eserlerdeki kadın karakterlerin gerçek hayatta yaşanmışlıklara ayna tutacak öne çıkan örnek kişi ve olayları yansıtılmaktadır. Bu konuyu da ele alan yazarların mübadillerin torunları olan ikinci, üçüncü kuşak bağı olan kişilerce yaşanılanları dile getirmişlerdir. Araştırmamızda yüzyıllık Cumhuriyet tarihinde yazılan mübadele konulu romanların göç sürecini ve sonrasında zorunlu göçün mağdurları olan kadınlar ele aldığımızda anne, eş, babaanne, anneanne, abla, teyze, hala, kız çocuğu, genç kız, sevgili, âşık veya evde herhangi bir görevi olan mübadeleyi anlatan kadın karakterler olarak göçün tanıkları karşımıza çıkmaktadır.

Yüzyıllık Cumhuriyet tarihinde yazılan mübadele romanlarında kadın karakterlerin geçmişte gerçek hayatta yaşanmış olanlara ayna tutacak öne çıkan örnek kişi ve olayları yansıttıklarını görmekteyiz. Bu çalışmamızda kadın karakterler üzerinden mübadele sürecine dair farklı bir bakış açıları sunarak Cumhuriyet'in kuruluşunda önemli bir tespitin tamamlayıcı olacaktır. Romanlarda kadın karakterler üzerinden kültürel, dini, medeni, ahlaki, etnik ve sosyal yaşam konusunda dönemin değerlendirmeleri de yapılmaktadır. Bu tespitleri mübadele romanlarında yer alan kadın karakterler mübadele öncesi, mübadele esnasında, sonrasındaki kadınlar ve mübadeleyi tanık olan büyüklerinden dinleyip öğrene kadınlar olarak ana başlıklarda tasnif ettik. Mübadele romanlarında mübadele öncesi ve sonrası anlatılan hikâye edilen olaylarda kadın karakterler Müslüman-Türk Kadını ve Rum-Hıristiyan kadınlar diye ayrıldığını görmekteyiz. Müslüman-Türk Kadını ve Rum-Hıristiyan kadınlar, medeni durumuna göre evli olanlar, eşini kaybedenler, bekar kadınlar, evlatlarını kaybedenler; anne-babasını kaybedenler, zorla kaçırılan kadınlar, isim değiştiren, din değiştiren, sevdiği farklı millet ve dinden olduğu için kaçan kadınlar ve eğitim-kültürel birçok açıdan kadınları ele alındığını görmekteyiz.

Dr. ΜΙΚΤΗ ΥΠΟΕΠΙΤΡΟΠΗ
ΑΝΤΑΛΛΑΓΗΣ ΕΛΛΗΝΟΤΟΥΡΚΙΚΩΝ
ΠΑΝΘΥΣΜΩΝ
(ΠΕΡΙΟΡΙΣΤΙΚΩΝ ΕΤΑΙΡΙΑΙ (ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΕΩΣ))

NEUVIEME SOUS-COMMISSION MIXTE
POUR L'ECHANGE
CERTIFICAT D'ETABLI
(DE NON-ECHANGEABILITE)

No. 10058

Επίθετον
Όνομα
Όνομα πατρός
Όνομα μητρός
Τόπος & ημερομηνία
γεννήσεως
Κατοικία
Τόπος έγγραφής ελς κτ
Λογισμικόν μητρώον
Εκδότης

Νο. 10058

Nom de famille
Prénoms
Nom du père
Nom de la mère
Lieu et date
de naissance
Domicile
Lieu d'inscription
à l'état civil
Profession

Substitut diction de la Neuvième Sous-Commission
Mixte pour l'Echange des Populations Grecques et
Turques.
M. Ayiehi Hayan
est reconnu établi (non-échangeable)
Comotini, le 16 Septembre 1930

Ο Έλληνας Διευθυντής
La Membre Hellène

Ο Τούρκος Διευθυντής
Le Membre Turc

1930

1930 Gümülcine'den Türkiye'ye yerleşen bir Türk kadının iskân belgesi
Hasan kızı Aışe'ye ait 1926 Nüfus Mübadelesi oturum belgesi." (Sahaf)]

Μübadil Kadınların Evlilik ve Gönül İlişkisi

Ayrışma ve çatışmanın mübadele sürecine girilmesi ve sonrası sosyal hayat içinde doğal bir yaşam ortamı kurma neredeyse mübadele öncesi ve sonrası en zor olan durumdur. Göçler öncesi ve sonrası evlilik ve aile kurumu sekteye uğrar, nerdeyse imkânsız hale geldiği görülmektedir. Mübadele öncesi her iki millet ve dinden olan toplumun çatışması buna sebepken, mübadele sonrası yerleştirilen yerlerdeki sosyal-kültürel uyum ve ekonomik durumlar engel olarak karşılmasına çıkmaktadır. Bu sebepler temelinde her iki din ve milletten olan mübadiller yaşadıkları veya göç ettikleri coğrafyalarda sebepler farklı olsa da sonuç olarak evlilik ve gönül ilişkileri çevresinde zorluk ve problemler aynı devam eder. Bu anlamda yaşanan zorluklar içinde tek evlilik, eşinden boşanma, eşini aldatma, farklı dinden veya milletten bir kişiye âşık olma, mübadil olarak gittikleri yerlerde farklılıklar nedeniyle evlilik yapmaya engel tavırlar vb. konular mübadele romanlarının kadın üzerinden ele alınan başlıca konuları olmuştur. Bu türden

zorluklara örnek olarak, Ertuğrul Ergir'in *Giritli Mustafa* romanında Mustafa'nın annesi, Zeynep karakteri üzerinden kadınların evlilik yaşamı hakkında okuyucuya mübadele öncesi evlilik müessesini işler (Ergir 22, 105, 106, 122, 123). Tek evlilik vurgusu yapan konular, Ferda Bozoklar Ardalı'nın romanı *Düşlere Kalan Girit* ve Belkıs Öztin Kapanoğlu'nun *Karşı Kıyılardan Bodrum* adlı romanında ele alınır. Benzer konuları Güler Göfer'in *Girit Toprağından Tarsus'a/Çilek Kokulu Üzüm*, Demet Altın Yeleklioğlu'nun *Ah Bre Seveda Ah Bre Vatan*, Ahmet Yorulmaz'ın *Savaşın Çocukları/Girit'ten Sonra Ayvalık*, Saba Altınsay'ın *Kritimu/Girit'im Benim*, Nurten Ertul'un *Kimlik* adlı romanlarında ele alınır.

Bunun yanında az da olsa birden fazla evlilik konusunu *Gitme*, *Gül Yanakların Solar* adlı romanda ele alınır. Nafia Hanım iki evlilik yapmıştır. Kıskançlık konusu üzerinden iki evlilik yaşamından bahsedilir (Uzunhasanoğlu 62,83). *Ihlamurlar Açarken* adlı romandaki Ayşe, *Maria Göç Acısı* adlı romandaki Güzel Fatma, *Muhacirler/Bitmeyen Göç* romanındaki ana karakter Fariz'dir.

Mübadele romanlarında zorla evlendirme her iki din ve millettten olanların yaşadığı bir ortak sorun olarak görülmektedir. Örneğin, *Gitme*, *Gül Yanakların Solar* adlı romanda evlilik ilişkisinde çocuk yaşta evlenen kız çocuklar ve zorla ailenin istediği ile evlenen kızlar da *Karşı Kıyılardan Bodrum* romanında konu edilir.

Gayrimüslim olup ailesinin onayı ile kendi din ve milliyetinden olanlarla evlenenlerin hayatları da mübadele romanlarında yer alır. Büyük Ayrılık romanındaki karakter Eleni, *Girit'ten Cunda'ya ya da Aşkın Anatomisi* adlı romandaki Matmazel Pinelopi, *Büyük Ayrılık* adlı romanda yer alan Madam Katerina, *Düşlerde Kalan Girit*'te yer alan kadın Mimi, *Kimlik* adlı romanda yer alan Magdalini, *Ihlamurlar Açarken* adlı romandaki kadın karakter Maria ve *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana* adlı romandaki Vasili ile evlenen Hariklia'dır. Anadolu topraklarından gitmemek için evlilikler de ele alınır. *Mor Kaftanlı Selanik: Bir Mübadele Romanı* adlı romandaki Eva, Havva ismini alır. *Büyük Ayrılık* romanındaki Maria, Mihail adlı Müslüman ile evlenir. *Kuşaklar ya da Ayvalık Yaşantısı*'ndaki Anastasiya (Ayşe) Ayvalık'tan babası ile birlikte Midilli'ye göç etmek için hazırlık yapar. Ancak, göç sırasında babası bu duruma çok üzüldüğü için kalp krizi geçirip ölür. Bu hali gören Yüzbaşı Kemalettin, Anastasi'ya (Ayşe) evlilik teklif eder ve evlenirler. Bunun yanında mübadele sürecinde geçinemeyip zorunluluktan evlenen kadınlar da romanlarda konu edinir. Mübadil kadınlar göç öncesi hayatlarını idame ettirebilmek için evlenmek zorunda kalmıştır. *Ulya Ege'nin Kıyısında* adlı romandaki Ulya karakteri ilk eşi ve ikinci

eşi tarafından terk edildikten sonra ekonomik zorluklardan dolayı manav Osman adlı kişi ile evlenir. Ancak mutsuz olmuştur.

Mübadele romanlarında zorunlu göçe tabi olmamak için evlilik sebebiyle sözde din değiştirenlere de yer verilir. *Kimlik* adlı romanda yer alan kadın karakter İnelhan'dır. Aile büyükleri ve kendisi hep birlikte sonradan Müslüman olurlar. *Gitme, Gül Yanakların Solar* adlı romanındaki karakterlerinden Alesi ada Ayşe adını alır ve Anadolu'da kalır. *Tanyeri Horozları* adlı romanda yer alan Madam Atina'da Türk bir erkekle evlenir ve mübadeleye tabi olmaz. *Mor Kaftanlı Selanik: Bir Mübadele Romanı* adlı romandaki Penelope, Girit'in Resmo kentinde Musa ile evlenir. Ancak bir oğlan çocuğu doğurduktan sonra vefat eder.

Her iki din ve milletten olan erkek veya kadının birbirine olan aşkları da romanlarda çokça yer verilmektedir. Özellikle Müslüman kadın ve Rum adam aşklarına, ilişkilerine mübadele romanlarında sıklıkla rastlanmaktadır. Neredeyse bütün mübadele romanlarında roman boyunca giden aşk hikâyeleri yer almaktadır. Müslüman olmayan erkeklerle veya kadınla evlenme konusuna da değinilir. *Kuşaklar ya da Ayvalık Yaşantısı*'nda ve *Bir Avuç Mazi* adlı romanlarda gayrimüslim erkekleri tercih eden kadınlar ve Müslüman olmayan kadınları tercih eden karakter ve hikâyeler aktarılır. *Bir Avuç Mazi* adlı romandaki Cemile gayrimüslim bir erkekle evlenir. *Kuşaklar ya da Ayvalık Yaşantısı*'nda adlı romanın başkarakterlerinden Hasan'ın Rum kızı sevmesi ve kadın karakterlerden Vasfiye'nin Rum erkeğe âşık olup kaçması ele alınır. Belgin Karabulut'un *Mübadele Günlerinde Aşk* romanında Adras ve Sare'nin yasak aşk hikâyesi üzerine ilerler (Karabulut, Mübadele Günlerinde Aşk).

Mübadele öncesi ve sonrası süreçte eşi vefat etmiş veya şehit düşmüş kadınlar da ele alınır. *Karşı Kıyılarından Bodrum'a* adlı romanda Gülser'dir. Gülser, ailesinin istediği kişi ile evlenmek zorunda kalmış olsa da kocası ölür ve dul kalır. O süreçten sonra yaşamında zor anlar başlar.

Mor Kaftanlı Selanik: Bir Mübadele Romanı'nda Şerife, en yakın çocukluk arkadaşı olan Vasilis'i sever ve onunla evlenir. *Sinesaf: Düşlerde Kalan Mübadele* adlı romandaki Nesibe gayrimüslim bir erkeğe âşık olur ve kendisiyle evleneceğine inanarak ailesi ile birlikte mübadele etmeyip Girit'te kalır. Ancak; Rum aşkı Spiro, Nesibe ile evlenmekten vazgeçer. Rum erkeğe âşık olan bir başka Müslüman kadın da *Bir Avuç Mazi* adlı romandaki Cemile'dir. Rum olan Gregori'ye kaçır ve onunla evlenir. Bu evlilikten Aleko adında bir oğulları dünyaya gelir. Mübadele yüzünden sevdiklerine kavuşamayanlar da mübadele romanlarında olaylar çoğunlukla ve yoğunluklu olarak kadınlar üzerinden ilerlemektedir.

Evlilik dışı ilişkiler de mübadele romanlarında yer alır. *Düşlerde Kalan Girit* adlı romanda yer alan Eleni, çocukluktan beri arkadaşı olan Cemal ile sevgilidir. Bu ilişkiden hamile kalır. *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana* adlı romanda Alike adlı kadın ve Vasili arasındaki ilişki ve *Maria Göç Acısı* romanında çete reisi olan Keskin Diş'in karısı tarafından aldatılması konu edinir. Romanda aldatan bir diğer kadın karakter Maria (Gülfidan)'dır.

Anne, Baba, Eş ve Evlatlarını Kaybeden Mübadil Kadınlar

Mübadele sürecinde kadınlar, eşlerini göç öncesi şartlardan veya savaşlardan dolayı kaybetmiştir. *Mor Kaftanlı Selanik: Bir Mübadele Romanı*'da yer alan Smyrna, kocası hasta yatağında ölür. Eşine sadıktır. *Büyük Ayrılık* romanındaki Maria Katerina, eşi Evangelos Vulgarellis Afyon'da savaşta ölür. Bunun yanında babalarını kaybeden kadınlar da mübadele sürecinde çok sıkıntıları çekerler. *Büyük Ayrılık* adlı romanda yer alan Maria, *Mor Kaftanlı Selanik: Bir Mübadele Romanı*'nındaki Zoi ve *Kuşaklar ya da Ayvalık Yaşantısı* romanında yer alan Anastasiya (Ayşe)'dir. *Kayıp Vatan Girit* romanındaki Gülnihal, *Çalı Harmanı* romanında yer alan Remziyeve *Kuşaklar ya da Ayvalık Yaşantısı*'ndaki Nazire adlı karakterler eşlerini kaybeden mübadil kadınlardır. Mübadele anında yolculuğa dayanamayıp ölen kadınlar da olur. *Sinesaf: Düşlerde Kalan Mübadele* romanındaki Sinesaf'ın anneannesi Ayşe Hanım yolculukta ölür. Bunun yanında mübadele nedeniyle evlatlarının, eşlerinin ve baba-annelerinin mezarlarını geride bırakmaları romanlarda yer almaktadır.

Mübadelenin kadınları evlat acısıyla da imtihan olurlar. *Giritli Mustafa* adlı romanda Zeynep adlı karakter, eşi Mustafa askere gidince iş yoğunluğundan çocuğunu düşürür. *Gitme, Gül Yanakların Solar* adlı romanda Hatice Hanım karakteri İspanyol gribi denen salgında evladını yitirir. *Kimlik* adlı romanda Elvan Hanım, trafik kazasında oğlu ve gelinini kaybeder. *Düşlerde Kalan Girit* adlı romanının karakterlerinden biri olan Cemal'in annesi, mübadele öncesinde oğlu Orhan'ı şehit verir. *Ah Bre Sevda Ah Bre Vatan* adlı romanda Nebile, büyük oğlu Recep'i Bulgarlarla yaşanan savaşta şehit vermiştir. *Sinesaf: Düşlerde Kalan Mübadele* adlı romandaki Zehra mübadele sırasında gemide doğum yapan ikiz çocuklarından biri vefat eder. Benzer bir acı da *Muhacirler/Bitmeyen Göç* adlı romanda yer alan Atike mübadele sırasında ilk eşi Kerim'den olan oğlu Nazmi ve kızı Şadiye'yi vapur yolculuğu sırasında kaybeder. Yolculuğa dayanamayıp ölürlər.

Mübadele Kadınlarının Sosyal Durumları ve Yaşadıkları Zorluklar

Mübadil Türk kadınlarının büyük bir çoğunluğu ev hanımıdır. Eğitim durumları Rumlara göre çok azdır. Ailevi durumları çok iyi ise özel dersler alarak eğitimini sağladıkları görülür. İlkokul eğitimi hemen hemen vardır. *Kimlik* adlı romanın başkarakteri Elvan Hanım'ın eğitimine önem verdiği aktarılır. *Büyük Ayrılık* adlı romandaki kadın karakterlerden Melahat, Türk ordusu İzmir'e girmeden hemen önce eğitimini tamamlayıp mezun olduğu için Tire kazasındaki Ravzai İrfan İnas Mektebi İptidaiyesi'nde (Kız İlkokulu) göreve başlamıştır. *Karşı Kıyılardan Bodrum'a* adlı romandaki Kemale, Rumca bilen bir kadındır. Kur'an kurslarına gitmiştir. *Giritli Mustafa* romanı karakteri Zeynep adlı kadın mübadele öncesinde ilkokulu Hanya'da bitirir. *Bir Avuç Mazi*'deki Cevriye Hanım'ın varlıklı bir aileden gelmektedir ve Alasonya'da eğitimini alır. *Kritimu/Girit'im Benim* romanındaki Fatma, okuma yazma öğrenmeye çalışan Müslüman kadın karakterlerdendir. Yine, *Emanet Çeyiz: Mübadele İnsanları* adlı romandaki İsmet Hanım'ın anlattıklarından Türk ve Rum çocuklarının eğitim süreci hakkında bilgi verilir. *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana* adlı romanda Vasili'nin anlatımından, sevdiği kız Aliki'nin Amerika'nın en yüksek mektebini bitirmiş olduğunu öğreniyoruz.

Mesleki anlamda mübadele romanı kadın karakterlerine bakıldığında *Karşı Kıyılardan Bodrum'a* adlı romanda Gülser, annesine yardım ederek ev hanımlarının yaptıkları işleri yapar. *Gitme, Gül Yanakların Solar* adlı romandaki Mediha da tıpkı diğer Müslüman kadınlar gibi ev hanımlığı vasfını üstlenir. *Mübadele Günlerinde Aşk'ta* Sare karakteri gibi diğer mübadele romanlarındaki Müslüman-Türk kadınları genelde ev hanımlığı vasfı ile konu edilir. Rum kadınları mesleki anlamda Türk kadınlarına oranla mesleki alanda fazladır.

Gayrimüslim kadınların mesleki durumundan da bahsedilir. Türk kadınlarının aksine meslek sahibidirler. O kadın karakterlerinden birisi *Mor Kaftanlı Selanik: Bir Mübadele Romanı*'ndaki olan Eva (Havva) Şarköy'de eşi Barba ile birlikte lokantada çalışmaktadır. *Büyük Ayrılık* romanındaki Maria bazen zeytin toplamaya bazen de şehirdeki zengin ailelerin evlerine temizlik işinde çalışır.

Mübadele süreci, kadın açısından ev, eş, çocuk ve geçim derdinden başka dönemin şartlarının ortaya koyduğu güven sorunu, en ağır faturayı kadınlara kesmiştir. Türk toplumunda tecavüz veya benzer bir hareket kadının lekelenmesi olacağı için bazen yaşadıkları gizli kalmıştır. Bilinenler ise mübadele süreci içinde yaşanan sorun olarak romanlara konu edinilecek kadar bilgi sahibi olunmuştur. *Ah Bre Sevda Ah Bre Vatan* adlı romandaki kadın karakter Fidan, Rumlar tarafından tecavüze uğramıştır. Fidan, Rumların yaşattığı acı sahneler

dayanılmaz durumları günümüze kapalı olan acı gerçeği anlatması bakımından önemlidir. *Gitme, Gül Yanakların Solar* adlı romanındaki Nafia Hanım, kızı Mediha'ya mübadele öncesi başına gelen hadiselerden bahseder. Ayrıca Nafia Hanım'ın günlüğü tarihi belge gibi okuyucuyu kadın gözüyle mübadele süreci olan geçmişe götürür. *Mübadil* adlı romanda Rum olan Nida adlı kıza yapılan işkence ve tecavüzlerde anlatılır. *Ah Bre Sevda Ah Bre Vatan* romanı da kadınların yaşadığı zorluklara dikkat çeker. Eşyalarının başına gelenler kadın karakter Güllü'nün Rumlar tarafından kaçırılma hikâyesi anlatılır. *Mübadil* adlı romanda, Zehra adında hasta bir kız Anadolu'ya gidecek kadar sağlıklı değildir. İra adında bir Rum kıza bırakılır. İra, söz verdiği gibi bakmaz. Ev sahibinin kızı Nida tarafından boğularak öldürülür. *Çalı Harmanı* romanındaki Eleni, yaşlı annesi ile birlikte göç etmek zorunda kalması ve sevdiği adam Andreas'ı yolculukları sonrası bir daha görememesi hayatında büyük zorlukları beraberinde getirir. Mübadele esnasında ölen kadınlardan biri de *Kimlik* romanındaki Sümela Çavuşoğlu'dur. Yolculukta güçsüz düşerek ölmüştür.

Mübadele süreci ve öncesi her iki ulus devleti de savaştan çıkmış ve imkanlar ve durum, atmosfer insan yaşamı ve güvenliği açısından en elverişsiz dönemdedir. Bu durum mübadelenin en çok etkileneni olan kadınlar bazen yaşamını kaybetmiştir. Bu sebeplere örnek olacak bir hadise *Giritli Mustafa* adlı romanın başkarakteri olan Mustafa'nın annesi çiftliklerinde çalışan kişilerin acımasızca Rumlar tarafından öldürülmesi haberine çok üzülmüş ve hastalanıp ölmüştür. Yine aynı romandaki Giritli Mustafa'nın eşi Zeynep hastalanarak vefat eder. Bir diğer eser *Gitme, Gül Yanakların Solar* adlı romandır. Başkarakter Nafia Hanım, mübadele öncesi göç ettiği İstanbul'da ölür. *Mübadele Günlerinde Aşk'ta* yer alan Behire Hanım da aynı durumda kızı Sare'nin kaçması sonucu dertlenir ve vefat eder.

Mübadele süreci ve sonrası ruhsal sıkıntı sonucu intiharlar da olur. *Ah Bre Sevda Ah Bre Vatan* adlı romandaki kadınlardan olan Fidan, evlerinin yakılması ve Rumların davranışları sonrası bunalıma girer ve intihar eder. Mübadele kadınlarının vefatları bunlar dışında göç ettikleri şehirde geldikleri topraklar ve geride bıraktıklarına duydukları hasret hikâyelerini anlatarak veya çevresindekilere bunu davranışlarıyla hissettirerek ömürlerini doldurup vefat edenler de ele alınmıştır. *Mübadele Günlerinde Aşk'ta* Sare karakteri gibi.

Mübadele sırasında Türkler, evlerinden çıkmadan Anadolu'dan gelen Rumlar, Yunan devleti tarafından evlere yerleştirilmeye başlamıştır. Bu durum kadın mübadillerin gözünden anlatılır. *Ihlamurlar Açarken*'deki Havva Hanım

Yunanistan'da yaşarlarken mübadil olan Kırklareli'den gelen Rumlar tarafından kendilerine tahsis edilen eve yerleşmek isterler.

Mübadele romanları Müslüman-Türk ve Rum-Hristiyan kadınların giyim kuşam ve kültürleri hakkında da okuyucuya bilgi verir. Mübadele öncesi ve sonrası göç edilen coğrafya büyük bir yeri kapsadığı ve yerlerinden ayrılanların rakamı çok ciddi bir sayıda olması kültürel anlamda nasıl bir hareketliliğin yaşandığını roman okuyucuna ilk bakışta verebilmektedir. Bunlardan en göze görüneni ise giyim kuşam ve yeme içme kültürü olur. Türkler, Anadolu'ya, Rumlar Yunanistan'a göç etmiş olsalar da gittikleri yerlerde uyum konusunda ve kabullenilme sorunu ile karşılaşmışlardır. Bunun en çok etkisi ve yaşayanı yine kadınlar olmuştur. Giyim ve yemek kültürleri ile gittikleri yörelerde kabul edilmeleri zaman almıştır. İrem Uzunhasanoğlu'nun romanı *Gül Yanakların Solar Gitme*'de ilk sayfada ifade ettiği şiirde mübadele romanlarında vurgulanan ortak duygu ve yaşanılanlara dikkati çekmektedir.

Göç ağrısı

Yer Ağrısı

Yurt ağrısı

Toprak ağrısı çekendi onlar.

Gitmeyi de, kalmayı da bilendi onlar.

Katık yapıp suyuna ekmeğine,

yüreklerinde mangallar yanandı onlar (Uzunhasanoğlu 7).

Sonuç

Mübadele yaşamış olanlara tarihin hiçbir döneminde unutulmayacak bir süreç yaşatmıştır. Bu süreç içinde en fazla etkilenen ve bunu yaşayanda tabii olarak kadın olmuştur. Çünkü kadın eşittir anne, sevgili, kız kardeş, büyükanne, topluma ve aileye büyük sorumlulukları olan kişidir. Toplumsal rollerden dolayı mübadele sürecinde de çok fazla yük ve sorumluluk altında kalması dolayısıyla acıyı yaşamasına da neden olmuştur. Mübadele romanları bu olgunun doğasında yaşanan ve özelde olan zorlukları kadının omuzlarına yüklemiştir. Aile mahrumiyeti yaşayan, eşi öldüğü için çocuklarına sahip çıkan veya eş olmadığı için o parasal imkânsızlık sorununu aşmak zorunda kalan, zorunlu geç nedeniyle sevdasından vazgeçen, ailesi ile karşı karşıya gelen ve daha nice mübadele ile büyüyüp ızdıraba dönüşen ne varsa kadının üzerinde yoğunlaşmıştır.

Mübadele romanları kadın karakterler üzerinden tarihin sayfalarına girmeyen ama mübadillerin ikinci ve üçüncü kuşak nesillerine anlattıklarının yazıya

dökülmesiyle gerçekliğe tam uygun olmasa da yıllar sonra sürece tanıklık edecek eserlerin oluşması büyük önem arz etmektedir. Bu önem arz eden mübadele romanlarında kadın karakterler duyguyu yüklenen ve mübadeleyi bizzat kadın karakterler olarak romanların okuyucuya mübadele sürecini anlamasında ne denli önemli olduğunu görmekteyiz. Mübadele romanlarında, mübadeleye tanık olanlar ve olmayanlar hemen hemen aynı noktada zorunlu göçün kadın karakterlerinin süreci yüklenen olduklarını ortaya koymaktadır. Mübadele romanlarında Türk-Müslüman veya Rum-Hıristiyan kadın karakterler medeni durumları, sosyal yaşam ve süreç içinde yaşadıkları hadise örnekleriyle çalışmamızda önemli örnek eserler ve karakterler vererek yaşamlarının anlaşılmasına çalışılmıştır. Mübadele romanlarının kadın karakterlere yüklemiş oldukları tip tanımlarına da uygun biçimde çalışma yürütülmüştür.

Türkiye Cumhuriyeti'nin ve mübadele kararının verilmesinin yüzüncü yılını geçtiğimiz bu yıllarda mübadele romanlarının tasnifi ve eserlerdeki kadın mübadillerin yaşadıklarına da dikkatleri çekmeye çalıştık. Mübadelenin sadece bir kara parçasından başka bir kara parçasına geçmek olmadığı, insanların duygu, ruh, maneviyat ve hayat değerlerinin yaşadıkları topraklarda yeşerip orayla bir ilişkilendiği, kök saldıgı kadın mübadiller üzerinden anlatılmaktadır. Mübadele romanları, mübadil kadınların sürecin ana taşıyıcısı, en çok acıyı yaşayan tarafı, tanık olanı, sosyal konumu gereği mücadelenin yazılı olmayan yönünü roman yoluyla okuyucuya en iyi his veren tarafı olmuştur.

Kaynakça

- Aghatabay, Cahide Zengin. *Mübadelenin Mazlum Misafirleri*. 3. Ankara: Dorlion Yayınları, 2021.
- Akgün, Atıf. "Edebiyatımızda Göç ve Göçmen Edebiyatları Üzerine Bir Değerlendirme" *Göç Dergisi* 2015: 69-84.
- Akgün, Atıf ve İsmail Alper Kumsar. *Mübadil Türklerin Romanları*. Ankara: Gece Kitaplığı, 2018.
- Aktar, Ayhan. "Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi'nin İlk Yılı: Eylül 1922 - Eylül 1923" *Yeniden Kurulan Yaşamlar 80. Yılında Türk-Yunan Zorunlu Nüfus Mübadelesi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005. 41-75.
- Aktaş, Şerif. *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. 2. Ankara: Akçağ yayınları, 1991.
- Aladağ, Ertuğrul. *Maria/Göç Acısı*. 1. İstanbul: Belge Uluslararası Yayıncılık, 1999.
- Altınsay, Sabah. *Kritimu/Girit'im Benim*. 2. İstanbul: Can Yayınları, 2004.
- Altınyeleklioğlu, Demet. *Ah Bre Sevad Ah Bre Vatan*. 2. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2013.
- Anadol, Kemal. *Büyük Ayrılık*. 4. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2003.
- Ardalı, Ferda Bozoklar. *Sinesaf/Düşlerde Kalan Mübadele*. 1. Ankara: Kanguru Yayınları, 2014.
- Arı, Kemal. *Büyük Mübadele. Dü. Kansu Şarman*. 2. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2023.
- . *Büyük Mübadele Türkiye'ye Zorunlu Göç (1923-1925)*. 2. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000.
- Arı, Kemal. "Mübadele ve Kadın" *Geçmişten Günümüze*. Samsun: Canik Belediyesi Kültür Yayınları, 2016. 92933.
- Arı, Kemal. "Mübadeleye Giden Tarihsel Süreç" *Söylemez, Mehmet*. 100. Yılında Mübadele. İstanbul: Kültür A.Ş., 2023. 15-22.
- . "Türk Roman ve Öyküsünde 'Mübadele'" *Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Dergisi* 2017: 5-28.
- Ayverdi, İlhan. *Misalli Büyük Türkçe Sözlük II*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2006.
- Berktaş, Halil. "Kabahatin Çoğu Senin, Canım Kardeşim" *Yeniden Kurulan Yaşamlar 1923 Türk-Yunan Zorunlu Nüfus Mübadelesi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005. 13-27.
- Beyatlı, Yahya Kemal. *Eğil Dağlar İstiklâl Harbi Yazıları*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1970.
- Enginün, İnci. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. 7. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007.
- Ergir, Ertuğrul Erol. *Giritli Mustafa*. İzmir: Tükelmat Yayıncılık, 2000.
- Ertul, Nurten. *Kimlik*. İstanbul: Nesa Yayıncılık, 2006.
- Göfer, Güler. *Girit Toprağından Tarsus'a/ Çilek Kokulu Üzüm*. İstanbul: İkinci Adam Yayınları, 2015.

- Gökçaftı, Mehmet Ali. *Nüfus Mübadelesi Kayıp Bir Kuşağın Hikayesi*. 8. İstanbul: İletişim, 2020.
- Gökçek, Handan. "Buca'da Mücadele Buluşması: En çok Kadınlar Acı Çekti" 14 Temmuz 2024. <<https://www.egedesonsoz.com/haber/Buca-da-mubadele-bulusmasi-En-cok-kadinlar-aci-cekti/978562>>.
- Karabulut, Belgin. Elfiya. İstanbul: Cinius Yayınları, 2014b.
- . *Mübadele Günlerinde Aşk*. İstanbul: Cinius Yayınları, 2014.
- Karabulut, Mustafa. "Türk Romanında Mübadele" VI 6TH International Conference On Innovative Studies Of Contemporary Sciences. Tokyo, 2022. 354-358.
- Karakoyunlu, Yılmaz. *Mor Kaftanlı Selanik: Bir Mübadele Romanı*. İstanbul: Doğan Kitap Yayıncılık, 2012.
- Kaya, Mehmet. «Balkan Savaşları Sırasında Anadolu'ya Göçler ve Yaşanılan Sorunlar.» History Studies: International Journal Of History 5.6 (2013): 1-16.
- Kemal, Yaşar. *Çıplak Deniz Çıplak Adam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.
- . *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana*. 10. İstanbul: YKY, 2009.
- . *Karınca'nın Su İçtiği*. 13. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- . *Tanyeri Horozları*. 24. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.
- Koparanoğlu, Belkıs Öztin. *Karşı Kıyılardan Bodrum'a*. İstanbul: Altın Kitaplar, 2006.
- Mazlum, Güngör. *İhlamurlar Açarken*. 2. Edirne: Ceren Yayıncılık, 2017.
- Millas, Herkül. "Türk ve Yunan Edebiyatında Mübadele-Benzerlikler ve Farklar" *Yeni-den Kurulan Yaşamlar 1923 Türk-Yunan Zorunlu Nüfus Mübadelesi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2005. 125-155.
- Nayır, Yaşar Nabi. *Balkanlar ve Türklük*. C. 2. İstanbul, 1999.
- Özdemir, Ayşe Nur. "Kiritimu, Giritim Benim: Tarihsel Zorunluluğun Kıyısında Bireysel Trajediler" *Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi* Haziran 2020: 56-79.
- Öztürk, Handan. *Mübadil*. İstanbul: Artemis Yayınları, 2014.
- Özyürek, Ali Ekber. *Muhacirler/ Bitmeyen Göç*. 2. İstanbul: Laika Yayıncılık., 2014.
- Sahaf, Euphemia. "[Göç - Kadın - Mübadele] 1930 Gümölcine'den Türkiye'ye yerleşen bir Türk kadının iskân belgesi." 10 07 2024. Euphemia Sahaf. Belge. 10 07 2024. <<https://euphemiasahaf.com/products/goc-kadin-mubadele-1930-gumulcineden-turkiye-yerlesen-bir-turk-kadının-iskan-belgesi>>.
- Sakallı, Fatih. "Bir Mübadele Romanı: Hasret" 21. *Yüzyıl Eğitim ve Toplum* 05 08 2015: 19-34.
- Soysal, İsmail. *Türkiye'nin Siyasal Andlaşmaları (1920-1945)*. C.1. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2000.
- Şen, Fügen Ünal. *Bir Avuç Mazi*. 4. İstanbul: Everest Yayınları, 2013.
- Şimşek, Şehnaz Şişmanoğlu. "Öncesi ve Sonrasıyla Mübadelenin Edebi Mirası" Şimşek, Şehnaz Şişmanoğlu. *100. Yılında Mübadele*. İstanbul: Kültür A.Ş., 2023. 347-368.
- Tan, Canan. *Hasret*. İstanbul: Doğan Kitap Yayıncılık, 2013.

- Tekşan, Mesut. “Roman ve Hikâye” *Yeni Türk Edebiyatı*. Ed. Bilgin Güngör ve Hasan Sakın. Çanakkale: Paradigma Akademi, 2023. 1-173.
- Tevfik, İhsan. *İnsan ve Mekân Yüzüyle Mübadele 1923’ten Bugüne Zorunlu Göç*. 4. İstanbul: İnkılâp, 2021.
- Tosun, Ramazan. *Türk-Yunan İlişkileri ve Türk-Rum Nüfus Mübadelesi*. 2. Konya: Palet Yayınları, 2002.
- Uzunhasanoğlu, İrem. *Gitme, Gül Yanakların Solar*. İstanbul: Epsilon Yayınevi, 2016.
- Ünal, Hüseyin. *Kayıp Vatan Girit*. İstanbul: Nesil Yayınları, 2007.
- Üner, Akın. *Çalı Harmanı: Mübadele*. Samsun: Erol Ofsetyayıncılık, 2010.
- Yalçın, Kemal. *Emanet Çeyiz/Mübadele İnsanları*. 4. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 1999.
- Yıldırım, Onur. *Diplomasi ve Göç Türk- Yunan Mübadelesinin Öteki Yüzü*. 2. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2016.
- Yılmaz, Altuğ. “Balkanlardan Anayurda Yapılan Göçler” *Belleten*, 1991: 109-120.
- Yılmaz, Aycan. “Mübadele Kültür ve Gelenek Yunananistan-Türkiye Hattında Uyum Süreci” *100. Yılında Mübadele*. İstanbul: Kültür A.Ş., 2023. 137-157.
- Yorulmaz, Ahmet. *Girit’ten Cunda’ya ya da Aşkın Anatomisi*. 3. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2003.
- . *Kuşaklar ya da Ayvalık Yaşantısı*. İstanbul: Remzi Kitapev, 2002.
- . *Savaşın Çocukları Girit’ten Sonra Ayvalık*. 5. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2002.
- . *Ulya/ Ege’nin Kıyısında*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2010.

Orhan Kemal'in *Cemile ve Eskici ve Oğulları* Romanlarında Erkeklik Kurgusu



Hilal Tülegen-Palta*

Giriş

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının roman ve öyküleriyle bilinen önemli yazarlarından biri olan Orhan Kemal, eserlerinde halkın içinde olan karakterler yaratmış, yaşadığı dönemin sosyal ve ekonomik eşitsizliklerini bu karakterler aracılığıyla okura anlatmıştır. Dolayısıyla Orhan Kemal'in bütün eserlerinde bireysel temalardan ziyade toplumsal temalar işlenmiştir. Yazarın *Cemile* (1952) ve *Eskici ve Oğulları* (1962) eserleri, toplumcu gerçekçi sanat anlayışı çerçevesinde kaleme aldığı eserleridir. Yazar, bu eserlerinde işveren-işçi arasındaki sınıfsal farklılıkları ve çatışmaları, kapitalist çalışma düzeninin neden olduğu 'kafasıyla üretenler'in 'elleriyle üretenleri' sömürsü, yaşamasının bir değeri olmayan insanların insanca yaşamak için verdiği mücadeleyi, toplumsal cinsiyet normlarının sebep olduğu kadın-erkek arasındaki sosyal sorunları ele almıştır. Eserlerde hakkı gasp edilen, emeği sermaye sınıfı tarafından sömürülen kişiler ve gücü elinde tutan patron veya onun atadığı ustabaşları aracılığıyla ezen-ezilen ilişkisi kurulmuştur. Aynı zamanda romanlarda, işsizliğin ya da düşük maaşla çalışmanın neden olduğu erkeklik krizini atlatmak için; iş bularak ya da erkekliğin toplumsal kabul gördüğü evlilik, çocuk sahibi olma gibi basamakları tamamlayarak eril kimliklerini ispatlamak amacıyla verilen mücadeleler anlatılmaktadır. Bu çalışmada, erkeklik kuramı tanıtılacak ve literatürün sunduğu yaklaşımla romanlar çözümlenerek hegemonik erkeklik değerleri ile diğer erkeklik değerlerinin romanlardaki yansımaları tartışılacaktır.

Erkeklik Kuramı ve Erkeklikler

Erkek ve erkeklik kavramlarının birbirinden farklı anlamları olduğu gibi cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının da anlamı ve kapsam alanı birbirinden farklıdır. "Cinsiyet (sex), biyolojik yapıyı temel alan bir terimken toplumsal

* Doktora Öğrencisi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, E-posta: tulegenhilal@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5065-9853.

cinsiyet (gender) ise biyolojik cinsiyetin ötesinde tarihi, kültürel, toplumsal olarak inşa edilen, sürekli yeniden kurgulanan, bu yüzden dönüştürülen ve değiştirilmeye de zorlanan bir olgudur.” (Butler 50) Dolayısıyla kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönü ‘cinsiyet’ ile açıklanır. Toplumsal cinsiyet, kadınlık ve erkeklik kavramları tarih, siyaset, toplum, kültür ve ekonomi gibi pek çok arka planla üretilen, bir kimliğin parçası olarak sürekli yeniden inşa edilen kurguları işaret eder.

Toplumsal cinsiyet çalışmaları başlangıçta feminist teorinin yönlendirmeleriyle şekil almıştır. Bu durum uzun süre devam etse de ana merkeze kadını olarak yürütülen çalışmalar bir noktadan sonra çıkmaza düşmüştür. Bu noktada bilindik bir öğreti olarak kabul edilen “Her şey zıddıyla kaimdir.” sözünden hareketle kadını her yönden belirgin ve görünür kılmaya çalışan bu çalışmaların, kadının zıddı olarak yaratılan erkeği görmezden gelmesi çıkmazın sebeplerindendir. Ayrıca feminizmin ezen-ezilen arasında kurduğu ilişkide kadının ezilen konumundan, elde etmesi gereken hak ve özgürlüklerden bahse derken; bunun karşısında ataerkil pratiklerle ve toplumsal normlarla yeniden üretilen düzen içerisinde erkeğin konumunun belirsizliği de dikkat çekmektedir. Erkekleri yalnızca kadınları ezdiği noktada görünür kılmak aynı zamanda erkeklerin ezdiği erkekleri görmezden gelmek demektir ki bu erkekliğin farklı tezahürleri olduğu düşüncesine kapı aralamış, II. Dalga feminizminden itibaren ‘erkek’ daha fazla konuşulmaya, tartışılmaya ve irdelenmeye başlamıştır.

“Erkeklik büyük ölçüde biyoloji, anatomi ve kısmen de psikolojinin araştırma konusu olmakla birlikte, erkekliğin toplumsal bağlamda şekillenen bir şey olduğunun kabulü ilk kez feminist kuramların sosyal bilimler alanına getirdiği bakış açısı sayesinde gerçekleşmiştir.” (Sancar 24) Bu bağlamda sosyal bilimler alanında erkeklik olgusunu anlamak için anket ve röportaj çalışmaları yapılmıştır. 1970’li yılların sonu 1980’li yılların başından itibaren Michael Kimmel, Jeff Hearn, Victor Seidler ve David Morgan gibi öncü yazarların teorisini ortaya koyduğu bir çalışma alanı olmuştur. Sosyoloji, halkbilim, tarih, psikoloji, dilbilim, siyaset bilimi gibi farklı disiplinlerin dikkati bu alana yönelmiştir. Alanın feminizm çatısı altından ayrılarak müstakil bir çalışma alanı hâline gelmesinde; erkekliğin değişken bir kimlik olarak kabulü, R. W. Connell’in gündeme getirdiği ‘erkeklikler’ ve ‘hegemonik erkeklik’ kavramsallaştırmaları belirleyici olmuştur.

Sosyolojiden psikolojiye, siyasetten dilbilime, tarihten edebiyata farklı disiplinlerin bir araya getirilmesiyle erkeklik çalışmaları, erkekliğin inşasını sağlayan kurumsal ve toplumsal süreçleri inceleyen müstakil bir çalışma alanı niteliği

kazanmıştır. Bu çalışma alanı içinde erk, iktidar ve hegemonya gibi kavramları önemli bir yere sahiptir.

Ataerkil sistemde konumlanan kadın ve erkeğin tüm eylemleri kendinden daha güçlü olan otoritenin kontrolündedir. Bu zihniyette dışıl olanın ötelenmesinin yanı sıra 'erk' denilen daha üst bir oluşumun egemenliği söz konusudur. Patriarkal zihniyet güçsüz bulduğu kadın, erkek, eşcinsel, gey, lezbiyen, çocuk, hayvan vs. birçok canlıya egemenlik kurar. (Yıkılcan 155)

Başka bir deyişle erk; yalnızca erkeklerle, erkek aracılığıyla, erkek üzerine kurulu bir anlayış değildir. *Güncel Türkçe Sözlük*'te "Bir işi yapabilme, bir direnmeyi yenme gücü; erk..." olarak tanımlanan iktidar kavramı aslında daha çok politik bir gücü işaret etmektedir. Erk ise yapabilme gücü anlamını içerir ve bireye içkin tanımlamalarda daha geniş bir anlama sahiptir. Erkeklik kuramı için anlaşılması ve açıklanması önemli kavramlardan diğeri de hegemonyadır. Antonio Gramsci'nin sınıflar arasındaki ilişkileri incelerken kullandığı bir kavram olan hegemonya; genel olarak otorite, liderlik ve tahakküm kavramlarının birleşimi olarak düşünülmektedir. Gramsci'nin kullandığı hâliyle "bir sosyal grubun diğer kesimlere karşı uygulayacağı bir yöntem olarak gösterdiği 'hegemonya'da kültürel yönlendirme ve rıza unsuru önem taşır. Zora ve diktatörlüğe dayanan iktidar alanına karşılık onaya dayalı alan hegemonya alanıdır." (Kıvılcım 218). Bu bağlamda hegemonya kavramının zor ve şiddet yerine kültür ve kurumlar üzerinden işleyen ikna ve rıza pratiklerine göndermede bulunmaktadır. Bu kavramların karşılıkları bu şekilde açıklansa da erkeklik kuramı için daha derin anlamları bulunmaktadır. Özellikle hegemonya kavramı erkeklik kuramının öncü isimlerinden olan Connell'in çalışmalarında önemli bir yere sahiptir.

Hegemonik erkeklik, Connell'in yapısalcı cinsiyet kuramı için kilit önemdeki kavramlardandır. Connell, hegemonik erkeklik kavramını Gramsci'nin hegemonya kavramı üzerine kurmuştur. Connell'e göre hegemonik erkeklik, "iktidar çekişmelerinin ötesine geçerek özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan, toplumsal üstünlük"tür (Connell, Toplumsal Cinsiyet ve İktidar 269). Hegemonik erkeklik aynı zamanda toplumsal süreçler içinde devlet, din, medya gibi kurumlar vasıtasıyla tüm topluma yayılan idealize edilmiş erkeklik formudur. Hegemonik erkeklik, "ideal erkek olmanın anlamı nedir?" ya da "ideal bir erkek nasıl olmalıdır?" sorularının yanıt olarak verilen ve mücadele sonucunda kazanılan bir konuma işaret etmektedir. Dolayısıyla, hegemonik erkeklik arzulanan, mücadele isteyen, erkek olmanın en şerefli ve el üstünde tutulan türüne gönderme yapmaktadır. Buradan hareketle de diğer bütün erkekler kendilerini merkezde

bulunan hegemonik erkek kimliğine benzerliklerine ya da farklılıklarına göre konumlandırmaktadırlar.

Ataerkil toplumsal cinsiyet düzeni içinde işleyen, tarihsel ve toplumsal olarak kurulmuş olan hegemonik erkeklik, belirli şartlar altında mücadeleye ve bunun sonunda şartların ihtiyaçları doğrultusunda gelecek her türlü değişime açık bir kategoridir. Bu bağlamda kavram en genel anlamıyla, “iktidarı elinde tutan erkeklerin sahip olduğu erkeklik imajına” (Türk 4) işaret eden bir tahakküm modu olarak da yorulabilmektedir. Ancak hegemonik erkeklik kavramının bireylerin bedensel özelliklerine ya da kişiliklerine göre belirlenecek sabit bir tanımı yoktur. Hegemonik erkeklik, toplumsal eylem içinde hayata geçirilen uygulama biçimleridir ve bu nedenle belirli bir sosyal ortamdaki toplumsal cinsiyet ilişkilerine göre farklılık gösterebilir.” (Messerschmidt 70) Başka bir deyişle; hegemonik erkeklik daima bir mücadeledir. Biyolojik olarak erkek bedeninde dünyaya gelen bireyin, doğduğu toplumun ideal erkeklik normlarına göre çeşitli duraklarda rüştünü ispat ederek iktidarı elde ettiği bir süreçtir. Bu vasfı elde etmek için Türkiye’de geleneksel olarak kabul gören basamakların (en önemlisi heterosexüel olmak, sünnet olmak, askerlik yapmak, yüksek ücretli bir iş sahibi olmak, evlenmek ve çocuk sahibi olmak) tamamlanması beklenmektedir.

Hegemonik erkek denilince akla genellikle toplumsal cinsiyet normları doğrultusunda kadına atfedilen rollerin aksine eril kategorisinde değerlendirilen özellikler gelmektedir. Dolayısıyla hegemonik erkeklerden; cesaret, yiğitlik, bağımsızlık, rekabetçilik, ezilmemek, şiddet görmemek ve kendine güven gibi sıfatları hayata geçirecek ve görünür kılacak ‘sağlıklı ve güçlü’ bir bedene sahip olması beklenmektedir. “Kas gücü ile özdeşleşen erkek bedeni, güçlülüğe ve kahramanlığa gönderme yapıyor. Bedensel kas gücü bir tür fiziki sermaye olarak tanımlanırsa -Bourdieu’cu anlamda- bunun değişim değeri ve başka sermayelere dönüştürülebilme kapasitesi olarak erkekliğin inşasında önemli bir işleve sahip olduğunu görüyoruz.” (Sancar 253) Dolayısıyla hegemonik erkeğin fiziksel olarak güçlü bir bedene kavuşması için herhangi bir spor dalıyla ilgilenmesi olumlu karşılanırken bu görüntüyü gölgede bırakacak depresyon, şişmanlık ve sakatlık gibi hâller hegemonik erkekliğe zarar vermektedir.

Hegemonik erkek kimliği geleneksel ve kültürel yapıların vasıtasıyla toplumda sürekli olarak empoze edilmektedir. ‘Erkekler ağlamaz!’, ‘Erkek dediğin dayanıklı olur!’ gibi erkeği bir kalıba sokan kalıp sözler kadına kodlanmış kırılğanlığı, naifliği, duygusallığı ve zayıflığı reddetmektedir. Çünkü hegemonik erkek olmanın en önemli şartı kadına benzememektir. Bu bağlamda kadın, kadınsılık ve kadına ait özellikler hegemonik erkeklerin üzerinde tahakküm kurabileceği

bir alan olarak konumlanmaktadır. Bu durum yalnızca kadın bedeninde dünyaya gelenler için geçerli değildir. Erkek olarak dünyaya gelip ‘iktidar, başarı, güç, saldırganlık, cesaret’ gibi temel erkeklik özelliklerine sahip olmayanlar da iktidara sahip otoriteyi elinde tutan hegemonik erkekler tarafından kadınsılaştırılmakta; dahası kadınlar üzerinde kurulan egemenlik onlara da uygulanmaktadır. Bu durumun doğal bir sonucu olarak da erkekler arasında hiyerarşik bir düzen kurulmasına yol açar. Bu hiyerarşik ilişkide toplumsal cinsiyet düzeninin en tepesinde bulunan hegemonik erkeklik ve hegemonik erkekliğin ezdiği, üzerinde tahakküm kurduğu diğer erkeklik kategorileri ortaya çıkmaktadır.

Connell, hegemonik erkeklik teorisini geliştirdiği *Erkeklikler* adlı çalışmasında hiyerarşik yapının en üst basamağında bulunan hegemonik erkeklik dışında, farklı erkeklik kategorilerinin de bulunduğunu ifade eder ve bu birden fazla erkekliğin var olduğunu kabul etme noktasında bir iltir. (Connell 149). Connell’in sözünü ettiği kategorileri “İşbirlikçi ya da Suç Ortakçı Erkeklik”, “Madun Erkeklik” ve “Marjinal Erkeklik” olarak tanımlar.

Connell’a göre işbirlikçi erkeklik; hegemonik erkekliğin miskin versiyonudur. (Connell, *Erkeklikler* 154) Connell; “işbirlikçi erkekler ataerkil düzenin kendilerine sağladığı ayrıcalıkların farkındadırlar ancak bu ayrıcalıkları doğrudan kullanmazlar. Hegemonik erkekler ataerkil düzenin ön saflarda çatışan askerleridir. Öte yandan işbirlikçi erkekler ataerkil düzenin cephe hattında bulunmanın gerilimlerini ya da risklerini göğüslemek zorunda kalmazlar. Yaptıkları şey, hegemonik erkek hegemonyasını sürdürürken seyirci olarak izlemektir (Sığın ve Canatan 169). Bu tanımlama içerisinde ‘seyirci’ sözcüğü dikkat çekmektedir. Çünkü Connell, sembolik olarak işbirlikçi erkekleri bir futbol maçından mücadele edip savaşan futbolcuları televizyon başında seyreden erkeklere benzetmektedir. Toplumsal cinsiyet düzeni içerisinde işbirlikçi erkekler; hegemonik erkekler kadar güç sarf etmeden ataerkilliğe onay vererek kadınların ezilme ve ikincilleştirilmelerinden avantaj sağlamaktadır. Bu sebeple “hegemonik erkekliklerden farklı olarak elini kirletmeden ataerkil pay”dan yararlanırlar (Bozok 47). Diğer bir erkeklik kategorisi olan “madunlaştırılan erkeklik”; cinsel yönelimlerinden dolayı hiyerarşinin en alt basamağında yer almaktadır. Eşcinsellik burada en göze çarpan özellik olmakla birlikte tek madun erkeklik tipi değildir. Fiziksel açıdan zayıf olmak, başkaları önünde ağlamak, hakkını savunamamak, işsizlik ya da düşük maaşlı işte çalışmak gibi özellikler sebebiyle eşcinsel olmayıp madunlaştırılan erkekler, hegemonik erkekler tarafından toplumsal cinsiyet düzeninden dışlanmaktadır. Marjinalleştirilen erkeklik ise; toplumsal cinsiyet düzeninin sınıf, ırk ve etnisite gibi yapılarla ilişkilendirildiği kategori olarak tanımlamak mümkündür. Bunun yanı sıra Connell;

sınıf ve toplumsal cinsiyet ilişkileri açısından işçi sınıfına dâhil olan fabrika işçilerini de bu gruba dâhil etmektedir.

Literatürün sunduğu bu kuramsal yaklaşımla bir sonraki bölümde *Cemile ve Eskici ve*

Oğulları romanlarında ‘toplumsal cinsiyet rejimi’ bağlamında erkeklik temsilleri, bu erkeklikler arasındaki iktidar ilişkileri, romanlarda ataerkil pay elde etmek için hegemonik erkeklik ile ikincilleştirilmiş erkeklerin ilişkileri, ırk ve etnisite farkı sebebiyle ötekileştirilen erkeklerin ele alınış biçimleri, eril histeri ve işsizliğin sebep olduğu erkeklik krizi anlaşılmaya çalışılacaktır.

***Cemile ve Eskici ve Oğulları* Romanlarında Erkeklik**

Toplumcu gerçekçilik, Marksist felsefenin sanat alanına uyarlanması ve Marksizm’in, kapitalizmi reddetmesinin sanata yansıma hâli şeklinde tanımlanabilir. Toplumcu gerçekçiler, sosyal hayattaki gerçekleri ve çarpıklıkları saptamayı ve tüm bunları sosyalist dünya görüşü doğrultusunda çözümlemeyi hedefler. Marksizm’in temel prensiplerinden ve öğretilerinden yola çıkarak edebiyatı, sınıf mücadelesinin bir aracı olarak kabul eder. Bu bakış açısı toplumcu gerçekçilerin, hayatı yalnızca gözlemekle yetinmediklerini aynı zamanda onu değiştirme konusunda idealist ve eylemci bir tutum takındıklarını gösterir. Bu sebeple, onlar belli bir teze dayalı bir sanat oluşturmayı bir başka deyişle ‘toplum için sanat’ yapmayı kendilerine temel felsefe edinirler. Eserlerinde, işçi/emekçi sınıfını ve geniş halk kitlelerini anlatarak onların sözcülüğünü üstlenirler.

Türkiye, II. Dünya Savaşı’na fiili olarak katılmamış olsa da; hem savaş sürecinde hem de savaştan sonra yaşanan gelişmeler ekonomiden siyasete, sağlıktan edebiyata kadar hayatın her alanını etkilemiştir. “Türk edebiyatında, toplumsal olayların ve gelişmelerin edebiyatta ‘toplumcu gerçekçilik’ çizgisinde ele alınıp okuyucuya sunulması ilk defa dünyadaki birçok ulusu derinden etkilemiş olan II. Dünya Savaşı sonrası yaşanan sosyo-ekonomik gelişmelerle başlamıştır.” (Alver 132) Böylelikle, Türk edebiyatında ‘toplumcu gerçekçilik’ anlayışı özellikle 1930’lu yılların sonlarından itibaren özellikle roman ve hikâye türlerinin içeriğini derinden etkilemiştir. Sadri Ertem, Sabahattin Ali, R. Enis, Samim Kocagöz, Oktay Akbal, Cahit Beğenç, Rakım Çalapala, Cevat Şakir Kabaağaçlı, Orhan Hançerlioğlu, Hikmet Erhan Bener, Refik Erduran, Kemal Bilbaşar, Orhan Kemal, İlhan Tarus gibi birçok yazar toplumcu gerçekçi çizgide eserler vermiştir.

Orhan Kemal, Türk romanı ve öykücülüğünde toplumcu gerçekçi sanat anlayışıyla eserlerini kaleme alan önemli yazarlardan biridir. Türk romanında topluma yönelme eğilimi, Orhan Kemal’in eserlerinde farklı bir boyutta işlenmiştir.

Çünkü roman ve hikâyeler kurmaca metinler kategorisinde değerlendirilse de yazar, bizzat yaşadığı ya da gözlemlediği durumları, kendine has üslubu ile metne taşımıştır. Yazarın bu başarısı eserlerinin yayınlanmasının üzerinden yıllar geçmesine rağmen hâlâ çok satanlar listesinde olması ve kitaplarının uyarlamalarından yapılan televizyon dizilerinin popülerliği üzerinden anlaşılabilir.

Toplumcu gerçekçiliğin en önemli isimlerinden biri ve hatta asıl kurucusu olan Rus yazar Maksim Gorki ve Yugoslav yazar Panait Istrati'nin eserlerini okuyan ve onlardan etkilenen Orhan Kemal, alt tabaka insanların zorlu yaşamlarına yönelmiş ve bu yazarlar gibi ilk romanlarına hayat hikâyesini yazarak başlamıştır. Kendi hayat hikâyesiyle yazdıkları arasında paralellik olan Orhan Kemal, ideolojik anlayışına uygun olarak işçi sınıfı/ köylü edebiyatına kaynaklık etmiştir. “Sanayileşme/makineleşme gibi burjuvalaşmış güçler karşısında ezilen, yok olan insanların acılarını, çelişkilerini, direnişlerini, yaşam koşullarını anlatır. İşçinin bir yük hayvanından farksızlaştığı ve hem fiziksel hem manevi yüklerle tüketildiği düzen içindeki ‘emek’ sömürüsünü vurgular.” (Eliüz 26) Hayatı, Adana ve Çukurova'daki pamuk ırgatlarının, fabrika işçilerinin, İstanbul'un kenar mahallelerinin yoksul insanları arasında geçen ve ben yaşadıklarımı yazdım diyen yazar, isimleri farklı olsa bile ‘gerçekten’ bir köşesinden hayatına değen, ezilen, sömürülen kişileri eserlerinde anlamıştır.

Cemile, Orhan Kemal'in 1934 yılında Çukurova'da dokuma fabrikası civarında gecekondu mahallesinde yaşayan işçilerin ekmek parası için verdiği mücadeleden anlatıldığı eseridir. Eserin başkahramanı Cemile, bu mahallede güzelliğiyle göze çarpan, paylaşamayan genç bir Boşnak kızıdır. Eserde Cemile ile '24 lira 95 kuruş aylığa mahkûm' Kâtip Necati'nin aşk hikâyesi anlatılır. Roman, akıl gücüyle üretenlerin kol gücüyle üretenlerden daha kıymetli bir duruma geldiği dönemde daha çok yevmiye hak ettiklerini ve daha iyi koşullarda çalışmak/ yaşamak isteyen işçilerin verdiği mücadeleyi, işçi dertlerini, ezilmelerini işler.

Eskici ve Oğulları romanında Trablus Savaşında tek bacağı kaybeden Topal lakaplı eskicinin, iki oğlu, kızı ve karısı ile Çukurova'ya göçtükten sonra yaşadığı sıkıntılar anlatılmaktadır. Romanda anlatılan aile, II. Dünya Savaşı'nın ardından yaygınlaşan makineleşme yüzünden geçim sıkıntısı yaşamaktadır. Açtığı tamirci dükkânı ile 'dokuz boğaz' beslemekte zorlanan baba, yaşadıkları sıkıntının sebebini evli ve üç çocuklu büyük oğlu Memet'in sabun fabrikasında vardiya usta yardımcısıyken işten çıkarılıp dükkânda çalışmaya başlaması olarak görmektedir.

Memet işsizlik sorununa çözüm olarak 'kütlü' adı verilen pamuk toplama işini bulmuştur. Topal Eskicinin küçük oğlu Ali de 'ağasıyla' kütlü toplamaya

gitmeye karar verince, Ali'yi bırakmak istemeyen babası, annesi, kız kardeşinin de dâhil olmasıyla tüm aile tarla işçisi olarak çalışmaya başlamıştır. Ancak tarladaki şartlar daha önce bu işe alışkın olmayan aileyi hem psikolojik hem de sağlık açısından zorlamıştır. Çocuklar da dâhil olmak üzere tüm aile bireyleri sıtmaya yakalanmış, ekonomik olarak da istediklerini kazanamamalarının sonucunda Eskici oğulları ile tartışmış ve Eskici kendi ailesiyle geri dönmeye karar vermiştir. Akli sürekli tarlada bıraktığı hasta çocuklarında olan Eskici, şehre, dükkânına ve evine dönmüş olsa da bir türlü rahat edememiştir. Hastalığa, yetersiz beslenmeye ve sıcağa daha fazla dayanamayan kardeşler çözümü babalarının yanına geri dönmekte bulmuştur. Öfkesi dinen ve evlatlarını özleyen Eskici, çocuklarını karşısında hasta ve perişan bir halde görünce çok üzülmüş ve dükkânı satıp borçları ödemiştir. Roman, Eskici'nin gelini Zeynep'in ve damadı Ünal'ın fabrikada işe girdikleri haberini almasıyla sona erer.

Adı romanın başından sonu kadar hiç söylenmeyen Topal Eskici, 1911-1912 yılında Trablusgarp Savaşı'nda Libya'da İtalyanlarla savaşmıştır. Topal Eskici, cephede nereden geldiğini bile anlayamadığı bir kurşunun sol bacağına saplanmasıyla sıcak kumlara düşüvermiştir: "Gözlerini Aziziye Hastanesi'nin yaralıların inlediği çadırlarından birinde açtığı zaman, sol bacağının dizkapağının aşağısı artık yoktu. Kesilmişti. Bunu öğrenince şaşaladı ilkin. Kesilmiş miydi? Sonra hüngür hüngür boşanarak uzun uzun ağladı." (Kemal, Eskici ve Oğulları 14)

Çimen Günay Erkol, *"İllet, Zillet, Erkeklik: Eleştirel Erkeklik Çalışmaları ve Türkiye'deki Seyri"* isimli makalesinde (12) duygusal reaksiyonlarda taşkınlık, ani sinirlenme ve hareket bozuklukları gibi anlamları olan -önceleri yalnızca kadınlara atfedilen bir kavram olan- histerinin Saniye Devrimi ile değişime uğradığından bahsetmektedir. Erkol, 'erkek histerisi' sorununun yirminci yüzyılın sonlarına doğru Jean-Martin Charlot, Emile Duponchel, Freud gibi araştırmacıların çalışmalarıyla erkeklik bağlamında düşünülmeye başladığını söylemektedir. "Savaş sonrasında 'eril histeri', savaştan 'yaralı' dönen erkeklerin yaşadıkları travma ve psikolojik yıkımı irdelemede başvurulan bir kavram olarak ön plana çıkar." (Sayak, Erkeğin İnkılabı) Bu bağlamda vatani korumak için savaşa gidip cephede uzvunu yitiren bu kahraman asker, kangren olan bacağı kesilirken canı çok yansa da gık bile dememiştir. Ama evine döndüğünde tanıdıklarının acıyarak bakan gözlerini her gördüğünde 'eksikliği'ni bir kusur gibi hissetmeye başlamış, içine atmış, üzülmüş, herkese dünyaya bile küsmüş, Libya'nın kızgın kumlarında can vermiş olmayı istemiştir. (Kemal, Eskici ve Oğulları 16) Zamanla huyu değişmiş aniden sinirlenen, sık sık küfreden, aksiliği yüzünden etrafındaki herkesin 'ona göre' davrandığı bir adama dönüşmüştür. Bu

sebeple savaş sonrası evine eksik dönen Topal Eskici, yaşadığı travmatik durumun etkisiyle tahta bacağıyla ilgili yaşadığı tüm sorunlarda eril histeri krizleri yaşamıştır.

Öte yandan askerlik görevini yapmayanlar Topal Eskici tarafından 'erkek olmamakla' itham edilmiştir: "Trablusgarp'ta İtalyan'a kurşun sallarken nerdeydi bu Cemil'in babası İbo İbram? Askere gitmemek için sıçan deliği arıyordu değil mi? (...) İbo, İbo gibi kahpe avratlılar olsa dumanları tepelerinden çıkardı. Asker kaçağı, vatan haininin oğlu. Hükümetin yerinde olsa böylelerinin soyunu sopunu, eniğini cücüğünü sallandırır..." (Kemal, Eskici ve Oğulları 6)

Eril bir alan olarak kabul edilen askerlik, geleneksel Türk erkeklik kurgusu içinde en önemli adımlardan biridir. Sünnet olarak 'erkek' olan birey, askere giderek 'adam' olur. Ancak askerliğini yapmayan/yapamayanlar toplum tarafından kadınsılaştırılır. Romanda Topal Eskici, askere gitmeyen İbrahim'i vatan haini olmakla suçlar, onun gözünde Cemil eril kimliğini kaybetmiş ve kadınsılaştırmıştır. Babasının askere gitmemesi sebebiyle Cemil'e roman boyunca 'oğlan Cemil' diye hitap eder.

Topal Eskici, askerden geldikten sonra Çukurova'nın zengin köylerinden birinde demircilik yapmaya başlamıştır. Başlangıçta işler iyi gitse de 1945 sonrasında Topal Eskici'nin işleri bozulmaya başlamıştır. Çünkü bu süreçte Amerika'dan gelen yardımlar en çok tarım, madencilik ve yol inşası alanlarında kullanılarak tarımsal üretimde modernizasyon desteklemek amacıyla traktör, tarım makineleri, yol inşaat makineleri alınmış; bütün bu malzemelerin yedek parçalarına yıllarca büyük miktarda paralar ödenmiştir. Bu durum toprak sahiplerini, fabrikatörleri memnun ederken geleneksel zanaatlarla uğraşan küçük esnaflar için ekonomik sıkıntıların başlamasına sebep olmuştur: "Bir zamanlar onu işe, paraya boğanlar artık uğramaz olmuşlardı. Toprak renk renk traktörlerle sürülüyor, mibzerlerle ekiliyordu. 'Dinamik ziraat' başlamıştı. Memleket ziraatının işi bundan böyle Amerikan makineleriyle görülecekti. Ortaçağdan kalma köhne demirci dükkânlarına ne ihtiyaçları vardı?" (Kemal, Eskici ve Oğulları 18)

Amerika'dan piyasaya bol miktarda sunulan yedek parçalara dolayısıyla kol gücüyle yaptığı işinin yerini alan büyük makinelere karşı daha fazla dayanamayan Topal Eskici, ailesiyle birlikte şehre göç etmiştir. Şehirde önceden ayakta tamiri yaptığı dükkânı açarak eski günlere dönmeye beklerken şehirde de düzenin artık değiştiğini fark etmesi uzun sürmemiştir. Eskici dükkânında aileyi geçindirecek kadar parayı bile zor kazanan Topal Eskici'ye ilerlemiş yaşına rağmen verdiği zorlu yaşam mücadelesi ağır gelmektedir. Bu bağlamda romanda; "fabrika, tarım ve yapı işçiliği örneklerinden hareketle iş sektörlerinin

her kademesine sinen kapitalist anlayışın uğrattığı manevi tahribatlar yansıtırken bu anlayışın yoz bireyler hâline dönüştürdüğü kişilerin tükenişi” (Eliuz ve Armağan 208) vurgulanmıştır. Topal Eskici’yi savaştan sonra kesilen ayağın-
dan bile daha çok yıpratıcı yaşamayı değil ölmeyi daha cazip kılan kapitalist düzenin dayattığı yoksulluk olmuştur.

Topal Eskici, evlilik, çocuk sahibi olma ve aileyi geçindirme gibi erkeklik mekanizmasını besleyen diğer kollara yönelmiştir. Başka bir deyişle Serpil Sancar’ın ‘mülsüz erkekler’ olarak adlandırdığı emeğinden başka satacak bir şeyi olmayan erkeklerin, otorite sahibi olacakları bir ailenin geçimini sağlayarak o aileye ‘reis’ olunca toplumda kazandıkları saygın bir statüye (Sancar 63-64) ulaşmak istemiştir. Topal Eskici, tesadüfen karşılaştığı kendi gibi yapayalnız bir kadınla evlenmesiyle meşru bir tahakküm alanına sahip olmuş ve çocuk aracılığıyla psikolojik ve fiziksel şiddete olan yatkınlığı gibi sebeplerle ailede otoritenin sahibidir:

Dökülmüş sıvalarının altından tuğlaları kırmızı kırmızı görünen tozlu, örümcek ağı çiplak duvarlarda bile ne sıva, ne badana vardı, hatta komşu dükkan çırak ya da kalfalarının renk renk magazinlerden oyup yapıştırdıkları gibi yarı çiplak film artistlerinin, ünlü İstanbul futbolcularının boy boy resimlerini olsun astırmıyordu ihtiyar. (Kemal, Eskici ve Oğulları 3)

Kardeşinin kendileriyle birlikte gelmesi hiç de fena olmayabilirdi, ama bu, babasına karşı düpedüz bir meydan okuma halini almamalıydı. (Kemal, Eskici ve Oğulları 54)

Romanda Topal Eskici’nin karısı ve sürekli rekabet halinde olduğu komşu kadın Fadime’nin adı bir kez söylenmiş; oğlu doktor olan bu kadından ‘doktorun anası’ şeklinde bahsedilmiştir. Kadın erkek üzerinden görünür kılınmış, varlığını ispat etmesinin yolu erkeğin başarısına bağlanmıştır. Aynı zamanda kadınlardan geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranmaları beklenmiştir. Kültü toplamaya gittikleri yerde erkeklerin dereye yıkanmaya giderken nenesinin Ayşe’ye “Sen nerye gidiyorsun kız başınnan?” (Kemal, Eskici ve Oğulları 222) diyerek engel olmuştur. Memet’in çocukları olan Cavit ve Ayşe, Ali amcalarına para kazanınca kendilerine ne alacağını sorduklarında Ali’nin Cavit’e av tüfeği, Ayşe’ye dikiş makinesi söz vermiştir. Ataerkil kültür kodlarına bağlı olarak şiddet, güç, kahramanlık ve iktidar gibi sembolü olan silahın erkek çocuğa, kadına atfedilen becerilerin inşasında aracı olan dikiş makinesinin de kız çocuğa verilmesi çocukluktan itibaren toplumsal cinsiyet rollerinin uygulanışına örnek teşkil etmektedir.

Karısı ve kızı Zeliha neredeyse bütün hayatlarını Topal Eskici'ye göre/ 'erkeğe göre' şekillenmiştir: "Karı kancık milleti, birbirini it gibi dalayıp şurda küser, şurdaysa barışırdı. Karısının 'Ben o mahalleye gitmem, o görgüsüz insanların mahallesine gitmem!' diye ayak diremesine aldırmış etmedi. Kocasını nerdeyse o da ordaydı. 'Eri, küçük tanrısıydı hani bir avradın?'" (Kemal, Eskici ve Oğulları 19)

Yalnızca kadınlara değil erkeklere de üstü kapalı baskı uygulayan ataerkil otorite, erkeklerden ekonomik olarak özgürlüğünü kazanmasını başka bir deyişle 'tam zamanlı işinin olmasını' beklemektedir. "Geleneksel dönemden modern topluma geçişi temsil eden sanayi devrimi sonrası 19. yüzyılda erkeği tanımlayan 'yaptığı iş ve harcadığı emek' olmuştur; tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş ile birlikte kırsal kesimlerden merkezi şehirlere yaşanan göç aynı zamanda işçi yığınlarının da ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu dönemde 'eğer bir erkeğin işi yoksa o bir erkek olmaktan daha az bir şeyi' ifade eder anlayışı ortaya çıkmıştır." (Çağırkan 98) Bu bağlamda güçlü, atletik, başarılı, heteroseksüel, aile reisi olarak idealleştirilen hegemonik erkekliğe giden yol çalışmak, para kazanmak ve kendi ayakları üzerinde durmaktan geçmektedir. İş sahibi olmak erkeğe aile içerisinde karısı ve çocukları üzerinden iktidar alanı açarken aynı zamanda diğer erkekler arasında saygı ve statü getirerek toplumsal iktidarın bir parçası haline gelmesini sağlamaktadır. Öte yandan işsizlik erkekliği zedeleyen bir durumdur.

Cemile romanında işçiyi kışkırtıp isyan çıkardıktan sonra işten çıkarılan Camgöz Sadık işsiz kalması sonucu erkeklik krizi yaşamıştır: "Erkeklik, yiğitlik mangırla olur kızım. Yok işte, yok! En biri ben. Şu kebabçı bile tavrını değiştirdi. Eskiden nasıldı? Sokakta görse halimi hatırıma sormadan edemezdi. Şimdi?" (Kemal, Cemile 149)

Eskici ve Oğulları romanında Eskici'nin büyük oğlu Memet fabrikadaki işinden çıkarılmasından sonra babası tarafından sık sık aşağılanmakta ve kendi ailesini geçindiremediği için erkeklik vazifesini yerine getirememekle suçlanmaktadır:

Camiye ya da meyhaneye, kerhaneye gitse ne lazım gelirdi? Sanki babasını çok seviyor da gözünün önünden ayrılmasını istemiyor. Babasını seven bir evlat, çocuğu çocuğuyla ihtiyar babasına tebelleş olacağına, kendine iyi kötü bir iş bulur, çeker giderdi. (Kemal, Cemile5)

Hele büyük oğlu... Üç çocuk babası, kazık kadar herif; dünya baba ocağın-
dan ibaret değildi ya, baskındı başının çaresine! (Kemal, Cemile22)

Kazık kadar herif efendim. Yallah deyince üç çocuk babası. (...) Bösbö-
yük adam, peşinde sürünyen eniği var. Sürünyen enik peydahlamak kolay.

Marifet onları doyurmak, giydirip kuşatmak, okutmak, dedeye muhtaç etmemek. (Kemal, Cemile 55)

Eskici'nin otoritesi ekonomik olarak gücü elinde tutmasıyla güçlendiği için işsiz oğlu Memet'i 'erkek olmaktan daha aşağı bir şey' gibi görmektedir. Bu noktada Memet ya bu durumu kabullenerek babanın otoritesi altında yaşamaya ve aşağılanmaya devam edecek ya da kendi tahakkümünü kurmak için iş bulacaktır. Memet sonunda hüsrana uğrasa da ikinci yolu seçerek mücadele göstermiştir.

Erkeklik açısından işsizlik önemli bir sorun olsa da işi olan erkekler arasında ekonomik hiyerarşi söz konusudur. Bu hiyerarşide işverenler, patronlar, ağalar en üst basamakta yer alırken alt basamakta yer alan erkekler de kendi içinde bölümlere ayrılmaktadır. Bu bağlamda *Cemile* romanında Deveci Çopur Halil'in Kâtip Necati'yi yalnızca aylık kazancı üzerinden değerlendirmesi dikkat çekicidir:

Otuz kâğıt aylıknan avrat mı sevilir? Bana varsın, gözümün yağını yesin! Boynunu boğazını beşibirliknen, kollarını altın burmaynan doldurim! (Kemal, Cemile 13)

Sevse ki ne yahu. Otuz kâğıtnan avrat mı sevilir bre Mahmut Emmi? Yarın evlenseler mesela, avrat tuz dedi mi, ciğeri cız der! Hele bir iki de çocukları oldu mu, bırak... Hâlbuki beni sevse... (Kemal, Cemile 17)

Otuz kâğıtnan avrat mı sevilir? Nerden baksan bir kâtip parçası.. Hâlbuki beni bir sevse... (Kemal, Cemile 17)

Eskici ve Oğulları romanında kardeşi Ali ile hayalini kurdukları tekerlekli, duvarları artist resimleriyle süslü dükkâna ulaşabilmek Memet'in bulduğu kültü toplama işi annesi, kız kardeşi ve komşuları utanç verici bulunmuş, *Cemile* romanında katibin maaşı düşük olduğu için âşık olmaya layık görülmemiştir. Erkeğin toplumda kabul görebilmesi için saygın bir iş ve yüksek maaş gerekmektedir. "Bir başka deyişle, erkeğin sosyal değeri ekonomik gücüyle ölçülür." (Sancar 102)

Bahsi geçen romanların birçok bölümünde hegemonik erkeklik değerlerinin taşıyıcısı olarak değerlendirilebilecek 'fabrikatör, ağa, usta' gibi erkeklik modelleri okuyucunun karşısına çıkmaktadır. *Cemile* romanında; işveren-işçi, ezen-ezilen çatışmalarının yaşandığı ana mekân olan fabrikada Numan Rüştü Bey ve Kadir Ağa ortaklıdır. Kadir, geleneksel değerlere bağlı, şiveli konuşan, imza atmayı bile bilmeyecek derecede cahil olarak resmedilen bir köylü kurnazı 'ağa' iken Numan Şerif ise ömrü boyunca hesapsız ferah bir hayat yaşamış, Batı'yı gezmiş görmüş, zengin ama yoksulun dostu olan sınıfsal olarak gücü elinde

tutan ‘bey’dir. Kadir Ağa geçmişini bilen, cahilliğiyle alay eden, asalet ve soy gibi konuları açarak onu küçük düşüren insanlardan nefret ederken “okumuş insanları huzuruna alıp, onlarla alay etmeye, maaş verdiği memurlardan mutlak saygı görmeye” (Kemal, Cemile 34) bayılması aşâğılık hissini bastırmaya yönelik gösterdiği davranışlardır. Kadir Ağa, muhasebe servisine girişi her zamanki gibi merasimle karşılanmadığı bir gün otoritesinin sarsıldığını hissederek öfkelenmiştir:

Önündeki deftere başını eğmiş, bir şeyler yazar görünen kâtibe öfkeyle baskarken ‘Kovdum diye zoruna getti, onun için değil mi? Tabii kovarım. Ma-yişini ben veriyom.’ Diye düşünüyor, öfkesi iyice artıyordu.

(...)

- Sana heç mi terbiye virmediler? Dimediler mi ki, bir insanın bir büyüğü bir yerden içeri girdi mi, zıppadan ayağa kalkılır, hörmət gosdürdölür demediler mi?

Katip kekeleydi: - Meşguldüm efendim, görmedim affedersiniz.

- Meşguldün, gormedin. Meşgüllüğünüzden beni ehya ettiniz. Siz yokken bu palikenin hesabını kitabını divarlara yazdırırdım ben... Genede işim yürüdü.. Ne bu masebe musebe, defter, kalem vırt zırt... Fuzuli masraf.. Aybaşı olsun, koşun kasadara.. Ne iş gördüğünüz var sankim? Beni ehya mı ettiniz?

Katibi bakışıyla ezmek istiyordu. (Kemal, Cemile 36)

Kadir Ağa, fabrikanın sahibi olarak emrinde çalışanlar üzerinde kurduğu hegemonyaya gelecek en ufak tehdide göz yummayarak otoritesini devam ettirmiştir. Ancak Kadir Ağa’nın kurduğu bu hiyerarşik düzeni bozan kişi “elli beş yaşlarında, gerçekten bir erkek güzeli, yaşamasını, yemesini, içmesini, oturup kalkmasını, görüşüp konuşmasını bilen, yalnız Türkçesiyle değil, İtalyanca, Fransızca ve Almancayla da meramını anlatabilen” (Kemal, Cemile 44) Numan Şerif Bey’dir. Connell’in hiyerarşik düzenin en üstüne yerleştirdiği hegemonik erkeklik genç, kentli, beyaz, heteroseksüel, tam zamanlı bir iş sahibi, makul ölçülerde dindar, aktif bedensel performansla sahip erkeklerdir. Connell’in işaret ettiği noktalardan Numan Şerif Bey’e bakıldığında sayılan özelliklerinin yanı sıra divan ve tasavvuf şiirine düşkünlüğü, yabancı dil bilgisi, her yıl düzenli olarak hayır cemiyetlerine ödediği binlerce lira bağış yapmasıyla egemen erkek niteliklerine sahip hegemonik erkekliğin romandaki temsilidir. Ancak yalnızca zikredilen bu özellikler değil kendisiyle aynı statüde bulunan fabrikatör Kadir Ağa üzerinde kurduğu hâkimiyetle de fiziksel olarak görülen hegemonik erkek görüntüsünü tamamlamaktadır:

...Budala, sersem, hayvan herif.. Aç köpek, kara cahil, meymenetsiz.. Tuttuk kendimize ortak aldık, gittik fabrikayı satın alma işini Ankara’da hallettik, sonra herif.. Alacağın olsun ulan yazının yarım pabuçlusı. Unuttu Mahmutpaşa Hanı’nın kapısında tavşan derisi beklediği, yapılara eşekle kum, çakıl taşıdığı, peynir, ekmek, turşuyla sürttüğü günleri.. (Kemal, Cemile 47)

Numan Şerif Bey, kendisini kandırmaya çalışan Kadir Ağa’nın potansiyel bir hegemonya hakkı iddia etme ihtimalini bu şekilde ortadan kaldırmıştır.

Cemile romanında dokuma ustası, hegemonik erkekliği temsil eden Kadir Ağa’ya hiyerarşik olarak işçilerden çok daha yakındır. Bu yakınlık dokuma ustasına Kadir Ağa’nın hegemonyasından yararlanma imkânı sağlamıştır. Ancak dokuma ustasının hegemonyaya yakınlığının sunduğu imkânları kullanma biçimi, iş ahlakına uymasa da hegemonyadan pay alma düşüncesi onu etik olmayan yollara sürüklemiştir. Romanda Kadir Ağa’nın İtalyan mühendisi fabrikadan göndermek için kurguladığı oyunda dokuma ustası dokuma bezi için gerekli kolayla gizlice zımpara tozu atarak ipliğin kopmasına sebep olurken işçiler sıklıkla kopan ipin sorumlusu olarak yeni mühendisi düşünmüştür:

Babasının patlak yenli sarı postallarını incecik ayaklarına geçirmiş, on iki yaşlarında bir bankocuya: - Eee... dedi, memnun musun İtalyan’ın düzeninden? İri kulaklı, yamyassı başını iki yana sallayan oğlan: - Bırak be ağa, dedi, nereden çıkardın başımıza bu gavuru?

- Niye lan?

- Niyesi var mı bire ağa.. Böyle iplik olur mu? Kop ha kop!

- Ee.. Herif mehendis, gavur.. Senden benden eyi ağnar tabi..

Gene boydan boya kopan iplikleri yapıştırmağa koşan oğlan ‘Onun gavurluğunu da, mühendisliğini de...’ diye söğdü.

Ağanın yanibaşında beliriveren koca göbekli usta, ‘Bütün amele şikayetçi! dedi, millet kan ağlıyor.. Hele dokumahane.. Böyle giderse herifin Allahını şaşıracaklar.’

Ağa gülümsedi. ‘Bana ne? Palikenin sahabı yalnız ben deelim ya. Herifi palikeye de ben almadım.’

-Vallaha bilmem.. Böyle giderse işçi tek mil ayaklanacak!

- Numan Şerif Beyefendi düşünsün.. Gavırı beş seneliğine konturatınan palikeye bağlayan o. Herif bana bile kafa tutuyor yallah deyince... (Kemal, Cemile 28)

Kadir Ağa, kurguladığı oyunda kendini açık etmeden dokuma ustası aracılığıyla işçileri galeyana getirerek İtalyan mühendisi göndermek istemiştir. Dokuma

ustası ise Kadir Ağa'nın istediğini yaparak 'elini kirletmek'ten çekinmemiş, bunun sonucunda da hegemonyadan pay almıştır. Ancak romanın ilerleyen bölümlerinde ipliklerin sık sık kopması sebebiyle istedikleri gibi çalışamayan ve istedikleri maaşı alamayan dönen oyunlarla hakkı sömürülen işçiler hakkını aramak için mühendisin odasını basarak fabrikada isyan başlatmışlardır: "İtalyan'ın odasını parmağıyla işaret edince, meydan karıştı. Gözü dönen, zangır zangır titreyen kalabalık, dokumahane kapısından içeri aktı. Uğultu, çığlıklar, küfürler yükseldi. Dokuma tezgahlarının mekikleri, ele geçirilen birtakım demirler, tahta parçalarıyla İtalyan mühendisin sağlam duvarlı odasına yüklenildi." (Kemal, Cemile 127)

Kadir Ağa'ya defalarca sorunu çözmesi için dil döken işçiler; sorunu kendileri çözmeye karar verince gücünü temsil eden 'kolu ve yumruğu'nu kullanmaya karar vermiştir. Serpil Sancar işçi sınıfının şiddet eğilimini şu şekilde değerlendirir: "Erkeklik kaybı nedeniyle yükselen şiddet ile erkeklik ayrıcalıkları arasında bağ kurmak doğru değildir. Alt sınıf protestosu olarak ortaya çıkan bu şiddet bir erkeklik ayrıcalığı değil, tersine çözümsüzlüğün getirdiği 'alt sınıf tepkisi'dir. Kapitalizm, şiddeti devlet tekeline alarak üst sınıf erkekleri sermaye yönetimine, alt sınıf erkekleri de üretme- kas gücü performansına yönlendirmiştir." (Sancar 224) İşçi sınıfı mensubu bir erkek, yeterli para kazanamadığı için 'erkeklik kaybı' riski nedeniyle kendini tehdit altında hissettiğinde şiddete başvurmaktan çekinmemektedir.

Üst sınıf erkekler için artık pasifleşmiş duruma geçen şiddetin alt sınıf erkeklerde ortaya çıkışı sadece para kazanmaya/kaybetmeye bağlı değildir. Romanlarda cahil ya da az eğitilmiş, düzenli bir işi olmayan, şehrin ihmal edilmiş mahallelerinde yaşayan erkeklerin gündelik yaşamında 'eril şiddet'in farklı biçimlerdeki örnekleri bulunmaktadır. *Cemile* romanında işçi sınıfının temsilcilerinden olan Deveci Çopur Halil'in *Cemile*'ye olan aşkına karşılık bulamaması sonucu kızı zorla kaçırmaya çalışmak istemesi ve arkadaşlarının bunu yadırgamadan yardım etmek için örgütlenmesi, fabrikada sigara içmenin yasak olduğunu söyleyen kâtipi dövmek için saldırmaları bu sınıfa mensup erkeklerin aşk ilişkilerinde ve başka gruptan olan erkeklerle olan ilişkilerde şiddetin gündelik yaşamın bir parçası haline geldiğinin göstergesidir.

Eskici ve Oğulları romanında tarlada sıcağın, yoksulluğun ve hastalığın etkisiyle tartışmaya başlayan aile üyelerini susturan Topal Eskici'nin yumruğu olmuştur: "Topal bacağıyla hırslı hırslı büyük oğlunun üstüne gitti, tek lakırdı söylemeden iri yumruğunu burnuna patlatınca, büyük oğul bir anda suratının

dağıldığını sanarak kollarıyla yüzünü kapattı, çöktü. Ünal’la Zeliha’nın araya girmeleri fayda etmedi. İkisini iki yana iterek bir tekme, bir tekme daha.” (Kemal, Cemile 89)

Yaşanan bu durum, “ ‘kentsel periferik alt sınıf’ ailelere mensup, ‘aile reisi’ olmayı erkekliğin ispatı olarak gören erkekler arasında daha yaygın ve açıktan savunulan, itiraf edilmesinde sakınca olmayan bir tür erkek şiddeti” (Sancar 240) başka bir deyişle aile içi şiddet olarak tanımlanabilir. Topal Eskici, kendi kaderini kendi çizebilecek özgüvene sahip olan küçük oğlu Ali’yle ilişkisinde genellikle geri adım atarken büyük oğlu Memet’e hem sözlü hem fiziksel şiddet uygulamaktan çekinmemektedir. Babalık otoritesi, Topal Eskici ve Memet arasındaki baba-oğul ilişkisini bir tür şiddet ve korku ilişkisine dönüştürmüştür. Babanın şiddetinden, öfkesinden korkmak ve babanın şiddetine maruz kalmak Memet’de sarsılmaz bir itaate sebep olmuştur. Ancak Memet romanın sonunda eve dönerken bile ‘babanın açtığı yaralar’ı (Sancar 130) kapanmamıştır. Öte taraftan ailenin geçimini sağlama becerisini elinde tutan Topal Eskici’nin sonrasında içten içe pişmanlık yaşasa da öfkelenildiği zaman şiddete başvurması; alt sınıf erkeklerin eril üstünlüğünün ve ayrıcalıklı konumunun gereği olarak evdeki kadınlardan ve çocuklardan kendisine itaat beklemiştir: “Bir baba, bir baba ne demekti? Baba döverdi de söverdi de, sırası gelince severdi de. Babaya el kalkmazdı. İsterse anasını dövmek değil, yatırıp ktır ktır boğazlasın!” (Kemal, Cemile 80)

Farklı erkeklik kurgularından biri olan marjinal erkekler; Connell’in sınıf, ırk ve etnisite gibi yapılarla ilişkilendirdiği grupta yer alan erkeklerdir. Romanlarda bu gruptan erkeklerden bahsederken genellikle olumsuz sıfatlar kullanılmıştır. Eskici ve Oğulları romanında Topal Eskici’nin karşısına dükkân açan göçmen için “tüyü bozuk göçmen” (Kemal:20), Cemile romanında ise İtalyan mühendis için ‘korkak, cenabet’ gibi ifadelerin kullanılmıştır. İktidarı elinde tutan erkeklerin sahip olduğu erkeklik imgesine ırk, etnisite ya da dini açıdan benzemeyen bu erkekler ‘öteki’leştirilmiştir:

İtalyan mühendis Orlondo, fabrikanın Memurlar Kapısı’nda görüldü. Beyaz kolonyal şapkası, piposu, kurt azmanı iri köpeği, budaklı bastonu, kısa pantolonu ve sarı sarı tüylü kıpkırmızı bacaklarıyla.. (Kemal, Cemile 28)

Camgöz: - Vermiyor, dedi. Sabredin, diyor. Sonu iyi olacaktı. Ne iyi olduğu var, ne de olacağı. Hâlbuki İtalyanlar korkak olur, dövdünüz mü kaçır, iş eskisi gibi bize kalır. (Kemal, Cemile 149)

Sonuç

Yazar, toplumcu gerçekçi sanat anlayışı çerçevesinde kaleme aldığı *Cemile* (1952) ve *Eskici ve Oğulları* (1962) eserlerinde, yoksulluk içinde Çukurova'nın kuytu, bakımsız, ihmal edilmiş mahallelerinde emeğinden başka satacak bir şeyi olmayan insanların hikâyesini anlatmıştır. Kapitalizmin etkisiyle değersizleşen geleneksel zanaatları terk etmeyenlerin piyasanın dışına itildiği bir dönemde, yeni düzene dâhil olmayanlar yoksullukla karşı karşıya kalmıştır. Eserlerde hakkı gasp edilen, emeği sermaye sınıfı tarafından sömürülen kişiler ve gücü elinde tutan patron veya onun atadığı ustabaşları aracılığıyla ezen-ezilen ilişkisi kurulmuştur. Ustabaşlarının, patronun hegemonyasından pay alabilmek için hile, yalan ve düzenbazlıklarla dolu oyunlar oynamaktan çekinmemesi iş ahlakındaki yozlaşmayı göstermektedir. Savaş sonrası savaştan 'yaralı ya da herhangi bir organını kaybederek dönen erkeklerin' yaşadığı eril histeriyi anlatan yazar, yozlaşan değerlerle birlikte artık savaş gazisi olmanın, vatan uğruna mücadelenin de eskisi kadar kıymetli olmadığını vurgulamıştır.

Romanlarda, işsizliğin ya da düşük maaşla çalışmanın neden olduğu erkeklik krizini atlatmak için; iş bularak ya da erkeklığın toplumsal kabul gördüğü evlilik, çocuk sahibi olma gibi basamakları tamamlayarak eril kimliklerini ispatlamak amacıyla verilen mücadeleler anlatılmaktadır. Yazar, işveren-işçi arasındaki sınıfsal farklılıkları ve çatışmaları, kapitalist çalışma düzeninin neden olduğu emek sömürüsü, insanî şartlarda yaşayabilmek için verilen mücadeleyi, toplumsal cinsiyet normlarının sebep olduğu kadın-erkek arasındaki sosyal sorunları ele alarak dönemin panoramasını çizmiştir.

Kaynakça

- Alver, Ahmet. "Türk Edebiyatında 1940'lı Yıllarda Yazılan Bazı Toplumcu Gerçekçi Romanların Emek-Sermaye Bağlamında Analizi". *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 33 (2015): 129-52.
- Bozok, Mehmet. "Erkeklik İncelemeleri Alanındaki Başlıca Kuram ve Yaklaşımların Sosyalist Feminist Bir Eleştirisine Doğru". *VI. Ulusal Sosyoloji Kongresi Bildiri Kitabı*. 2009. 431-445.
- Butler, Judith. *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Connell, Raewyn W. *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.
- . *Erkeklikler*. Çev. Nagihan Konukçu. İstanbul: Phoenix Yayınları, 2019.
- Çağırkan, Barış. "Kimlik Ögesi Olarak Erkeklik Kavramı ve Postmodern Toplumlarda Farklı Erkeklik Algıları". *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi* 5 (2018): 93- 105.
- Eliuz, Ülkü ve Burak Armağan. "Sermayenin Tüketiş Kurgusu: Bereketli Topraklar Üzerinde". *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi* 4/3 (2020): 207-219.
- Eliuz, Ülkü. "Orhan Kemal Romanlarında Yapı ve İzlek". Doktora tezi. Fırat Üniversitesi, 2004.
- Günay Erkol, Çimen. "İllet, Zillet, Erkeklik: Eleştirel Erkeklik Çalışmaları ve Türkiye'deki Seyri". *Toplum ve Bilim* 145 (2018): 6-31.
- Kemal, *Eskici ve Oğulları*. İstanbul: Everest Yayınları, 2008.
- . *Cemile*. İstanbul: Everest Yayınları, 2008.
- Kıvılcım, Zeynep. "İnsan Hakları ve Karşı Hegemonya". *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi* 13/1 (2009): 217-40.
- Messerschmidt, James W. *Hegemonik Erkeklik Formülasyonu, Yeniden Formülasyon ve Genişleme*. Ed. Çimen Günay-Erkol ve Nurseli Yeşim Sünbuloğlu. İstanbul: Özyeğin Üniversitesi Yayınları, 2019.
- Sancar, Serpil. *Erkeklik: İmkânsız İktidar Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Sayak, Bülent. *Erkeğin İnkılabı: 100. Yılında Cumhuriyet'i ve Romanı Erkek(lik) Üzerinden Okumak 1923-1938*. İstanbul: Çizgi Kitabevi, 2023.
- Sığın, Aykut ve Ayşe Canatan. "Connell'ın 'Erkeklikler' Teorisinde İşbirlikçi Erkek, Madun Erkek ve Marjinal Erkek: Hegemonik Erkekliğin Kavramsal Hegemonyası". *Sosyal Bilimler Dergisi* 32 (2018): 163-175.
- Türk, Hasan B. "Eril Tahakkümü Yeniden Düşünmek: Erkeklik Çalışmaları İçin Bir İmkân Olarak Pierre Bourdieu". *Toplum ve Bilim* 112 (2008): 119.
- Yıkılğan, Semih. "Erkeğin Yitiminden 'Erk'in Doğumuna: Melih Cevdet Anday'ın Mer-yem Gibi Romanında Erkeklik Temsilleri". *Erkek*. Ed. Gülden Sağol Yüksekaya ve Zahide Parlar. İstanbul: Kesit Yayınları, 2022.

TARİH SÖYLEMİ VE EDEBİYAT



Taşrada Kaleme Alınan Tarihî Bir Roman: *Münire*



*Kemal Timur**

Giriş

Münire romanının yazarı Esmâ Ocak, tarihi konularla birlikte, yazmış olduğu roman ve hikâyelerinde daha çok kadın konusunu dile getirmiştir. O, özellikle “Berdel” hikâyesinde Türkiye’nin Doğu illerinde yaşanan ve değiş tokuş usulüyle küçük yaşlarda evlendirilen genç kızların dramını dile getirir. Onun “Berdel” öyküsü ünlü yönetmen Atıf Yılmaz tarafından sinemaya; “Yeni Çardak” ise tiyatroya uyarlanmıştır (Timur ve Topçu 299).

Ocak, hemen hemen bütün yaşamını doğduğu şehir olan Diyarbakır ve çevresinde geçirmiştir. Başta İstanbul olmak üzere farklı şehirlerde yaşama şansı olduğu halde doğduğu şehirden başka yerde yaşamayı pek düşünmemiştir. Çocukluktan itibaren okuma yazmaya olan tutkusu sonraki yıllarda da devam etmiştir. Aslında onun en büyük hayallerinden birisi okuyup edebiyat öğretmeni olmaktır. Ancak on beş yaşında, yani henüz lise ikinci sınıfta okurken evlendirilmiş ve kocasının karşı çıkması üzerine çok sevdiği eğitimine son vermek zorunda kalmıştır. Örgün eğitimi bırakmak zorunda kalsa da okuma yazma tutkusunu ömrünün sonuna kadar devam ettirmiştir (Çağlayan). Ocak’ın edebiyat dünyasına kazandırdığı toplam on üç eseri bulunmaktadır.¹ O, henüz ortaokulda iken roman yazmaya girişecek kadar edebiyatla ilgilidir ve yazma denemelerinde de bulunmuştur. Yine yazmış olduğu hemen hemen bütün roman ve hikâyeleri, bizzat yaşanmış olaylardan oluşur. O, yetmiş beş yaşında bilgisayarla tanışmış ve yazı çalışmalarını bu teknolojiyle sürdürürken hastalanmış ve 26 Mayıs 2011 tarihinde, saat 20:49’da hayata veda etmiştir (Timur 15).²

* Prof. Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: kemaltimur@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-3116-7087

1 Bu eserlerin altısı öykü kitabı, altısı roman ve bir tanesi de biyografidir. Romanlar: 1. Kervan Servan, 2. Kuyudaki Ses, 3. Muş Gürcüsü Destanı 4. Kadınlar Mektebi, 5. Duvar İçindeki Diyar/ Diyar-Be-Kir, 6. Münire.; Öykü Kitapları: 1. Berdel, 2. Kırklar Dağı’nın Düzü, 3. Sara Sara, 4. İçerdeki Avcı, 5. Surlu Kentin Sır Suyu, 6. Hasırcı Kuşu.; Biyografi: Bir Filozofun Özel Yaşamı Ziya Gökalp. Bu eserler, yazarın edebî yeteneğini ve derin iç dünyasını yansıtan önemli yapıtlardır.

2 Vefatında onun cenazesine katılma imkânım olmuştu.

Esma Ocak, yukarıda değinilen kadın konusunun dışında tarihi konulara da duyarsız kalmamıştır (Timur 361, 406). İşte bu yazıda da üzerinde durulan *Münire* romanı, Osmanlının son döneminden başlayıp Cumhuriyetin ilk yıllarını da içine alarak 1950 tarihine kadar yaşanmış iki ailenin yaşanmış dramını anlatan tarihî bir romandır.

Bu iki ailenin yaşam öyküleri okunurken yolculukların, evliliklerin, ayrılıkların, aşkların, ailevi ve sosyal ilişkilerin 20. Yüzyılın başlarında nasıl yaşandığı öğrenilecektir. Ayrıca Mardin, Diyarbakır ve Musul gibi dönemin önemli Osmanlı kentlerindeki yaşama ve kültüre ilişkin ilginç, tarih kitaplarında pek değinilmeyen hadiseler de keşfedilecektir.

Romanın Yazılış Hikâyesi

Esma Ocak'ın babası Şahap Bey, *Münire* romanının başkahramanı olan Yahya Bey'in Mardin'de olduğu dönemlerin bir kısmında burada Tarım İl Müdürlüğü görevinde bulunmuştur. 1940'lı yıllarda Mardin'de ortaokulda okuyan Esma Ocak ise, Yahya Bey'in kızı Emel Hanım'la sıra arkadaşıdır. Çok samimi-dirler. Ocak, Mardin'de 1940'lı yıllarda Lise olmadığı için Diyarbakır'a gidince sınıf arkadaşı ve romanın kahramanlarından birisi olan Emel ile birbirinden ayrılmak zorunda kalırlar. Ancak yıllar sonra kader onları Yalova Çınarcık'ta buluşturur. Bu buluşmada Esma Ocak, sınıf arkadaşı Emel'in doksan yedi yaşında olan annesi ve romanın başkahramanlarından Münire Hanım'ın sağ olduğunu öğrenince çok sevinir. Buluşmaların birinde Emel Hanım, Esma'yı annesine tanıttınca, Münire onu hatırlar. İşte Esma Ocak, bu yaşanmış olan tarihi romanın olaylarını, doksan yedi yaşında olan Münire Hanım'dan bizzat dinler, bunları o günün şartlarında teybe kaydeder ve onun hayatını bu şekilde ölüm-süzleştirir. O, olayları şöyle dile getirmektedir:

'Sevgili Okurum,'

İlkokul üçüncü sınıfa geçtiğim yıl babam Tarım İl Müdürü olarak Mardin'e atandı. Okulda aynı sırada oturduğumuz Doktor Yahya Bey'in kızı Emel'le samimi olduk. Arkadaşlığımız ortaokulu bitirinceye kadar devam etti. 1940-1941 yıllarında Mardin'de lise yoktu. Okumamı çok isteyen Babam, orada bekâr olarak yaşamayı göze almak pahasına bizi Diyarbakır'a gönderdi. Bundan ötürü de Emel'le olan ilişkimiz kopmuş oldu.

Aradan 53 yıl gibi uzun bir zaman geçtikten sonra bir rastlantı bizi Çınarcık'ta bir araya getirdi. Ve sık sık birlikte olmaya başladık.

Ertesi yıl Çınarcık'a gittiğimde, Emel telefon açıp, İstanbul'dan döndüklerini, annesinin de İzmir'den geldiğini söyledi. Annesinin yaşadığını duyduğumda

hayretler içinde kaldım. Ertesi gün onlara uğradım. Tanınacak halden çıkmıştı. Münire Hanımefendi'nin o güzelim yüzüne çizgiler dolmuş, boyu tamamen kısalıp, beli kamburlaşmış, bir su şırıltısını andıran sesi tamamen değişime uğramıştı; fakat Emel hâlâ hafızasının zehir gibi olduğunu söyleyince sevindim. Annemle ahbap olduklarından, Emel beni o yolla tanıtmaya çalışınca derhal hatırladı. Kahvelerimizi içerken hep eski Mardin'den konuştuk. Koyulaşan sohbetin ucu gidip İbrada, Yanya, İşkodra, Bağdat, Musul, Yemen'e, tehcir olaylarına, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışına, Cumhuriyetin ilanına dek dayandı. O andan sonra, hayalimdeki o şık ve dünyalar güzeli Münire Hanımefendi'ye canlı bir tarih gözüyle bakmaya başladım. Doksan yedi yaşındaydı. Engelleyemediğim bir heyecan içinde: *'Münire teyzeciğim bir gün teybimi alıp gelsem, hayatınızı bana anlatsanız, ben de onu romanlaştırsam, buna izin verir misiniz?'* diye sordum. Ceylanlarinkini andıran kocaman ama şimdi küçülmüş olan akik rengindeki gözlerinin içi güldü. *'Neden olmasın evladım? Beni çok memnun etmiş olursun'* dedi. İki gün sonra teybimle gittim ve Münire Hanım anlatmaya başladı. Torunu Taner Öztürk Beyefendi ki, anneannesine aşırı bir sevgiyle bağlıymış, romanın adının Münire konmasını teklif ettiğinde memnuniyetle kabul ettim.

Emel'le sürdürdüğümüz İstanbul-Diyarbakır arası telefon konuşmalarımızın birinde Münire Hanım'ı doksan dokuz yaşında kaybettiğimiz haberini aldım. Ama onun *Münire* isimli romanla geçmişimize ışık tutmuş olmasından dolayı hafızalardan silinmeyeceğini biliyordum.

Münire'yi yazdığım süre içinde zaman zaman bilgilerine başvurmak gereği duyduğum Emel, Süheyla, Selma Hanımefendilere teşekkür ediyor, kitabın basılışı sırasında göstermiş olduğu çabadan ötürü romanı Münire Hanımefendi'nin sevgili torunu Taner Öztürk Beyefendi'ye ithaf ediyorum. Saygılarımla... (Ocak, Münire 5-6)

Tarihî Romanlar ve Yaşanan Hadiseler

Bilindiği gibi tarihî romanlar, konularını tarihî olaylardan veya tarihte yaşamış kahramanlarla, onları kuşatan gerçek veya hayali kişilerin hayat ve maceralarından alırlar. Bu tür eserler, okurlarını kurgusal dünyaların içinde tarihin sayfalarında dolaşmaya davet ederler.

İşte *Münire* romanında anlatıldığına göre Osmanlı imparatorluğunun son yıllarıdır. Milliyetçilik ateşi İmparatorluğun her yanını sarmıştır. Balkanlarda Bulgarlar, Yunanlılar ve Arnavutlar, doğuda Ermeniler, Güneydoğuda Araplar, dış güçlerin desteğiyle devleti parçalamak için var güçleriyle çalışmaktadır. Bu bölgelerde yollar ve küçük yerleşim merkezleri çetecilerin, komitacıların ve

eşkıyanın tehdidi ve baskısı altındadır. Balkan Savaşı'nı hazırlayan koşullar yavaş yavaş olgunlaşmaktadır.

Bütün bunlar olup biterken, romanın başkahramanlarından Mehmet Tevfik Bey İstanbul'da hukuk okuyup evlendikten sonra Konya'nın İbrada ilçesinden İmparatorluğun en batı ucunda yer alan Yanya'ya; Mardin tapu müdürlüğünde çalışan Mehmet Efendi ise Musul'a tayin edilirler ve aileleriyle birlikte yollara düşerler. İşte *Münire* romanında birbirlerinin varlığından haberi olmayan bu iki memur ailesinin, o çalkantılı yıllar içinde, tayinlerle o kentten bu kente savrulmakla geçen hayatları ve en nihayetinde yollarının Mardin'de keşişmesi anlatılır (Ocak, Münire 7-607).

Osmanlının Son Yılları

Osmanlı Devleti son yıllarını yaşamaktadır. Mardin'de tapu dairesinde çalışan Mehmet Efendi'nin tayini Musul'a çıkar. Bu tayin işi, o günün şartlarında seyahatin ne denli tehlikeli ve zor olduğunu bilen Mehmet Efendi'yi çok sarsar. Beklenmeyen bu yer değiştirme işi, bütün aileyi de yasa ve üzüntüye boğar. Çünkü Mehmet Efendi, eşi Emine Hanım ile iki çocukları olan Abdurrezak ve Yahya ile Mardin'de mutlu bir hayat sürdürmektedirler. Çalıştığı daireden müdürü olan Hüsnü Bey; evde ise hanımı, Mehmet Efendi'yi rahatlatmaya gayret sarf etseler de o bir türlü teselli bulamadığı gibi kendine de gelemmez. En sonunda karadan gitmek için yol güvenli olmadığından Diyarbakır'dan Kelek'le Musul'a gitmeye karar verilir.³ İki ay sonra harcırahları çıkar ve hüznü bir vedalaşmayla bazı eşyalarıyla birlikte Diyarbakır'a gitmek üzere atlarla yola düşerler.

Sabah yola çıkan yolcular, yatsı ezanından sonra Mardin Kapı'dan, Diyarbakır'a giriş yaparlar. Deliller Hanı'na yerleşirler. Hâlâ varlığını sürdüren bu tarihi Kervansaray, II. Osmanlı Valisi Hüsrev Paşa'nın girişimiyle vakıflar idaresi tarafından hacı adaylarının istirahatini temin etmek için yaptırılmıştır. Romanda bu han ve Diyarbakır'la ilgili bilgiler verilir (25-29). Öbür gün sabah namazından sonra Mehmet Efendi ve ailesi, Kelek yolculuğuna başlarlar.

3 'Kelek', bir nehir taşıtı olarak kesilen keçilerin derilerinde hiçbir yırtılmaya meydan vermeden özenle yüzülmesinden çıkarılan tulumların şişirilmesi ve birbirine bağlanmasından sonra üzerlerine çekilen direklerden oluşan bir sandalı andırır. Kadim bir su vasıtası olarak Kelekler, tarihin en erken devirlerinden yakın zamanlara kadar mevcudiyetini muhafaza edebilmiştir. İlkel biçimlerine Asurlularda rastlanan Keleklerin sonraki devirlerde gelişmiş biçimleri yapılmıştır. Geleneksel su vasıtası olarak Kelekler, Osmanlı Devleti'nde de ehemmiyetini muhafaza etmiş ve 'Kelekçi Esnafı' adı altında ahaliden büyük bir kesimin geçim kaynağını teşkil etmiştir. Böylelikle Kelekler; kömür, bakır gibi madenlerden buğday, arpa ve peksimet gibi gıda ürünlerine, asker ve mühimmattan seyyahlara kadar hemen her şeyin taşınmasına hizmet eden bir vasıta olmuştur (Altan 59-80).

Yorucu, sıkıntılı, maceralı; fakat zevkli Kelek yolculukları dört günün sonunda biter ve bu şekilde Diyarbakır'dan Musul'a varırlar. Musul'a varmadan önce Mardin'deki müdürü Hüsnü Bey, Musul tapu müdürüne ev konusunda Mehmet Efendi'ye yardımcı olması için bir mektup gönderdiğinden burada iyi karşılanırlar. Evleri kiralanmıştır ve hemen bu yeni hanelerine yerleşirler. Diğer yandan Osmanlı Devleti'nin değişik şehirlerinde isyanlar ve huzursuzluklar sürmekte ve bazen yollar kesilerek talanlar edilmektedir.

Musul'da beş yıl geçmiştir. Mehmet Efendi'nin çocukları Abdurrezak 15, Yahya ise 13 yaşına basar. Çocuklar okullarına devam ederlerken etraftaki isyan ve karışıklar sürdüğü için Mehmet Efendi herhangi bir Anadolu şehrinde görev yapma arzusu içindedir. Ancak tayinleri bu defa da Şam'a çıkar. Aile Şam'dayken çocuklar eğitimlerini burada sürdürürler. Öğretmenleri, bu zeki çocukların babasına, başarılı olan çocukların, İstanbul'daki yeni açılan iyi okullarda okutulması tavsiyesinde bulunurlar. Mehmet Efendi bu tavsiye doğrultusunda hareket eder ve akrabalarından Abdülğani Paşa'ya bu durumunu bildiren bir mektup yazar. İstanbul'a yakın bir yerde görev yapmak istediğini de bildirir. Abdülğani Paşa'nın yardımlarıyla tayinleri Bursa, Bazarköy'e (Orhangazi) yapılır. Mardin'e dönen aile, akrabalarıyla hasret giderip vedalaştıktan sonra trenle Bursa Orhangazi'ye gidip yerleşirler. Buradaki hayatlarından memnundurlar. Mehmet Efendi, oğlu Yahya'yı yanına alarak İstanbul'daki akrabası Abdülğani Paşa'yı ziyaret eder. Çocuğu beğenen ve seven Paşa, onu askeri tıbbiye yerleştirerek evinde kalmasına izin verir. Bu durum Mehmet Efendi'yi çok mutlu eder. Çünkü böyle bir yardım olmadan o dönemde İstanbul'da çocuk okutmak çok zordur.

Mehmet Efendi, evine gelen misafirlerden Orhangazi hakkında bilgiler öğrenirken diğer taraftan romanın önemli şahıslarından ve İstanbul Hukuktan mezun Mehmet Tevfik (Edgü) Bey doğup büyüdüğü Konya'ya anne babasını ziyarete gelir. Oğlunu evlendirme hevesine düşen annesi, Mehmet Tevfik Bey'i, Konya'nın İbrada ilçesi hâkiminin kızı Zehra ile evlendirmek ister. Kızın ailesinden olumlu cevap alınır. Bu arada Mehmet Tevfik Bey'in görevi Yanya'ya çıkar. Mehmet Tevfik Bey'in annesi ve babası, Zehra'yı ailesinden alarak Yanya'ya oğullarının yanına götürürler. Orada eşyalarını alarak oğlu ile gelinlerini orada evlendirip dünya evine girmelerini sağlarlar. Birkaç gün sonra da anne baba gelin ve oğullarını bırakarak dönerler. Ailelerde bu olaylar yaşanırken İmparatorluğun her tarafında karışıklıklar ve katliamlar devam etmektedir. Bu korkulu ortamda hayatlarını sürdüren Mehmet Tevfik Bey'in bir kızları olur ve adını 'Münire' koyarlar. İki yıl sonra hanımı ikinci kızları Arife'yi dünyaya getirir. Yine memleketin her tarafında katliamlar sürmekte ve her gün kötü haberler alınmaktadır.

II. Meşrutiyet'in İlanı

İstanbul'da 1908 Meşrutiyeti ilan edilmiştir. Bu inkılâptan sonra Derviş Vahdeti, *Volkan* gazetesini çıkarmakta ve İttihad-ı Muhammedî Cemiyeti'ni kurarak çalışmalarını sürdürmektedir. *Serbesti* gazetesini çıkaran Hasan Fehmi ise hem *Volkan* gazetesine hem de İttihatçılara karşı muhalif bir tavır takınarak yazılar kaleme almaktadır. Kısa bir süre sonra gazeteci Hasan Fehmi katledilir. İstanbul'da ayaklanmalar başlar ve neticede 31 Mart vakası gerçekleşir. Selanik'ten gelen Hareket Ordusu ayaklanmayı basar. Toplanan Osmanlı Millet Meclisi, Sultan Abdülhamit'i görevden alıp yerine V. Mehmet Reşat'ı padişah yapar. Sultan Abdülhamit görevden alındıktan sonra trenle Selanik'e gönderilir. Bu arada Yanya'da bulunan Mehmet Tevfik Bey, İstanbul'da başkâtip olan ağabeyinin yardımıyla tayinini İstanbul Ağır Ceza Mahkemesine yaptırır. Bu haber aileyi sevince boğar. Hemen İstanbul'a dönmeye karar verirler ve zorlu bir yolculuktan sonra dinlenen Mehmet Tevfik Bey, İstanbul'daki yeni görevine başlar.

Kurmay Yüzbaşı Mustafa Kemal

Esmâ Ocak, romandaki hadiselerin yaşandığı bu safhada romanının seyrini biraz değiştirerek dönemin başka tarihi olaylarına da değinir. Okuldan iyi dereceyle mezun olan Mustafa Kemal, henüz 24 yaşında iken kurmay yüzbaşı üniformasını giymiştir. O, daha önce Sultan Abdülhamit'e jurnal edildiğinden, başka bir arkadaşıyla Suriye'ye görevle sürgün edilmiştir. Böylece oradaki incelemeleri sonucunda Mustafa Kemal memleketin perişan halini daha yerinde görmüş olur. Suriye'deki şehirlerde çalışmalarını sürdüren Mustafa Kemal, ülkenin düştüğü kötü durumdan üzgündür. Esmâ Ocak'a göre Mustafa Kemal memleketin durumunu düşünürken, Yıldız Sarayı'ndaki Sultan Abdülhamit, keyif çatıp boğazı seyretmektedir.⁴

Mustafa Kemal'in, Suriye'deki olaylar ve yapılanlar kendisini rahatsız edince firar ederek Selanik'e döner. Annesi bu duruma şaşırır. Neticede onu bu firar durumundan kurtarmak için hakkında hasta olduğuna dair raporlar düzenleyen arkadaşı Kurmay Albay Hasan Bey, Mustafa Kemal'i tekrar Suriye'ye gönderir. Sonrasında ise Mustafa Kemal, 30 Eylül 1907 tarihinde Selanik'teki Üçüncü Ordu kurmay heyetine tayin edilir.

4 Suriye'deki şehirlerde çalışmalarını sürdüren Mustafa Kemal, ülkenin düştüğü kötü durumdan üzgündür. Mustafa Kemal memleketin durumunu düşünürken, Esmâ Ocak'a göre 'Yıldız Sarayı'ndaki Sultan Abdülhamit'in keyif çatıp boğazı seyretmesi tezi', çok ön yargılı bir görüş olarak romanda yer aldığını ve tarihi gerçekleri yansıtmadığı görüşümü burada belirtmek istiyorum (Ocak, Münire 114).

Enver Paşa ve Mustafa Kemal

Romanın kurgusu içinde Mustafa Kemal ile Enver Paşa hakkında da bilgiler verilir. Esmâ Ocak'a göre Enver Paşa ile Mustafa Kemal'in fikirleri birbiriyle pek örtüşmez. Onu kıskanan Enver Paşa, Mustafa Kemal'i pasif görevlere getirilmesini sağlamıştır. Meşrutiyetin ilanıyla Enver Bey'in yıldızı parlamış ve Mustafa Kemal bu defa da yıpratılmak adına Trablus'a gönderilmiştir. Ancak Mustafa Kemal, orada bazı önemli faaliyetlerde bulunduğundan bu durum onun daha da tanınmasını sağlamıştır. Diğer yandan bir tapu kaydının aslını öğrenmek üzere Bursa'ya giden Hacı Mehmet Efendi ile kelli felli ve iyi giyimli bir kişi tesadüfen bir kahvehanede sohbet etmektedirler. Bu adam, memleketin perişan hali hakkında bilgiler verirken, Meşrutiyetten ve onun ehemmiyetinden bahseden Mehmet Efendi'ye bunun, devletin kurtuluşuna çare olamayacağını anlatır. Ona, memleketin giderek daha da kötüye gittiği ve gün geçtikçe perişan olduğunu söylerken, yine Mustafa Kemal'in Trablus'ta yaptığı önemli faaliyetlerden de bahsedilir. Mustafa Kemal'in Suriye'deki Şeyh Mansur'u bile dize getirdiği söylentisine ise, oralarda daha önce görev yapan Mehmet Efendi'yi hayrete düşürür.⁵

Yaşanan Aşklar

Mehmet Efendi'nin oğlu Yahya, Abdülgani Paşa'nın İstanbul'daki konağında yaşamakta ve askeri tıbbiye okuluna devam etmektedir. Yahya'nın evdeki hizmetçilerden Nazikter Kalfa ve Şerif Efendi'yle de araları çok iyidir. Abdülgani Paşa, yıllar önce hanımını kaybetmiş ve bir daha da evlenmemiştir. Tek oğlu olan Ahmet ise İstanbul'daki hayatı benimsemediği için babasının Mardin'deki arazilerini işletmek üzere köylerinde ikamet etmektedir. Bu arada Abdülgani Paşa'nın evine, pek gelen giden de olmaz. Ancak eski dostlarından Bekir Sıtkı Bey ara sıra onlara uğramakta ve onunla hasret gidermektedir. Bekir Sıtkı da eşini kaybetmiş ve bir daha da uygun bir evlilik yapamamıştır. Oğlu Cemil ile küçük evlerinde yaşamını sürdürmektedir. Bekir Sıtkı, bu gidiş gelişler esnasında Yahya'yı tanıma fırsatı bulur ve ondan oğlu Cemil'e matematik dersi vermesi ricasında bulunur. Teklifi kabul eden Yahya, cuma günleri Cemil'e matematik dersleri vermeye başlar. Bekir Sıtkı Bey'in ev işlerini ise baldızı yapmaktadır.

5 Romanda ismi geçen bu şahıs, Mustafa Kemal'in bir fotoğrafından hareketle onun cesaret ve ileri görüşlülüğünden bahsederken yine saraydaki Sultan Abdülhamit ve etrafındakilerin devletin geleceğini düşünmedikleri tezini de yine tarihi gerçeklerle pek uyumadığını belirtmekle birlikte bunları çok önyargılı düşünceler olarak görmekteyim. Esmâ Ocak'ın bu iyi tasarlanmış romanında bu gibi konuları arada anlatması, eserin tarihi objektifliğine gölge düşürdüğü gibi romanın kurgusuna da zarar verdiği kanaatindeyim.

Bir gün baldızı, kızının doğumu dolayısıyla Aydın'a gider. Bu defa da baldızının kızı Atiye, Bekir Sıtkı Bey'in ev işlerini sürdürür. Bu arada Yahya ile Atiye birbirlerini daha yakından tanımış olurlar. Zamanla aralarında duygusal anlar yaşanır ve ikisi de gizliden gizliye birbirlerine ilgi duyarlar. Ancak Atiye, -Yahya'ya göre- hem çirkin bir kızdır hem de kendisinden daha yaşlıdır. Bu durum onu bazen çok düşündürür ve içinden çıkılmaz bir üzüntüye boğar. Yahya'ya göre Atiye çirkin olsa da diğer hasletleriyle iyi bir insan ve çok ince ruhlu bir kızdır. İşte Atiye'nin bu yönü, onun tek tesellisi olur ve Yahya'yı sevindirir. Bu aşklı hayatlar sürerken yaz tatili gelip çatar ve Yahya, babasının görev yaptığı yer olan Bursa'nın Bazarköy'üne gitmek zorunda kalır. Aşklarının güzel günlerini geçiren genç ikili, kısa süreliğine de olsa sevimli duygularla birbirinden ayrılmak zorunda kalırlar.

Bilindiği gibi, ayrılık, aşkları daha da şiddetlendirir ve dolayısıyla yaz tatili Yahya ile Atiye'nin aşklarını ayrılmaz boyutlara taşır. Bu ayrılığa fazla dayanamayan Yahya, bir gün durumu annesi Emine Hanım'a açar. Atiye'nin çirkinliği ve yaşça Yahya'dan yedi yaş büyük olması bütün aile efradının itirazına sebep olur. Ancak Yahya'nın kararlı duruşu, annesini İstanbul'a sevk eder ve Emine Hanım, Atiye'yi görmek için İstanbul'a gitmek zorunda kalır. Emine Hanım, endişeli bir yolculuktan sonra Atiye'yi ve ailesini gördükten sonra derin bir nefes alır ve endişeleri de gitmiş olur. Çünkü gelini olacak kız, Yahya'nın anlattığı kadar çirkin değildir. Onun güler yüzlü olması da Atiye'yi daha da güzel ve sevimli gösterir. Kısa bir süre sonra Abdülgani Paşa ve asker emeklisi Bekir Sıtkı Bey'in yardımlarıyla Yahya ile Atiye'yi nişanlarlar. Yahya, okullar açılmadan evlenmek istediğini annesine söyler. Neticede evlenirler ve kayınvalidesinin evine iç güveysi olarak girer Yahya. Mutlu bir yaşamları vardır. Kayın validesi Mihriye ile kızı Atiye bu durumdan çok memnundurlar. Ancak çevredeki insanların kınaması, Yahya'yı bu iç güveysi olma durumundan rahatsız eder. Neticede Atiye'yle konuşup onu annesinin yaşadığı Bazarköy'e götürür. Kendisi de o dönemde medrese hocalarının tıbbiye öğrencilerine tahsis ettikleri evlerde kalır ve o şekilde okulunu bitirir. Okulu bitirir bitirmez, tayinleri Trakya'da Kayalar ilçesine çıkar. Oraya gidip bir ev kiralayıp yerleşirler.

Balkanlarda Durum ve Birinci Dünya Harbi

Balkanlarda gün geçtikçe durum kötüleşmektedir. Katliamlar, yol kesmeler ve ev baskınları sürmektedir. Yahya, durumu bir mektupla Abdülgani Paşa'ya bildirir. Onlar İstanbul'a gitmeyi hayal ederken tayinleri Şam'ın Hama ilçesine çıkar. Zor şartlarda yola çıkıp İstanbul'a varan Yahya ile Atiye, bir gün

annesinin kapısını çalarlar. Bu habersiz ve ani karşılaşma tüm aileyi ve anneyi çok mutlu eder. Anne, kızının durumunu sorar. Hamile olduğunu öğrenince daha da sevinir. Bu arada Yahya'nın babası Mehmet Efendi, kalp krizinden vefat etmiştir. Bazarköy'e gidecek olan Yahya'ya bu haberi nasıl vereceklerine karar veremezler kız ile annesi. Vefatı duyan Yahya, çaresiz bir sarsıntı geçirir. Ağabeyi Abdurrezak, Yahya'nın Hama'ya tayin işine sevinir ve bundan sonra annesiyle birlikte kendisiyle beraber Suriye'ye yerleşeceklerini söylerler. Yahya, Bazarköy'den İstanbul'a döner. Atiye'nin hamile olması bir nebze de olsa onun üzüntüsünü hafifletmiş olur.

Diğer yandan memleketin işleri iyi gitmemektedir. Balkan savaşlarında koca Osmanlı Devleti yenik düşer. Edirne dışında, Balkanlardaki bütün topraklar kaybedilir. Bu durumları Abdülgani Paşa ile Bekir Sıtkı Bey üzüntüyle anlatırlar birbirlerine. Bunlar sürerken Enver Paşa, Osmanlıyı Birinci Dünya Harbine, Almanların yanında yer alarak, sokmuş olur. Dolayısıyla İstanbul'da da durumlar iyi değildir. Halk, aç, susuz ve perişan bir vaziyettedir. Buna rağmen savaş durumundan faydalanıp ceplerini dolduran kişilerin iş başında olması da ayrı bir üzüntü kaynağıdır. Bir de devleti yöneten bir kısım yetkililerin, memleketin bu zor döneminde bile mal mülk edinme peşinde olmaları onları çok üzer ve bu durum eleştirilir.

Ermeniler Meselesi

Yanya'dan gelip İstanbul'da mahkeme azası olarak hayatını sürdüren Mehmet Tevfik Efendi ise, iki yılını doldurmadan Erzincan Ağır Ceza Reisi olarak tayin edilir. Durumu eşi Zehra'ya söylediğinde can yoldaşı üzüntüden baygınlık geçirir. Mehmet Tevfik, nihayet eşi Zehra ve kızları Münire ile Arife'yi İstanbul'da bırakarak Erzincan'a doğru üzüntü içinde yola koyulurlar. Memleketin durumu iyi değildir. Ermeniler yıllarca beraber yaşadıkları Osmanlı vatandaşlarını katletmektedirler. Ruslar ve Amerikalılar da bunlara destek vermektedir. Mehmet Tevfik Efendi, yolda, Ermeni zulmünden kaçıp batıya doğru göç eden insanları görünce onulmaz bir hüznle adeta yıkılır. Bu perişanlık ve üzüntü içinde Erzincan'a varır. Orada küçük bir eve yerleşerek hemen görevine başlar.

Mustafa Kemal 16. Kolordu Komutanı

Üç ay sonra ailesini de yanına almak için İstanbul'a dönen Mehmet Tevfik Efendi, ev işlerini bitirdikten sonra bir Alman kamyonuna yüklediği eşyalarıyla üç gün yaptığı yolculuktan sonra Erzincan'a varır. Bu arada memleketin perişan durumu onu gittikçe içinden çıkılmaz bir hüznü boğmaya devam eder.

Bu arada Mustafa Kemal, Diyarbakır'a 16. Kolordu Komutanı olarak atanmıştır. Muş ve Van'da Ermeniler katliamlar yapmaktadırlar. Duruma el koyan Osmanlı Devleti yöneticileri, Ermenileri göç kanunu çerçevesinde Suriye gibi bölgelere gönderirler.

Birinci Dünya Harbi Tüm Şiddetiyle Devam Etmekte

Mehmet Tevfik Efendi, iki yıldır Erzincan'dadır. Dersim Kaymakamı ve eşi bölge halkı tarafından öldürülmüştür. Mehmet Tevfik, gelen yazıyla onun yerine hem Dersim Kaymakam Vekilliği hem de Savcılığına atanmıştır. Önceki üzüntüsü yetmezmiş gibi bu tayin işi bütün aileyi tekrar yasa boğar. Öldürülen kaymakamın beş ve üç yaşlarında olan iki çocuğunun Harput'taki yakınlarına teslim etme görevi de kendisine verilmiştir. Birkaç ay sonra da Harput'a atanacağına dair haber gönderilmiştir. O günün şartlarında nasıl gideceklerdi. Aile perişan durumdadır. Neticede Mehmet Tevfik Efendi, kendi eşi ve iki çocuğu ile vefat eden kaymakamın çocuklarını da bir yaylıya bindirerek Elazığ'a gönderir. Kendisi de istemediği halde Dersim'deki görevine gidip başlayacaktır. Ailesi, kaymakamın çocuklarıyla zorlu ve korkulu bir yolculuktan sonra Elazığ'a varıp yerleşirler.

Yıl 1917... Mehmet Tevfik Efendi Dersim'dedir. Hanımı Zehra, iki kızıyla Elazığ'a yerleşmişlerdir. Ailenin tek tesellisi Elazığ'da iyi bir komşularının olmasıdır. Çünkü yeni komşuları İclal Hanım, kocası Ahmet ve kızları Vasfiye ile onlara yardım etmek için birbirleriyle adeta yarışır. Savaş devam ettiği için her tarafta kıtlık başlamıştır. Fırınlarda ekmek karaborsa satılır. En temel ihtiyaçlar bulunmadığı gibi olanları da karaborsada ateş pahasına satılmaktadır. Zehra Hanım ve komşuları bu zor şartlarda hayatlarını sürdürürlerken başka bir çocuğuna hamile olan Zehra Hanım daha önce olduğu gibi yine düşük yapar. Kan kaybından zorla kurtulur. Diğer yandan komşuları, aç kalmamak için evlerindeki bütün eşyalarını satarlar. Bu arada Dersim'deki kocasından da iyi haberler alamayan Zehra Hanım, günden güne bir çöküntü içine girer. Aradan üç ay geçmiş olmasına rağmen kocasının tayini bir türlü Elazığ'a yapılmaz. Memleketin durumu ise hiç iyi değildir. Osmanlı Devleti, her cephede yenilgilere uğrayarak toprak kaybetmektedir. İçte de özellikle Mehmet Tevfik Efendi'nin kaymakam vekilliği yaptığı Dersim'de iç karışıklar ve ayaklanmalar sürmektedir.

Mardin

Mehmet Tevfik Efendi, Elazığ'a tayin beklerken haksız yere bu defa da Mardin'e Ağır Ceza Reisi olarak atanır. Bunu Elazığ'da olan ailesine nasıl anlatacağını

bilemez. Kimseye haber vermeden korku dolu yollardan geçerek Elazığ'a ailesinin yanına gelir. Beklemedikleri bir anda Mehmet Tevfik ile karşılaşan aile sevinçle onu karşılarlar. Birkaç gün sonra Mardin'e tayin işini hanımına söyleyince Zehra yine üzüntüyle baygınlık geçirir. Kocasına ona teselliler verir ve neticede o da bunu kabullenmek zorunda kalır. Henüz yeni Elazığ'a alışan aile, yeniden hazırlanarak, kaymakamın temin ettiği fayton ve korumalar eşliğinde Mardin'e doğru yola çıkarlar. Eşyaları ise paketlenip sekkareler olarak bilinen katırlarla gönderilir. Mardin'e uzun ve yorucu bir yolculuktan sonra varırlar. Büyük bir ev kiralayıp yerleşirler. Mehmet Tevfik, buradaki görevine başlar ve ailece şehre alışmaya çalışırlar.

Hama-Bağdat-Mardin ve Doktor Yahya

İstanbul'dan Suriye Hama'ya giden Yahya'nın, yedi ay sonra karısı Atiye Hanım bir kız çocuğu dünyaya getirir. Adını Suat koyarlar. Bu arada Yahya, yörede meşhur bir doktor olmuştur. Namı bütün bölgede duyulur. Varlıklı aileler çok uzak diyarlardan ona gelip tedavisini yaptırırlar. Yahya Bey, meşhur olunca bölgenin en büyük şehirlerinden Bağdat'a gider ve orada özel bir muayenehane açar. Gece gündüz hasta bakar. Çok para kazanır. Parasının bir kısmını Osmanlı Bankasına yatırırken bir kısmını da çok sevdiği hanımı Atiye'ye verir. Bu arada Birinci Dünya Harbi sona ermiş, Osmanlı Devleti de müttefikleriyle birlikte yenilgiye uğramıştır. İngilizlerin kışkırtması sonucu Araplar da Osmanlıya tavrı alırlar. Bu bölgedeki Türk ailelerine baskılar yaparlar, kimini de öldürürler. Bu olumsuz şartlara bir de Atiye'nin hastalığı eklenir. Hastalığı Tifüs'tür. Hanımının hastalığı gün geçtikçe ilerler. Dr. Yahya, Osmanlı Bankasındaki parasını çekmek ister; ancak bu mümkün olmaz ve bir müddet sonra da bütün hesaplara el konulur. Yapılacak bir şey kalmayınca Yahya, çaresizce bir kamyon tutarak Mardin'e doğru yola koyulur. Kamyon şoförü, onları Kamışlı'ya kadar getirir. Yahya'nın bütün ısrarlarına rağmen şoför, Mardin'e gitmek istemez. Yahya ve ailesi birkaç gün orada kaldıktan sonra otel sahibinin yardımıyla o yörede bulunan Almanlara ait başka bir kamyonla tekrar Mardin'e doğru yola çıkarlar. Yahya Bey'in hasta olan hanımı Atiye, Nusaybin'e varmadan yolda vefat eder. Yahya ve kızı perişandırlar. Nusaybin'de eşi Atiye'yi geride bırakan Yahya Bey, kızıyla hüznü bir şekilde Mardin'e gelirler.

Doktor Yahya ve Mardin

Mardin'de eşyalarını bir depoya yerleştiren Doktor Yahya, kızıyla Surur Oteli'nde kalırlar. Bilindiği gibi Yahya aslen Mardin'lidir. Yaklaşık otuz yıl önce

Mardin Tapu Müdürlüğünde çalışan babasıyla Diyarbakır üzerinden Kelek yolculuğuyla Musul'a oradan Şam'a oradan da Bursa Bazarköy'e gitmiş ve sonradan da İstanbul'daki eğitimine başlamıştır. Yahya, Mardin'de ayrıldığında beş yaşlarındadır. Şimdi ise 35 yaşında ve otuz yıl sonra kader onu, şartların zorlamasıyla tekrar Mardin'e getirmiştir. Yahya Bey, önce çocukluk arkadaşı ve teyzesinin kızı Nezihe Hanım'ı sorar ve günler sonra onunla buluşurlar. Dr. Yahya, otelde kızıyla yaşamını sürdürürken yine kısa sürede tanınmış bir hekim olarak çevrede ün salar. Hastasının haddi hesabı yoktur. Oteldeki odasında akşama kadar hasta muayene eder. İstanbul'a dönüp kızı Suat'ı kayınvalidesinin terbiyesine bırakıp eğitilmesini arzulayan Yahya'yı, teyzezadesi Nezihe Hanım vazgeçirir. Yahya gibi başarılı bir hekime Mardin'in daha fazla muhtaç olduğunu, kızının eğitimi ve terbiyesiyle ilgileneceğini, okuması için de Amerikalıların o dönemde açmış oldukları Prothane'ye göndermesi tavsiyesinde bulunur.

Kararsızlık içinde kalan Doktor Yahya, neticede Nezihe'nin dediklerini mantıklı bulur. Güzel bir ev ve işyeri kiralar. Eve hizmetçiler alır. Mardin'deki diğer akrabalarını araştırır. Onlarla geceleri bir araya gelip sohbetler yapar. Kazanmış olduğu paralarla Mardin'de bir köy satın almayı düşünür. Neticede hastalarının yardımıyla Mardin'in İbrahimiye köyünü 250 altına satın alır. Köydeki işlerini yürütmek üzere Gafur adındaki birisini yaptırdığı köy konağına yerleştirir. Yahya, köylülere iyi davranır ve kıtlığın yaşandığı bu zorlu yıllarda onlara maddi manevi yardım eder. Her köye geldiğinde hastaları muayene edip ilaçlar bırakarak Mardin'e döner. Kısaca köylüler yeni Doktor Ağalarından çok memnundurlar.

Münire ile Dr. Yahya'nın Evlilikleri

Dr. Yahya, Mardin'deki hayatını sürdürürken, zaman zaman evlenmeyi düşünür; ancak kızı Suat'ın psikolojisini düşünerek bundan vazgeçer. En sonunda Suat'ın yaşına yakın birisiyle evlenmek istediğini teyzezadesi Nezihe Hanıma açar. Nezihe Hanım bunun imkânsız olduğunu söylese de Yahya'yı fikrinden vazgeçiremez. Bu niyeti sürerken bir gün bir esnafta Münire ile annesini gören Yahya, evleneceği kızı bulduğunu düşünür ve aracılar vasıtasıyla bu niyetini gerçekleştirmek ister. Evdeki Suat'ı, bakıcısı olan hanım vasıtasıyla Münire'nin evine gönderip onlarla tanıştırır. Kızı görmesi için de Nezihe Hanım'ı, Zehra Hanımlara gönderir.

Neticede Ağır Ceza Reisinin kızı Münire henüz 16 yaşında iken meşhur ve zengin Hekim Yahya Bey'e istenir. Ailesi önce buna karşı çıksa da sonunda razı olup karşı tarafa olumlu haberi gönderirler. Hazırlıklardan sonra Yahya ile

Münire evlenirler. Yahya, onu etkisi altına almak için zaman zaman eski hanımından örnekler vererek onun gibi davranması tavsiyesinde bulunur. Bu tavsiyelerden sonra Münire'nin gizliden gizliye kocasına karşı tavırları değişir.

Evlendikten üç ay sonra Münire hamiledir. Bu hamile olma durumunu Münire önce annesine söyler. Annesi bu durumu kocasına anlatması tavsiyesinde bulunur. Ancak Münire ne zaman bir ortam yakalayıp bu durumu kocasına söylemeyi düşünürse o anda Yahya'nın farklı bir emriyle karşılaşır ve öylece bir türlü onunla bu özel durumunu konuşamaz. Evdeki bütün hizmetçiler ve Suat da Münire'nin hamile olduğunu öğrenirler. En sonunda kocasının bundan haberi olur. Dr. Yahya, buna hem sevinir hem de Münire'nin bu durumu kendisine söylememesine alınır. Münire de, kendisinin kalbini kırdığı için öyle davrandığını söyler. Sevinçli olan Doktor Yahya, Münire'den özür diler. Bu arada Münire'nin babasının tayini Mardin'den Diyarbakır'a çıkar. Bu olay da Münire'yi çok sarsar. Münire, zor bir doğumla ilk oğlan çocuğunu dünyaya getirir. İsmi İhsan koyarlar. Annesi kızını ziyarete gelir. Münire, kendisi ile kocası arasında geçen bazı özel durumlarını anlatır. Kocasının kendisini çok üzdüğünü söyler. Annesi Zehra Hanım ise, ona teselli vererek evli eşler arasında böyle durumların yaşanabileceğini kızına telkin eder. Ona, kocasını mutlu etmesi tavsiyesinde bulunur.

Yahya'nın, doğan çocuğuna sütannesi bulması hadisesi de karı koca arasında soğuk rüzgârlar estirse de sonradan durumlarını düzeltirler. Yahya, sevgili eşi Münire'yi birkaç defa İstanbul'a götürür. Eğlence ve alışveriş yerlerini dolaştırır. Beyoğlu'ndaki en iyi terzilerden eşine elbiseler diktirir. Yeni moda olan şapkalarından alır. Bu arada Münire, üçüncü çocuğunu da doğurmuştur. Kocasının aldığı yeni moda giysiler Münire'ye ayrı güzellikler katar ve Mardin'deki herkes onları konuşur. Bu durum, bu defa da Yahya Bey'de bir kıskançlık hastalığı başlatır.

Dr. Yahya ile Kızı Suat Etrafında Yaşananlar

Dr. Yahya'nın kızı Suat, Mardin'deki okulunu bitirir. İstanbul'daki Amerikan Kız Lisesini kazanır, ancak babası kızından ayrılamayacağını ve dolayısıyla bu okula göndermeyeceğini vurgular. Bu duruma Suat da sevinir. Bu arada güzel bir kız olan Suat'a da yavaş yavaş görücüler gelir. Askeri tıbbiyede okuyan Emine Hanım'ın oğlu Aziz ise ona âşık olur ve annesinin bu kızı istemesi için elinden geleni yapar.

Bu arada Münire'nin babası emekli olur. Aile İstanbul'da bir ev alarak oraya yerleşirler. Sonraki tarihlerde Münire'nin babası vefat edince annesi ile Arife yalnız kalıp hayatlarını sürdürürler.

Münire dördüncü çocuğunu doğurur ve adını Umut koyarlar. Akrabalarından Emine Hanım'ın oğlu Aziz'e Suat istenir ve nişanlanırlar. İki aile de mutlu durlar. Münire ile Yahya arasında sütanne kavgasının dışında olumsuz bir durum yaşanmaz. Yeni doğan çocuklarıyla köye gidip gelir Doktor Yahya. Herkes hayatından memnunken, Emine Hanım bir gün Suat'a neden altın takmadığını sorar. Suat'ın da sonucu tahmin etmeden bu altın meselesini babasına anlatması ailenin huzurunu tekrar bozar. Buna çok sinirlenen Yahya, nişanı bozar. Çünkü başkasının kendi özel yaşamına müdahale etme taraftarı değil ve bir de altınlarını Münire'nin dışında, kızı da olsa, başkası tarafından takılmasına karşıdır.

Nişanın bozulmasından sonra Suat ile babası Yahya Bey arasında soğuk rüzgârlar eser. Münire'nin bütün çabalarına rağmen Suat da bir türlü Aziz'i unutmaz ve kendine gelemmez. Olayı duyan Aziz, hemen trenle İstanbul'dan Mardin'e gelir. Mardin'in ileri gelen adamlarını aracı olarak Yahya Bey'e gönderdiği halde onu ikna edemezler. Yaşananlar üzerine Aziz, moral bozukluğu içinde Suat'a olan aşkına dair, bir mektup yazarak büyük bir üzüntü içinde İstanbul'a döner. Bu arada Suat, kendisine gelen diğer bütün nişan tekliflerini babasının ısrarlarına rağmen reddeder. Gururu kırılan Aziz ise sonraki tarihlerde Çanakkale valisinin kızıyla nişanlanıp evlenir. Diğer taraftan Suat'ın babası Yahya'nın doktorluğuna bir de Mardin Belediye başkanlığı görevi eklenir. Savur'un ileri gelen zenginlerinden Hamdullah Bey, Suat'ı İstanbul Hukukta okuyan oğlu Seyfi'ye ister. Bu teklif de reddedilir. Seyfi ise annesine yaptığı baskıyla Suat'ı tekrar istetir. Münire ve babasının baskısıyla zoraki de olsa Suat ikna edilir. Ancak her şeye rağmen Suat'ın gönlü hep Aziz'dedir. Suat ile Seyfi'nin nişanı yapılır. Düğün eşyası almak için Yahya Bey'in bütün aile eşrafi İstanbul'a giderler. İstanbul'da onlara büyük bir konak, Seyfi tarafından kiralanır. Günlerce İstanbul'da kalıp gezmedikleri yer bırakmazlar. Bu arada nişanlı olduğu halde daha öncesinde olduğu gibi bu dönemde de Seyfi, İstanbul'daki kız arkadaşlarıyla birlik-teliğini sürdürür. Onlarla tensel zevklerini tatmin eder. Dolayısıyla İstanbul'da ara sıra beraber dolaşan ve konuşan Seyfi ile Suat, çok da birbirine ısınmazlar. Çünkü Suat'ın gönlü hâlâ Aziz'dedir.⁶

6 Öncesinde de belirtildiği gibi romanda ara sıra dönemin tarihi olaylarından da bahsedilir. Ancak bazı tarihi olayların anlatımı romanın kurgusuna bir yapmacıklık katmaktadır. Çünkü tarihi olaylar ile yaşananlar arasındaki bağ iyi kurulamamıştır. Bunlar romanda bir yama gibi dururlar. Örneğin bu yaşananlar arasına Birinci Dünya Savaşı'nın bittiği, Cumhuriyetin kurulduğu, Mustafa Kemal'in düşmanı yurttan çıkarması, yobaz olarak nitelendirilen padişah taraftarlarının durumdan rahatsız olması, Mustafa Kemal'in Yunan elçisiyle yaptığı konuşma, Yunanlıların, Mustafa Kemal'in emri üzerine yirmi dört saat içinde gemilerini İzmir limanından çekmeleri, Mustafa Kemal'in ilk cumhurbaşkanı olması, kurulan ilk kabine görevinin İsmet İnönü'ye verilmesi gibi olayların anlatılması gerçek olsa da, romanın zevkini düşürdüğü gibi romanın kurgusuna da uygun yerleştirilememiştir.

İstanbul'da, Suat'ın çeyizini almaya çalışan aile, yine bir gün eşya bakmaya çıktıklarında, tesadüf eseri Suat ile Münire, Seyfi'yi bir evin balkonunda başka bir kızla uygunsuz hareketler yaptıklarına şahit olurlar. Üzgün bir tarzda evlerine dönerler. Hemen toparlanarak moral bozukluğu içinde Haydarpaşa'da trene binerek Mardin'e dönerler. Durumu Yahya Bey'e anlatırlar. Dr. Yahya, bu haber karşısında adeta yıkılır. Dini nikâhları yapıldığı için Seyfi'nin Suat'ı boşaması gerekmektedir. Bunu babasına nasıl söyleyeceklerini düşünürken, küçük oğulları Bülent ateşler içinde ishal olur ve kısa bir süre sonra da vefat eder. Bütün aile tekrar hüznü boğulur. Henüz onun üzüntüsü sürerken altı ay sonra, bu defa da büyük oğulları İhsan aynı hastalığa tutulur ve kısa süre sonra o da vefat eder. Aile tekrar mateme boğulur.

Suat'ın çapkın nişanlısı Seyfi ve ailesi taziye gelirler. Aradan altı ay geçtikten sonra Seyfi'nin babası Hamdullah Bey, ölümlerden dolayı düğün değil de, sade bir törenle gelinlerini İstanbul'a götürmek istediğini Yahya Bey'e iletir. Ancak Yahya, zaman kazanmak açısından daha erken olduğunu söyleyerek onlara bekleme tavsiyesinde bulunur. Dr. Yahya, Seyfi'nin kızlarını boşaması olayını Savur'lu Hamdullah Bey'e nasıl söyleyeceğine dair düşünceler içinde iken bu defa da Seyfi'nin ağabeyi Mardin'e gelirken attan düşmüş ve bütün çabalara rağmen kurtulamayıp vefat etmiştir. Böylece iki aile de matem içinde matem yaşarlar.

Şeyh Sait Ayaklanması

Şeyh Sait ayaklanmasından sonra doğudaki bir kısım şeyh ve ağalara batıya sürgün kararı çıkarılır. Bunlar içinde zengin ve varlıklı olan Savur'lu Hamdullah Bey de vardır. O da ailesiyle birlikte bütün o büyük arazi ve servetini bırakarak Balıkesir'e gitmek zorunda kalır. Babasının sürgününden dolayı fişlendiğinden, hukuk mezunu oğlu Seyfi'nin ataması da yapılmaz. Oğlan da babasının bu durumunu duyunca Balıkesir'e gelir. Aile maddi manevi perişan durumdadır. Hamdullah Bey düğün yapmak istediğine dair, Mardin'e haber gönderir; ancak olumlu bir haber alamaz. Yahya Bey'in Ankara'daki akrabalarından ve İstiklal Mahkemesi azalarından olan Ali Saip Bey, dönemin Milli Savunma Bakanı Recep Peker'i de aracı yapar ve bir kumpas sonucu Seyfi'ye, Suat'ı boşatırlar. Bu arada Yahya'nın Belediye Başkanlığı görevi biter. Dinlenmek için bir daha aday olmaz Yahya Bey. Eşi Münire ise iki kız daha dünyaya getirir. İlkine Emel ikincisine ise Selma ismini koyarlar.

Dr. Aziz ve Suat

Yukarıda anlatılan olaylar yaşanırken diğer yandan da Suat'ın sevgilisi Aziz'in Çanakkale Valisinin kızı Beria ile nasıl evlendiğini öğrenmiş oluruz. Beria, bir

gün Aziz'i evine davet etmiş ve ona verdiği şarapla sarhoş edip onunla beraber olmuştur. Bunu öğrenen Aziz, kendine geldiğinde durumun vahametini anlar; ancak artık yapılacak bir şey kalmamıştır. Beria, ailesine haber verir ve bir buçuk ay içinde düğünleri yapılır. Yedi ay sonra bir oğulları olur. Aziz durumu ailesine erken doğum yapıldı şeklinde haber verir ve bu çocuğun kendisine ait olduğunu sanır.

Bu arada Aziz'in eşi Beria, staj yapmak üzere Çanakkale'ye gider. Aziz ise onların özlemini yaşadığı bir gece, fotoğraflarına bir göz atıp eski hatıralarını tazelemek ister. Çekilmiş fotoğrafları ararken sandığın dibinde bulduğu mektupları okuyunca bir anda yıkılır. Çünkü Beria, başkasını sevmektedir. Aziz'den önce başkasıyla beraber olmuş ve Aziz'in kendi oğlu sandığı çocuğu meğerse başkasınınmış. Sabaha kadar uyuyamaz Aziz. Bulduğu mektupları adliyeye delil olarak sunarak hanımından boşanır. Mektupları ve boşandığına dair evrakları Çanakkale'ye yollar. Üzgün olan Aziz, bir ay kadar İstanbul'da hazırlıklar yaparak memleketine dönüp orada hizmet etme kararı alır. Habersiz ve yalnız gelen Aziz'i gören annesi Emine Hanım, hem şaşırır hem de endişelenir. Aziz ise annesine aldatıldığını anlattıktan sonra, aile daha da yıkılmış olur.

Haber, Mardin'deki çevrelerine -Aziz'in oğlu ölmüş ve o da hanımından boşanarak memleketinde hizmet etmeye karar vermiştir-, şeklinde lanse edilecektir. Aziz, birkaç gün içinde Mardin'in en işlek caddesinde bir yazıhane açar ve tabelasına da "Operatör Doktor Aziz Uras" yazdırır. O, tıp eğitimini tamamlamış iyi bir iç hastalıkları uzmanıdır. Dolayısıyla Aziz, aynı zamanda Yahya'nın bir rakibi gibi görülecektir. Bu duruma Dr. Yahya üzülmüş, eşi Münire ile Suat'ta bir sevinç yaşanmaktadır. Çünkü Münire'ye göre Aziz, Suat'ı tekrar isteyecektir. Kocasına bunları anlattığında, Yahya Bey pek inanmasa da böyle bir istek olduğu takdirde çok sevineceğini karısına söyler. Dr. Yahya, ilk defa, yaptıklarından pişmanlık duyduğunu da Münire'ye itiraf edecektir.

Neticede görücüler vasıtasıyla Suat, tekrar Aziz'e istenir. Bu defa olumsuz davranmazlar ve Aziz ile Suat evlenirler. Bir kız çocukları olur. Kız çocukları beş yaşında iken ağzına kaçan bir bilyeyle hayatını kaybeder. Aile çok üzülür. Münire de iki çocuk daha dünyaya getirir. Aziz Bey, Mardin milletvekili seçilir. Suat ile Aziz, Ankara'ya yerleşirler. Suat'ın iki yıl arayla iki kızları daha olur.

Batıya Göç

Mardin'de ailesiyle yaşamını sürdüren Münire, İstanbul'a aralıklarla gidip gelir. Münire'nin kız kardeşi Atiye, emekli olan kocasıyla İzmir'e yerleştiklerinden Münire arada bir İzmir'e, onları ziyarete gider. Münire'nin bir kızı da İzmirli birisiyle evlendirilir. Münire de buraları gördükten sonra İstanbul'a ya da

İzmir'e yerleşmek için günlerce kocası Yahya'yı ikna etmeye çalışır. Gerekirse köyü satmayı bile kocasına teklif eder. Ona göre, deniz olan yerlerde hayat daha güzeldir. Artık Mardin'deki hayatından memnun değildir Münire. Kocasına her gün bunları anlata anlata onu adeta bıktırır. Pes etmeyen Münire, Dr. Yahya'yı yavaş yavaş İzmir'e gitmeye ikna eder gibi olur.

Neticede Yahya Bey, İbrahimiye Köyü'nü 60.000 TL'ye satar. Son olarak git-tiği köyünde hüznün ve gözyaşlarıyla döner. Ev toparlanır ve İzmir'e göç ederler. İzmir'de bir ev satın alıp yerleşirler. Ancak bu İzmir'e gidişleri, Yahya Bey'i git-tikçe bir yıkıma doğru götürür. Sıla hasretini bir türlü atamaz üzerinden. Mü-nire ile günlerce, yıllarca tartışıp dururlar. Oğulları Günay bir iş adamı olup ti-caretle uğraşır. Ancak oğulları Umut'tan umduklarını bulamazlar. Ne iş yapsa batırır. Bu da aileyi üzüntüye sevk eder. Diğer yandan 1946 yılında Emel Ha-nım'ın kocası olan damatları Cevdet Bey, Demokrat Partisi'nin Mardin İl Baş-kanı olur. 1950 seçimlerinde de milletvekili seçilir. Diğer damatları Aziz ise CHP'den milletvekili çıkar. Sıla hasretine dayanamayan Dr. Yahya, geçmişine, Mardin'deki o ihtişamlı yaşantısına özlem duya duya günden güne sağlığı bo-zulur. Yaşı artık seksenin üzerindedir. Son günlerinde iyice kötüleşince bütün aile fertleri İzmir'e gelirler. Dr. Yahya Bey kanserdir ve son anlarını yaşamakta-dır. Hastaneye kaldırılır, kısa bir süre sonra da vefat eder. Başta Münire olmak üzere bütün aile çaresiz bir mateme bürünür ve roman bu şekilde bitmiş olur.

Sonuç

Esma Ocak'a Bir Ermeni Kadın Tarafından Yazılan İlginç Bir Mektup

Münire romanı yayımlandıktan sonra, kendisini Diyarbakırlı ve Ermeni bir Türk vatandaşı olarak tanıtan ve elli iki yaşında olduğunu belirten bir bayan, bu tarihî romanı okumuş ve Esma Ocak'a el yazısıyla bir mektup yazıp gön-dermiştir. El yazısıyla yazılıp gönderilen bu mektubun aslı Esma Ocak ile ilgili hazırladığım kitapta el yazısıyla ve aslıyla yayınlanmıştır (Timur 473-478). Bu 52 yaşında ve bayan olduğunu söyleyen Ermeni vatandaşımızın 6.12.2005 ta-rihli mektubunu bu yazı dolayısıyla herhangi bir yoruma tabi tutmadan aynen buraya almak istiyorum:

'Sayın Esma Ocak',

Münire adlı romanınızı, zevk ve ilgi ile okurken, Osmanlı İmparatorluğu'nun zor dönemleri ile ilgili bazı tarihi gerçeklerle karşılaştım.

Atatürk'ün kurmuş olduğu Türkiye Cumhuriyeti'nin ne zor aşamalardan geçmiş olduğunu bilen Diyarbakır kökenli bir Ermeni asıllı vatandaşım. Yaşım 52 (Bayan).

Babam o dönemde söylendiği gibi bir “kılıç artığı” idi. Ne dedemi ne de ba-baannemi, amcamı tanımamış; bebekmiş bir jandarmaya teslim edilir. Teh-cire gitmişler. Uzun yıllar Musul yolunda olduklarını düşünüyordu ve yıl-lardır anlatıldığı ve öğretildiği üzere Ermenilerin sizin de yazdığınız gibi isyan edip, sürüldükleri ve cezalarını bulduklarına inanıyorduk.

Evimizde başköşede daima Atatürk resmi olan, dürüst vatandaşlarız. Ancak son yıllarda olaylara bakış açımız genişledi, artık kitaplar yasak değildi, her lisanda bulunabiliyordu. Fransızca, İngilizce okuyabildiğimden ve internetin de yardımı ile bazı gerçeklere ulaştım.

Şunu da eklemekte yarar var, Avrupa ülkeleri ve Amerika her zaman olduğu gibi Türkiye Cumhuriyetini yıpratmak amacı ile çeşitli yollara başvururlar. Bu da jeopolitik ve politik olarak çok önemli bir mevkide oluşumuzdandır. Yine de ben Ermenice kaynaklardan ya da yabancı dilden çok Türk tarih-çilere kulak verdiğimde bazı şeyler öğrendim. Bunları sizinle paylaşmak is-tiyorum. Bilinçli bir örtbas etme ile (resmi tarih) T.C yurttaşlarını kendi ta-rihi gerçeklerinden bihaber duruma getirmiştir.

Anadolu’da yaşamış biri olarak, pek çok yaşanmış olay dinlediğimiz mu-hakkak.

Şöyle ki;

Osmanlı imparatorluğu çok fazla genişleyip teknolojiden de geri kalıp kay-naklar yetişmeyince yetersiz padişahlar yüzünden gerileyip yıkılma süre-cine girmişti. Yine Avrupa devletlerinin politikaları ve siyasi oyunlar neti-cesinde kaybedilen savaşlar sonunda,..

Abdülhamit döneminde imzalanan anlaşmalarda azınlıklara çoğunluk sağ-ladıkları bölgelerde özerk idareler kurma maddesi eklenince bu padişah bu hususun gerçekleşmemesi için bazı önlemler aldı. Zaten bilindiği üzere Doğu ve Güneydoğuda hiçbir Ermeni ailesinde erkekler eş ve kızlarına sahip ola-maz, çeteler gelip kaçırabilir ve cezasız kalırlardı. Devletten başka çetelere de vergi vermekteydiler. Yıllarca Osmanlı hoşgörüsü böyleydi ama koyun gibi çalışıp ürettiler.

Bir süre sonra Avrupa’daki milliyetçi akımlar, misyoner faaliyetleri ve Er-menilerin yabancı dil bildikleri için Avrupa’ya açılmaları, tercümanlık gö-revleri üstlenip ufukları açılmaları ile aydınlandılar. Daha ne kadar ezile-ceğiz diyenler çıktı. Dış güçler de destekleyince Yunan, Sırp, Bulgar gibi özerk olmak istediler. Ama 1890’dan itibaren Abdülhamit Hamidiye Alay-larını kurup onları bastırmaya ya da çoğunluğu aza indirmeye başladı. Kendince haklı olabilirler. Söyledikleri her kitapta vardır ama Anadolu’yu kurtarmaya çalışıyordu. Sultanlar için zaten insan hayatının pek bir değeri

yoktur. Ne şehzadelerin ne vezirlerin ne askerin ne de tebaanın imparatorluklarına benzer. Bu bir tarihi gerçektir.

Daha sonra başa geçen İttihatçılar da Avrupalıların etkisiyle Pantürkizm ideali doğrultusunda başlanan kısımları tamamladılar. O dönemin ağır şartları da, savaş yoklukları eklenince olayın boyutu ve doğrultusu değişti. Anadolu'da dürüst insancıl Türk aileleri ve namuslu özgür düşünceli Osmanlı valileri tarihe geçip komşularını gözetip korumuşlardır. Ama siyasi suçlu sayılan bir avuç Ermeni yanında günahsız bebeklere kadar pek çok insan yakılmış Anadolu topraklarını kanları ile sulamıştır. Sadece Ermeni oldukları için gün gelir Anadolu'yu ele geçirmesinler diye daha sonraları çok sonraları farklı düşünen gençler ve aydınlar da bir girdaba sürüklendiler. T. Cumhuriyeti'nde özgür söz söyleme ve demokrasinin oluşması gerekir. Öncelikle devletimiz ve ülkemizin kaynaklarını değerlendirenler sağlıklı kararlarla dünyadaki yerimizi sağlamlaştırmalıdır. Şu anda Güneydoğuda yıllardır süren sorunlar da hep o eski olayların uzantısı ve neticesidir.

İki yıl önce Atalarımızın memleketi Diyarbakır'a gittim. Sur içinde restore edilen bir evi ziyaret ettim. Yanlış hatırlamıyorsam Esmâ Ocak evi dediler. Eğer sizseniz, ayrıca kutlarım. Asırlar önce kurdukları ve geliştirdikleri şehirden yok edilen Ermenilerin adı sadece orada anılıyor, burası bir Ermeni eviydi demiyordu.

Memleketimizde Ermeni eşittir (hain) ve (arkadan vuran) ben atalarım adına bunu kabul etmiyorum. Tarihi, toprağın kaç kat altına da gömseniz bir gün gerçekler açığa çıkar gerçekler yeşerir. Saygılarla...

Kaynakça

- Altan, Bilal. “Osmanlı Devleti’nde Kelek Taşımacılığından Kesitler ve Kelek Taşımacılığında Karşılaşılan Tehditler.” *Hazine-i Evrak Arşiv ve Tarih Araştırmaları Dergisi* 2/2 (2020): 59-80.
- Çağlayan, Handan. “Esmâ Ocak’la Unutmak ve Hatırlamak Üzerine”. 28 Mayıs 2011. Bianet. İnternet.. <https://bianet.org/yazi/esma-ocak-la-unutmak-ve-hatirlamak-uzerine-130296>. Erişim tarihi: 4 Ocak 2024.
- Ocak, Esmâ. *Berdel*. Ankara: Tekin Yayınevi, 1982.
- . *Kırklar Dağı’nın Düzü*. Ankara: Memleket Yayınları, 1982.
- . *Kervan Servan*. Ankara: Dayanışma Yayınları, 1983.
- . *Sara Sara*. Ankara: Memleket Yayınları, 1987.
- . *Kuyudaki Ses*. İstanbul: Ajans 21 Yayınları, 1990.
- . *Muş Gürcüsü Destanı*. Diyarbakır: San Matbaası, 1991.
- . *Surlu Kentin Sır Suyu*. Diyarbakır: Akşam Ofset, 1994.
- . *Kadınlar Mektebi*. Diyarbakır: Akşam Ofset ve Tipo Matbaacılık, 1995.
- . *Duvar İçindeki Diyar/Diyar-Be-Kir*. İstanbul: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 1998.
- . *Hasırcı Kuşu*. Diyarbakır: Güneydoğu Ofset Matbaacılık, 2000.
- . *Münire*. İstanbul: Birharf Yayınları, 2005.
- . *Bir Filozofun Özel Yaşamı Ziya Gökalp*. İstanbul: Birharf Yayınları, 2006.
- . *İçerdeki Avcı*. İstanbul: Diclem Sahaf Yayınları, 2008.
- Timur, Kemal. *Berdel Yazarı Esmâ Ocak Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Akademik Kitap Yayınları, 2013.
- Timur, Kemal ve Ömer Topçu. “Hikâye ve Roman Yazarı Esmâ Ocak’ta Feminizm”. *HİK-MET Akademik Edebiyat Dergisi (Journal Of Academic Literature)* 14 (2021): 297-314.

Yahya Kemal Beyatlı'nın Gözünden 'Büyük Taarruz'



Öztürk Emiroğlu*

Giriş

Yahya Kemal Beyatlı, XX. yüzyıl Türk edebiyatının neo-klâsik bir şairi ve yazarıdır. Edebiyatçılığının yanında diplomat, siyaset, kültür ve sanat insanıdır. Şiirlerinde, geleneği modern bir terkibe ulaştırmada çok başarılıdır. Hem manzum hem mensur ürünlerinin sanat ve estetik değeri yüksektir. Geçmiş halde birleştiren ve geleceğe rota çizen bir entelektüeldir. “Kökü mazide olan atiyim” sözüyle sağlam bir geleceğe gelenek ile gidilebileceği esasını hatırlatmıştır. Tarihî olayları şiirlerinde ve nesirlerinde fazlaca işleyen Beyatlı, Anadolu’yu Türk yurdu yapışımızdan beri bu coğrafyada oluşturulan bütün kültür ve medeniyet değerlerini kıymetli bulur. Devletin ebed müddet olması için her alanda bütün sistemin bu değerler üzerine kurulmasını savunmuştur.

Türk tarihi ile ilgili başka savaşları ve olayları eserlerinde yansıttığı gibi İstiklâl Savaşı’nın (1919-1922) son büyük hamlesi olan Büyük Taarruzu da hem şiir hem de düz yazılarına konu etmiştir. 26 Ağustos 1922 başlıklı şiiri, o yıl Ramazan-ı Şerifin Ağustos ve Eylül ayına denk gelmesi sebebiyle İstanbul’da Sultan Ahmet Camisinde mahya olarak 40 gün asılı kalmıştır. Bu şiir, İstanbul insanının zafere inanış ruhunu ve heyecanını canlı tutmuştur.

Şairin Gözünden Zafer

Yahya Kemal Beyatlı, şiirlerinde ve düz yazılarında tarihî konulara özellikle vurgu yapan bir şair ve yazardır. Şiirlerine ve yazılarına daha çok Türk tarihinin Malazgirt Zaferi (1071) sonrasını konu etmiştir. Anadolu’yu yurt yapışımızın hikâyesini “milli romantik duyuş tarzıyla” yazdığı şiirlerinde dile getirmiştir.

Üsküp’te dünyaya gelen Yahya Kemal Beyatlı’nın babası Nişli İbrahim Bey annesi Nakiye Hanım’dır. Annesi şair Leskofçalı Galib’in yeğenidir. Üsküp’te doğmuş olması ve dedelerinden gelen Osmanlı kültür ve medeniyetiyle mücehhez olan Yahya Kemal’in şuurlu çocukluk yılları Rakofça kırlarının hür

* Prof. Dr., Varşova Üniversitesi, Türkoloji Bölümü, E-posta: o.emiroglu@uw.edu.pl, ORCID: 0000-0002-5004-7224.

havasını alarak geçmiştir. Ondaki tarih bilinci; hem babası hem de annesi tarafından genetik olarak bir akıncı beyinin torunu olmasının uyandırdığı halet-i ruhiye ile gelişmiştir.

Bu yazıya konu olan “26 Ağustos 1922” başlıklı bir şiiri Büyük Taarruz ile ilgilidir. *Eski Şiirin Rüzgârıyla*¹ başlıklı eserinin son şiiri budur.

Şu kopan fırtına Türk ordusudur yâ Rabbi
 Senin uğrunda ölen ordu budur yâ Rabbi
 Tâ ki yükselsin ezanlarla müeyyed nâmın
 Galib et çünkü bu son ordusudur İslâm’ın²

Tanin gazetesinin sağ üst köşesinde “26 Ağustos 1922” günü yayımlanan bu dörtlükte şair; Ramazan-ı Şerif’i vesile kılarak fırtına gibi esen Türk ordusunun muzafferiyeti için Cenab-ı Allah’a yalvarmaktadır. Bu mısralar, bütün İstanbul halkının evlerinde münferit ve camilerde birlikte Allah’a yakarışının, çılgınlığının veciz ifadesidir. Bu dörtlük, 19 Mayıs 1919’da Samsun’dan Mustafa Kemal’in liderliğinde başlayan İstiklâl Savaşı’nın (1919-1922) artık muzafferiyetle sonuçlanması yakarışıdır. Bu yakarış ile 26 Ağustos 1922’de başlayan Büyük Taarruz’da “İslâm’ın son ordusu” 30 Ağustos 1922’de kesin zafere ulaşmıştır. Şairin yakarışı Allah tarafından kabul buyrulmuş ve ezanları sonsuza kadar bu coğrafyada yükselsin diye Büyük Taarruz ile düşmana yok edici darbe 4 günde indirilmiştir. Bir kasırğa gibi Afyonkarahisar’dan İzmir’e düşmanı süpüren ve Allah uğrunda ölen Türk ordusunun zaferi ve bu şiirle ilgili İstanbul’da o günlerdeki durumu Muhtar Tevfikoğlu şöyle nakletmiştir:

... Bu şiir, Sultan Ahmet Camii’nin minarelerine mahya yapılmıştı. Evet o korkulu, o karanlık günlerde... Ve 30 gün değil, tam 40 gün yerinde kalmıştı bu mahya!

Düşününüz ki, İstanbul işgal altındadır. Galata’da Arapyan Hanı’nda İngiliz mahkemesi ve hapishanesi, Tepebaşı’nda İngiliz elçilik binasında istintak (sorgulama) dairesi... ..İtilaf devletleri basına çok sıkı bir sansür uyguluyor, aralarında yerli Rum ve Ermenilerin de bulunduğu sansür heyeti, yazıların muhtevası şöyle dursun başlıklarına bile takılıyor, hatta harflerin puntolarından bile olmadık manalar çıkarıyor. Zaten iki sayfadan ibaret olan gazetelerin yarıdan fazla sütunu bomboş bembeyaz çıkıyor.

1 Yahya Kemal Beyatlı, *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayını, 1993, 140..

2 Prof. Dr. Necat Birinci, Yahya Kemal Beyatlı’nın bu şiirin önce son iki beytini “Ta ki yükselsin ezanlarla müeyyed nâmın / Galib et, çünkü bu son ordusudur İslâm’ın” yazdığını ve bu beyitin *Tevhid-i Efkar* gazetesinin dokuz sütununu kapladığını belirtmektedir (nr. 440-3468, 1 Eylül 1338 / 1922). Şair bu beyite daha sonra 26 Ağustos 1922 başlığı altında ilk iki mısrayı ekleyerek oluşturdu notunu düşmektedir. (Bakınız: Necat Birinci, “Yahya Kemal’in Yazılarında Milli Mücadele ve Gazi Mustafa Kemal Paşa”. *Edebiyat Üzerine İncelemeler*, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2000. 222).

... Halk gene orucunu tutuyor, gene sahura kalkıyor, gene iftar sofrasına oturuyor, gene teravih namazı için camilere gidiyordu ama boynu bükük, gönlü kırıktı. Bir buruk ramazan yaşıyordu yurtta.

Fakat ne gam... Bütün bu maddî ve manevî baskılar altında dahi halkımız, her zamanki gibi istiklâl ve hürriyet aşkını muhafaza ediyor, kurtuluş ümidini ve inancını kaybetmiyordu. Nitekim Sultanahmet caminin cesur vâizi Hacı Hâfız Salih Efendi, her gece vaazına Yahya Kemâl'in

“Tâ ki yükselsin ezanlarla müeyyed nâmın
Gaalib et çünkü bu son ordusudur İslâm'ın”

beytiyle başlıyordu. Minberden akseden bu gür ses, cemaatin ‘amin’ ve ‘in-şallah’ sedâlarıyla karışarak selâtin caminin kubbesini çınlatıyordu. Dahası, Kuvayı Milliye’yi destekleyen bazı gazeteler o günlerde her türlü tehlikeyi göze alarak yazılarını bu beyitle bağlıyordu³...

1922 Ramazan ayı bu şekilde buruk geçerken milletimizin yüzünü Büyük Taarruz’un sonundaki zafer güldürür. Türk ordusunun Büyük Taarruzda hızlı ilerleyişinin haberi alındığında, İstanbul’da o zaman Tıp Fakültesi Talebe Cemiyeti Reisi olan Kâzım İsmail’in (Ord. Prof. Dr. Kâzım İsmail Gürkan), 29 Ağustos 1922’de ikinci namazından sonra birkaç arkadaşı ile bazı camileri dolaşıp cemaati o akşam Sultanahmet camisine gelmeleri için davet ettiğini Muhtar Tefikoğlu nakletmiştir. Yahya Kemal’in şiirinin Sultanahmet camisinin minarelerine mahya olarak asılışını ve binlerce insanın bu hadiseyi Sultanahmet meydanında nasıl izlediğini şöyle aktarmıştır: “... Gökyüzünde yıldızlar gibi parlayan mısraları halkımız gözyaşları içinde okudu ve ‘âmin âmin!’ sesleriyle Sultanahmet meydanını inletti. Sonrası malum... Ertesi gün Büyük Zafer gerçekleşti”⁴.

Bu şiirden başka Büyük Taarruz, Yahya Kemal’in nesirlerine de konu olmuştur. İstiklâl savaşı ile ilgili yazılarının toplandığı *Eğil Dağlar* başlıklı eserindeki “Bir Sene Evvel Bugündü” başlıklı yazısında (*Hâkimiyet-i Milliye*, nr. 903, 31 Ağustos 1923) Büyük Taarruz’u anlatır. Büyük Taarruz’un ihtişamını yukarıdaki dörtlüğünde ve bu yazıda kelimelerle adeta savaş tablosu yapar gibi anlatır. Savaş filmi çeker gibi kelimelerle o mahşeri ortamı canlandırır. Kelimelere ve cümlelere savaştaki halet-i ruhiyeyi bir yıl sonra da olsa o anda yaşıyanmış gibi aksettirmiştir:

Bir sene evvel bugündü. Boşanan mübarek topların uğultusu hâlâ kulaklarımızdadır, her taraftan sararak yürüyen kordumuzun trampet velvelesiyle hâlâ kalbimiz çarpıyor. Dumlupınar’ın bu kıyamet gününü, etrafına iki de

3 Ahmet Kaya, *Muhtar Tefikoğlu’nun Anlatımıyla Yahyâ Kemâl*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2021. 540-541.

4 A.g.e, .541.

bir de gülle düşen bir köy evinden, çarpışan kılıçlar gibi ateşin gözleriyle, gülümseyerek seyreden başkumandanın ince, bülent, güzel hayâli hâlâ gözümüzde tütüyor. Geçen sene bugün Rumluğun ordularıyla karşı karşıya, yüz yüze geldiler. Ey ulvî cidal! Ey güzel gün! Seni bu halk binlerce sene sonra bile unutabilir mi?⁵.

Yahya Kemal'in son cümlede vurguladığı gibi bu millet Büyük Taarruzu binlerce sene hatırlayacak ve farklı etkinliklerle yâd edecektir. Anadolu'yu Malazgirt'ten bu yana Türk yurdu yapan alperen Türk ruhu, Büyük Taarruzda Mustafa Kemal'in liderliğinde yeniden şaha kalkmıştır. I. Dünya Savaşı'nda yedi düvele karşı Çanakkale, Sarıkamış, Kafkasya, Irak, Suriye, Filistin, Galicya gibi cephelerde binlerce evladını şehit veren bu millet, Başkumandanlık Meydan Savaşı diğer adıyla Büyük Taarruz ile düşmanlara yok edici darbeyi indirmiştir. Büyük Taarruz, 1909'dan 1922'ye Trablusgarp, Orta Doğu, Balkanlar, Kafkasya gibi coğrafyalardaki topraklarını korumaya çalışan Türk İmparatorluğunu dışardan kendileri saldırarak ve içerden de buldukları farklı etnik unsurlarla çökertip Türkler'i Anadolu'dan atmak isteyenlere karşı kıyamete kadar bu topraklar bizimdir hükmünün kabul ettirildiği hamledir. Bu mühim tarihi hadiseyi Yahya Kemal, esir alınan Yunan başkumandanının Mustafa Kemal Paşa ile mükâlemesindeki şaşkınlığı üzerinden anlatmıştır:

... O günün darbesiyle Uşak'ta esir düşen Yunan Başkumandanı General Trikopis galip başkumandanın karşısına çıktığı zaman, meydan muharebesine dair kısa bir mükâlemeden sonra 'Nasıl Mareşal! Muharebe olurken siz orada cephenin önünde mi idiniz?' diyerek şaşmış ve 'şimdi niçin mağlup olduğumuzu anlıyorum' sözlerini söyleyerek başını yere eğmiştir. 'Başkumandan Meydan Muharebesi' unvanının tuğra tarafını bizim askerlerimiz yazdılar; fakat yazı tarafı düşman başkumandanının bu şهادetinde meknuzdur⁶.

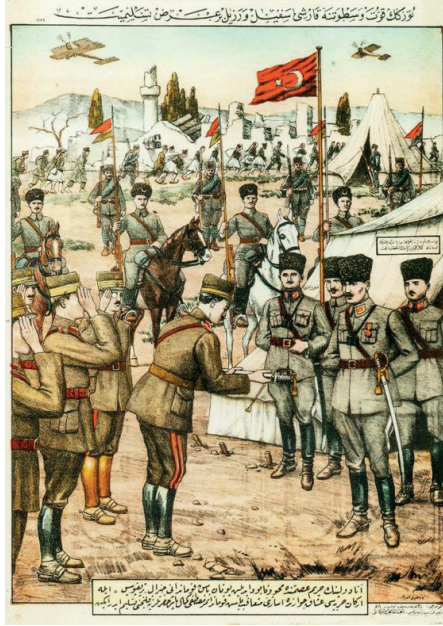
Büyük Taarruzun bir madalyon gibi iki tarafına da dikkat çeken Yahya Kemal' göre bu zor yolculuk Erzurum Kongresinde başlamış ve üç yıl sürmüştür:

... Üç sene o zamana göre, uzun bir devre idi. Fakat Erzurum'dan Dumlupınar'a kadar olan yollar da uzundur. Yunan ordularını o gün orada boğan serdar, bir milletin vahdetini yoğura yoğura, merhale merhale, Erzurum'dan Sivas'a, Sivas'tan Ankara'ya gelmiş ve ne yaman, ne uzun, ne fecî maceralardan sonra muzafferiyet ordularını tertip ederek Dumlupınar önüne gelebilmişti⁷.

5 Yahya Kemal Beyatlı, *Eğil Dağlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005. 289.

6 Yahya Kemal Beyatlı, *Eğil Dağlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005. 289.

7 A.g.e. 290.



(Yunan Başkomutanı General Trikopis Mustafa Kemal Paşa'ya Kılıcını Teslim Ediyor.
<https://pl.pinterest.com/pin/548102217151315494/> alınmıştır.)

Büyük Taarruz'un merhalelerini Yahya Kemal, "Afyonkarahisar'da ilk darbeyi vuran, Dumlupınar'da boğan ve İzmir'de yıldırım gibi inen orduların" hamleleri şeklinde sıralamıştır. İstiklâl Savaşının başlangıcından sonuna, bu uzun ve çok çetin yolculukta Mustafa Kemal Paşa'nın rolünü Yahya Kemal şöyle özetlemiştir:

Tarihin herhangi bir kumandanı için 'Anafartalar' müebbet bir şan ve şeref hatimesi olabilirdi. Hâlbuki bu memleketi kurtaramaya gelmiş büyük adama 'Anafartalar' ancak bir başlangıç oldu. Talihin orada yaman bir örs üzerinde dövdüğü dehanın 'Sakarya'da' parladığını 'Dumlupınar'da galebe ettiğini gördüğümüz gibi eserinin kemalini de göreceğiz⁸.

19 Mayıs 1919- 30 Ağustos 1922 arasında cereyan eden İstiklâl Savaşının nihai hamlesi olan Büyük Taarruz, 3 yıl 3 ayın özeti veya hatimesi niteliğindedir. 26 Ağustos 1922'nin aynı zamanda 1071 Malazgirt Meydan Muharebesinin yapıldığı gün olması, Türk ve dünya tarihi açısından çok özel bir öneme sahiptir. İlki Anadolu'nun kapılarını Türklere açarken ikincisi Anadolu coğrafyasından silinmeye çalışılan Türklerin, ebediyen burada kalacaklarının bütün dünyaya kabul ettirilişidir. Bu öneminden dolayı Büyük Taarruz'un zafer günü olan 30 Ağustos, Türkiye Cumhuriyeti Devletinin ordu günü, zafer bayramıdır. Büyük

Taarruz'u gerçekleştiren ordunun ve başkomutanının emeği, zaferin şanına uygun olarak "Başkumandanlık Meydan Savaşı" olarak adlandırılmıştır.

Mustafa Kemal, Anafartalar muzafferiyetiyle yetinmemiş, Osmanlı Mebusan Meclisi'nin son oturumunda kabul ettiği "Misak-ı Milli" sınırlarını düşmandan temizlemek için mücadeleye devam etmiştir. Bu mücadelenin sonunda Türkiye Cumhuriyeti kurulmuş ve 'muasır medeniyetler seviyesinin üstüne çıkmak' için 100 yıl önce Büyük Taarruz zaferinin verdiği heyecanla Türkiye bu hedefe doğru ilerlemektedir.

Kaynakça

- Beyatlı, Yahya Kemal. *Eski Şiirin Rüzgârıyla. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayını, 1993.*
- Beyatlı, Yahya Kemal. *Eğil Dağlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.*
- Birinci, Necat. "Yahya Kemal'in Yazılarında Milli Mücadele ve Gazi Mustafa Kemal Paşa", *Edebiyat Üzerine İncelemeler. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2000. 201-234.*
- Kaya, Ahmet. *Muhtar Tevfikoğlu'nun Anlatımıyla Yahyâ Kemâl. Ankara: Akçağ Yayınları, 2021.*
- "Yunan Başkomutanı General Trikopis Mustafa Kemal Paşa'ya Kılıcını Teslim Ediyor". *Pinterest. <https://pl.pinterest.com/pin/548102217151315494/>, Erişim Tarihi: 28.05.2024.*

Çatallanan Yollar, Zihinsel Yaratımlar ve Mümkün Dünyalar: Çatalyol Anlatısı Olarak Haldun Taner’in *Günün Adamı Oyunu**



Murat Gür**

Giriş

Klasik anlatıbilim, en genel tanımıyla, “anlatı yapılarının teorisidir”. Başka bir deyişle anlatıbilim, anlatıların kurucu unsurlarını bulmak ve temel özelliklerini “yapısal” olarak tanımlamak amacıyla bir metnin “nasıl” ele alınabileceğinin yollarını araştırır (Jahn 43). Araştırılan ve yeni sunulan yollar, tür teorisi bağlamında, edebî türlerin yapısal ortaklıkları üzerinden türlerin ayırt edilmesine imkân sağlar.

Bu çalışmada, “çatalyol” etiketi altında, kurmaca bir evren içerisinde, anlatı kişinin aldığı/alacağı kararların sonucunda birbirinin yerine geçebilecek muhtemel dünyaların bir arada sunulduğu anlatılara odaklanılmaktadır. Çatalyol anlatıları, daha geniş bir anlatı yapısına karşılık gelen karşıolgusal anlatıların bir alt türü biçiminde değerlendirilebilir. Bu doğrultuda ilk olarak, en genel biçimde “ya öyle olursa?” sorusu etrafında kurulan varsayımların sunumlarından oluşan “karşıolgusal anlatılar” ele alınarak “çatalyol” ve “karşıolgusal” anlatıların türsel hiyerarşisi tartışılacaktır. Ardından Haldun Taner’in *Günün Adamı*¹ oyunu örneğinde bir “çatalyol” anlatısının nasıl kurulduğu gösterilecektir. Son olarak seçilen oyunda birbirinden ayrı “çatallar, yollar, dallar” hâlinde sunulan “dünyaların” karşılaştırılmasıyla söz konusu tür altında sınıflandırılacak metinlerin “nasıl” incelenebileceğine dair bir yol haritası oluşturulmaya çalışılacaktır. Böylece Türk edebiyatında, burada belirtilecek yapı etrafında kurulan

* Bu çalışma, 24-26 Mayıs 2024 tarihleri arasında Muğla/Akyaka’da düzenlenen Söylem 3. Uluslararası Filoloji Sempozyumu’nda sözlü olarak sunulan ve özeti yayımlanan “Çatalyol Anlatısı Olarak Haldun Taner’in *Günün Adamı Oyunu*” başlıklı bildirinin geliştirilmiş hâlidir.

** Doç. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü; E-posta: muratgur58@gmail.com; ORCID: 0000-0003-1577-9152.

1 Karşıolgusal anlatılar ve alt türlerine olan ilğim son üç yıldır özellikle karşıolgusal tarih anlatıları üzerindeki araştırma ve çalışmalarına dayanıyor. Bu konu üzerinde yaptığımız tartışmalarda Haldun Taner’in *Günün Adamı* oyununa dikkatimi çeken çalışma arkadaşım Turhan Koç’a teşekkürlerimi sunarım.

metinlerin tespitine ve incelenmesine yönelik bir dikkat oluşturmak ve bu yolda bir adım atmak amaçlanmaktadır.

Karşılgusal Anlatılar ve Çatallanan Yollar

Karşılgusalılık, içinde bulunulan gerçekliğin dışındaki “mümkün” gerçeklikleri ifade eden bir terimdir. Bu doğrultuda mevcut gerçeklikten farklı bir senaryonun ya da yaşanan olayların birbirinden farklı gelişimlerinin sunumudur. Terimin sözcük anlamı, “gerçekte olmayan” ya da “gerçek olmayandır” ancak karşılgusalılık aynı zamanda düşünsel açıdan var olabilecek durum, olay ve olguları ifade eder. Sosyal psikoloji alanındaki çalışmalara göre karşılgusalılık bir düşünce biçimidir ve bu açıdan insan bilincinin temel düşünme kalıbı ve en temel özelliklerinden biridir (Roese ve Olson 46-47). Karşılgusal düşünce, genellikle “ne olmuş olabilirdi?” ya da “ne olabilir?” sorularına karşı sunulan nedensel iddialar, düşünce deneyleri, spekülasyonlar ya da varsayım senaryoları biçiminde ele alınabilir ve bu yönüyle insanın zihinsel yaşamının önemli ama sıradanlaşmış bir parçasıdır.

Edebî gelenek içinde karşılgusal anlatıları bütüncül olarak ele almak ve tanımlamak bu çalışmanın sınırları içinde neredeyse imkânsızdır. Yine de genel bir çerçeve çizmek adına, içinde bulunduğumuz dünyanın ya da anlatı dünyasının gerçekliğine alternatif oluşturabilecek varsayımlardan oluşan anlatıların bu etiket altında ele alınabileceği söylenebilir. Buradaki muğlaklığın nedeni karşılgusalın yöneldiği zaman ve kapsadığı alan ile ilgilidir.

Karşılgusal bir varsayım, “gerçek olmayan veya yanlış bir öncül oluşturularak üretilir” (Dannenberg 111). Geçmişe dönük anlatılarda, dünyanın ya da anlatının geçmişinde meydana gelmiş bir olayın sonucu ya da alınan bir karar geri alınır ve yerine başka bir seçenek sunulur. Bunun en anlaşılır ve tanıdık gelecek örneği *Başka Bir Tarih Hayal Etmek: Türk Edebiyatında Ükronya* (Gür) başlıklı çalışmada genel çerçevesi çizilen karşılgusal tarih anlatılarıdır. Şehzade Mustafa’nın ölümden kurtularak tahta geçtiği ya da Mustafa Kemal’in tarih sahnesine çıkamadığı dünyaların sunulduğu anlatılar bu yapıyı örnekler. Bunların en temel özelliği tarihin akışının bütünüyle değiştirilerek sunulmasıdır.

Geleceğe dönük anlatılarda ise, bazen öncül geçmişteki bir olaya dayansa da genellikle anlatının şimdiki zamanında alınacak kararların olası sonuçları üzerinde durulur. Böylece çizgisel biçimde ilerleyen anlatıda yeni çatal ya da çatallar oluşturulur. Bu yapı da çok çeşitlidir. Bazen paralel evren anlatılarında olduğu gibi her karar yeni bir evren yaratır ve çatallar aynı anda bir arada bulunabilir.

Bazen de alınacak kararların yaratacağı çatallar, genelde yalnızca başkişinin hayal dünyası aracılığıyla sunulur.

Böyle genel bir bakışla, karşıolgusal anlatılar, ütopya/distopyadan, bilimkurgu ve fantastiğe birçok edebî türle kesişen bir yapıya sahip olduğu dile getirilebilir. Ayrıca biyografik ya da otobiyografik, psikolojik ya da siyasi karşıolgusallar aracılığıyla, çeşitli yapılarda tek başlık altında incelenemeyecek anlatılar oluşturulabilir. Dolayısıyla “karşıolgusal” etiketi altında hiyerarşik bir tür ağacından söz edilebilir.

“Çatalyol” anlatıları, karşıolgusal bir varsayım aracılığıyla yapılandırılması bakımından bir alt tür biçiminde değerlendirilebilir. Böyle bir düşüncenin temel dayanağı, bu alt türde gerçekleşen çatallanmanın yapısıyla ilgilidir. Aslında anlatının çatallanması olgusu bütün karşıolgusal anlatılar için geçerlidir. Karşıolgusal bir yapıda, değiştirilen her öncül bir kırılma noktası yaratır ve yeni bir çatala neden olur. Kırılma noktası, bilimsel bir gelişme, doğaüstü bir olay, zaman yolculuğu, tesadüf ya da alınacak bir karar ve seçilecek bir yol aracılığıyla kurulabilir. Dahası bu nokta ve çatal, anlatıda açıkça belirtilebilir ya da okurun alımlamasına bırakılabilir. “Çatalyol” anlatılarının neden bir alt tür olduğunun anlaşılması için bu anlatılardaki çatallanmanın yapısına ve işlevine değinerek genel özelliklerini belirlemek gerekmektedir. Ne var ki daha önce çatalyol metaforunun tanımlanması yerinde olacaktır.

Bu adlandırmada çatal, bireyin karar verme sürecinin iki farklı aşamasını tanımlamak için kullanılır. İlk aşamada kişi, “kararların yoldaki kavşaklar olduğu” düşüncesini karşılayan biçimde “henüz gerçekleşmemiş iki (veya daha fazla) gelecek alternatifi düşünür” (Dannenberg 71). “Yol” ise anlatı bağlamında bazen olgusal çizgideki zamanı ifade ederken bazen de anlatının öyküsellğine karşılık gelir. Anlatıda alınan kararla girilen yol, olgusal katmanı; alınması muhtemel kararın sonuçlarından oluşan yol ise, karşıolgusal katmanı oluşturur. Bu metafor etrafında tanıma tekrar değinmek gerekirse “çatalyol”, en genel hâliyle kurmaca bir evren içerisinde, anlatı kişinin aldığı/alacağı kararların sonucunda birbirinin yerine geçebilecek muhtemel dünyaların bir arada sunulduğu anlatıları niteler.

“Çatalyol” metaforunun kökeni, Jorge Luis Borges’in “Yolları Çatallanan Bahçe” başlıklı öyküsüne dayanır. Adlandırma İngilizce literatürde benzer biçimde kabul görürken bunun bir alt tür oluşturduğuyla ilgili bütüncül çalışmalar yoktur. “Çatalyol” metaforu ise genellikle karşıolgusal anlatılardaki kırılmaları ve ardından çıkan katmanları tanımlamak için kullanılır (Dannenberg; Gallagher). Kathleen Singles ise *Alternate History* üst başlıklı çalışmasında çatalyol

anlatılarının, karşıolgusal tarih anlatılarından farklı olduğunu ancak etkileşim açısından bu farkın henüz net olmadığını dile getirir (121-22). Bu doğrultuda ona göre çatalyol anlatıları “farklı devamlılıklar oluşturmaları ve bunları anlatı katmanında ya da senaryo olarak sunmaları bakımından” (Singles 123) karşıolgusal tarih anlatılarından ayrılır. Başka bir deyişle karşıolgusal tarih anlatılarında ontolojik açıdan farklı iki gerçeklik söz konusu iken çatalyol anlatılarında içinde bulunan dünyanın gerçekliği karşıolgusallığın yanı başındadır. Fransızca yazında ise ayrımın daha net olduğu söylenebilir. Eric B. Henriët, “ükronya” terimi üzerinde “tarihî ükronya” ve “kişisel ükronya” biçiminde ikili bir ayrıma gider (Akt. Singles 17-18). Maria Lehtimäki (2023) ise “Akılcı-Seçim Terimleriyle Edebiyat” (İng. *Literature in Rational-Choice Terms*) üst başlıklı doktora tezinde, “çatalyol” anlatılarını spekülâtif anlatıların bir alt türü olarak ele alır ve söz konusu anlatıları karar verme süreçlerine odaklanarak inceler. Bu doğrultuda tür teorisi bağlamında, karşıolgusal anlatılar arasında bir hiyerarşinin bulunduğu ortadadır. Çatalyol anlatılarının da Henriët’nin ayrımı doğrultusunda kişisel ükronyalar, Lehtimäki’nin tezi doğrultusunda da spekülâtif anlatılar etiketi altında incelenebileceği dile getirilebilir. Gelineen noktada söz konusu alt türün sınırlarının belirginleştirilmesi, özelliklerine değinilmesi ve bunların Haldun Taner’in *Günün Adamı* oyunu üzerinden örneklendirilmesi yerinde olacaktır.

Çatalyol Anlatıları ve Bir Örnek Olarak *Günün Adamı*

Haldun Taner’in 1949’da yazılan ilk oyunu *Günün Adamı*, o yıllarda millete “yeni yeni sevd[i]lmeye[li] çalış[ı]lan” demokrasinin “kulis arkasını, kirli çamaşırlarını teşhir ettiği” gerekçesiyle yasaklanır (Taner, “Sansür Üzerine Anılar” 16). Taner’in kendi tabiriyle “muhayyel bir ülkede gayretkeş bir parti genel sekreterinin, sınıf arkadaşı olan haysiyetli bir bilim adamını kandırıp kendi partisinin bir listesinde liste başı ve sonra bakan yapması ile başlayan oyun, salt bilimsel mantık ve ahlaka dayanan Profesör’ün politikada karşılaştığı düş kırıklarının bir trajikomedi hâlinde sergi[ler]” (15). Taner’in açıklaması oyunun içeriğini açık biçimde özetler, ancak yapısı hakkında neredeyse hiçbir bilgi içermez. Oysa anlatıbilim açısından, oyunu çağındaki birçok eserden özgün kılan özelliği, yapısıdır.

Oyunun başkışisi olan Profesör, bilimin ilkelerinden ayrılmayan, bu yolda doğru bildiğini söylemekten kaçınmayan ancak, bulunduğu konumdan da tatmin olmayan bir karakter görünümündedir. İktidarın, bütçe açığını kapatmak için sunduğu vergi tasarısının “anayasa ve insan haklarına aykırı olduğunu”

savunan bir yazı kaleme alır. Seçim arifesindeki ülkede bu yazı en çok muhalif partinin işine yarar ve muhalefet, bunu iktidara karşı kullanır. Ne ailesinde ne de akademide istediği saygınlığı elde edemediğini düşünen Profesör, yazısının doğurduğu etki sayesinde birden bütün halkın ilgi odağı olur. Bunun üzerine, durumdan yararlanmak isteyen muhalefet partisi Profesör'e vekillik ve başkanlık teklifi sunar.

Çatalyol anlatılarının en temel özelliği, genellikle başkişinin, hayatının gi-dişatını değiştirecek en az iki seçenek arasında bırakılmasıdır. Olay örgüsünün ilerleyişi içinde bir kavşakta kurgulanan kişi, seçeneklerden birini seçmek durumunda bırakılır. Bu tür anlatılarda “yolların çatallanması kurucu ve sistematik bir rol” üstlenir (Lethimäki 77). *Günün Adamı* oyununda çatallanma noktası Profesör'e yapılan teklifle oluşur. Teklif, başkişiyi bilim ve siyaset etiketiyle tanımlanacak çatalların birleştiği noktada konumlandırır. Profesör, bulunduğu konumun bir yol ayrımı olduğunun ve yaşadığı tereddütlerin farkındadır ve bu durum oyunda şu şekilde sunulur:

Profesör: (Doçente) Kendimizi tanımadığımızı en iyi ne zaman anlıyoruz bilir misin? *Mühim bir karar vereceğimiz zaman...* Karar vermek aslında basit görünen bir iş. Çene kemiği ve dil adalelerinin ancak görülebilen bir hareketi ve gırtlaktan çıkan *iki hecelik bir kelime: Evet veya hayır*. Amma o iki hece nasıl ve nelerden sonra çıkıyor biliyor musun?

Kayınpeder: Amma izam ediyorsun birader.

Profesör: Nasıl etmeyeyim, *sade geçmişim değil, bütün geleceğim de bu iki heceye bağlı...* Hatta sadece benim değil, karımın, çocuklarımın, torunlarımın, sürüp gidecek sülalemin istikbalı...

Kayınpeder: Ve refahı...

Profesör: (Duymamıştır.) Bu ne muazzam iş kardeşim. Evet... *Neden saklayayım, mütereddiddim. Gerçi beni bu yol ağzına bir akıntı getirdi ama bundan neden faydalanmamalı?* (İtalikler bana ait). (Taner, *Günün Adamı*, 19-20)

Alıntıda vurgulananlar, bir taraftan başkişinin, kendi tabiriyle “yol ağzındaki” tereddüt hâlini sergilerken diğer taraftan yapacağı seçimin akılcı bir karar sonucunda gerçekleşeceğini gösterir. Alınacak karar, kişinin neredeyse hayatının bütün akışını değiştirecek bir önemdedir. Üstelik anlatının gerçekçi yapısı nedeniyle kararın geri dönüşü yoktur ve başka bir deyişle bir defaya mahsustur. Başkişinin yaşadığı tereddütler, karısı, oğlu, kayınpederi, kayınbiraderi ve muhalif parti genel sekreterinin baskılarıyla artar. Bunlara karşın çalıştığı üniversitedeki asistanı olan Doçent'in ona teklifi kabul ettirmemek için siyasete atılmaması yönündeki manipülasyonları da yaşadığı baskıyı artırır. Bu aşamada

Profesör, önce genel sekreterden kendisine bir saat mühlet vermesini ister. O git-tikten sonra, etrafındakilerden “kendisini bir çeyrek yalnız bırak[malarını]” ta-lep eder (Taner, *Günün Adamı* 26).

Tam bu sahnenin devamı, aslında bu tür anlatıların bir diğer özelliğini ortaya çıkarır. Çatalyol anlatılarında, iki seçenek arasında kalan kişinin karar verme sürecine odaklanılır. Böyle bir odaklanmanın gerekçesi, alınacak kararın baş-kişinin hayatında ne gibi değişiklikler yapacağının iyisiyle kötüsüyle ölçülüp bi-çilmesidir. Çatalyol yapısı da bu ölçme işlemi sırasında tam olarak ortaya çıkar. Bu doğrultuda bu tür anlatıların olay örgüsünün yapısı “karar verme” süreci-nin işleyişiyle koşuttur ve “başkişiye düşen görev seçenekleri dikkatlice tarta-rak seçim yapmak” ve bulunduğu yol ağzında “hangi seçimin doğru olduğunu bulmak”tır (Lethimäki 77).

Günün Adamı oyununun yapısı, Profesör’ün yalnız kalmak istemesiyle bir-likte, başkişinin karar verme sürecinin yansımaya dönüşür. Doçent, odadan çıkarken odada altı kişi olduğunu unutmaması gerektiğini belirterek manipü-lasyonuna devam eder. Altıncı diye bahsettiği kişiye, Profesör’ün masasının arkasındaki duvara asılı olan hocasının portresidir:

Doçent: (Portreyi göstererek) O da kararınızı bizim kadar merakla bekliyor. (Profesör portreye bakar: O dalgın portreye bakarken, doçent tesir edici bir sesle) Müşkül anlarınızda ondan ilham beklerdiniz. “O benim yerimde olsa ne yapardı” der ve kararınızı öyle verirdiniz. Yine öyle yapın. O, sizin ye-rinizde olsa, bir an bile düşünmeden bu politika kurtlarını kapı dışarı ederdi. Profesör: Kâfi, beni tesir altında bırakma. Kararımı hiç baskısız vermek is-tiyorum. [...]

Kayınpeder: Sen resimleri bırak da aklışelimin sesini dinle damat. Devlet kuşu insanın damına iki defa konmaz, istikbal karar vermesini bilenlerindir. [...] (Hepsi çıkarlar. Profesör kalır, ışıklar değişir, sahne loş bir hal alır, sükûtu be-lirtmek için o zamana kadar fark edilmemiş masa saatinin saniyeleri noktala-yan tik takları belirli olarak duyulur. Dışarda “yaşa” sesleri. Profesör, başı iki avcunun içinde düşünür, arada bir genel sekreterin bıraktığı sigara paketine bakar ve ona bir şeyler karalar. Bu arada deminki kişiler en belirli griması içinde görünürler. Sahne bir an kapkaranlık kalmıştır, şimdi ışıklar değişir, or-talık bu sefer ilkenden başka bir tonla aydınlanır.) (Taner, *Günün Adamı* 26)

Alıntı, oyunda karar verme sürecine odaklanmanın sahne teknikleri aracılı-lığıyla nasıl güçlendirildiğini gözler önüne serer. Doçent’in sözleri Profesör’ün genelde nasıl karar aldığını belirtir. Özellikle hocasının portresi burada, tam an-lamıyla bilimin ilkelerini temsil eder ve manevi bir nitelik taşır. Kayınpeder’in

sözleri maddidir ve siyaseti seçerse geleceğinin ‘maddi’ açıdan daha aydınlık olacağını vurgular. Burada ışıkların değişmesi, sahnenin loş bir hâle gelmesi, saatin tik taklarının duyulması, Profesör’ün başını avucunun içine alması, sigara paketine bir şeyler karalaması ve ardından sahnenin birdenbire kararması, başkişisinin düşünme sürecini bir taraftan seyircilerin diğer taraftan okurların dikkatine sunar. *Günün Adamı*’nda yolların çatallanmasında kullanılan tekniğin özgünlüğü ise tam olarak düşünme sürecinin ardından olay örgüsünün “nasıl” devam ettirildiğinde yatar.

Oyunda sahnenin ‘ilkinden başka bir tonla’ yeniden aydınlanmasıyla hem okur hem de seyirci, Profesör’ün kararını verdiği yanılgısına düşürülür. Profesör odadan çıkar çıkmaz karısı memnun bir şekilde “Hele şükür, ömründe ilk defa akıllı bir karar verebildin” derken kayınpederi sevincinin getirdiği şaşkınlıkla damadının elini ağzına götürür (Taner, *Günün Adamı* 27). Bu andan itibaren Profesör’ün teklifi kabul ettiği anlaşılır, daha doğrusu öyle sanılır. Kararın duyurulmasıyla gazeteciler evin içine dolur, bütün aile Profesör’ün masasının başında fotoğraf çekinmek için poz verir, kadrja girmek isteyen Oğul yerinden zıplayınca duvarda asılı olan Profesör’ün hocasının portresi büyük bir şangırtıyla yere düşerek parçalanır ve birinci perde kapanır (29).

Oyunun ikinci perdesinde Profesör artık Sanayi Nazırı olmuştur. İkinci ve üçüncü perdenin tamamı, dördüncü perdenin ise son sahneler hariç tamamına yakını başkişinin siyaset hayatında yaşadıklarına ayrılır. Profesör, doğru bildiği ilkelerin izinde hayatına devam etmeye çalışırken, karısı hayatını çeşitli eğlence partilerinde geçirmeye başlamıştır. Profesör, devletteki israfı bitirmek adına “Kadillak saltanatına son verme[yi]” planlarken, oğlu kendisine son model bir araba alır, kadınların peşinde gezerken de arabasıyla bir adamı çiğner. Özel kalem müdürü olan kayınbiraderi, bakanlığın düzenlediği ihaleler hakkında babasına bilgi sızdırır, böylece kayınpederinin şirketi büyümeye başlar. Partisi adına gittiği bir gezi sırasında arabası bozulan Profesör, katibesinin oyununa gelir, ona engel olamayacak kadar içki içer, onunla birlikte olur ve katibeyi hamile bırakır. Yine de doğrularından ayrılmamaya çalışması yüzünden partisinin günah keçisi ilan edilir ve istifası istenir. Makamına gittikçe bağlanan Profesör istifa etmemek adına intiharın eşiğine gelir. Silahı kafasına dayar, tetiği çeker ancak şarjör boştur.

Oyunun iki, üç ve dördüncü perdesinin bu genel özeti, anlatının olay örgüsünün çizgiselliğinde herhangi bir kırılma, çatallanma olmadan devam edecek biçimde yapılmıştır. Bütün bunlar okur ve seyirciye gerçekmiş gibi

sunulmuştur. Tetiği çekme anının ardından sahnenin değişimi ve yaşananlar şu şekilde sergilenir:

Profesör: (Tetiği çeker, tik eder, çıkarıp şarjöre bakar.) Namussuzlar. Şarjörü boşaltmışlar. Şimdi ne yapacağım? (İki elini başına koyup düşünmeye başlar. İlk perdedeki poz. Işıklar kararmıştır, kâtibe karanlıkta kaybolur, saatin tik takları. İlk perdedeki müzik. Dışarda “ya ya ya şa şa şa” sesleri. Duvardaki resim yine sakallı profesörün resmidir. Kartoteksler kütüphane olmuştur. İlk dekor. Saat ağır ağır yediği vurur. Profesör genel sekreterin bıraktığı sigara paketini alır, evirir, çevirir. Sonra fırlatıp atar. Müzik doğruya yükselirken elini telefona uzatır. Deminki tehevürü ile tezat teşkil eden sakın ve zavallı bir sesle) Alo genel sekreter mi? Hayır kardeşim. Malesef adaylığı kabul edemeyeceğim. (69)

Bu alıntı, daha ilk perdenin sonunda anlatının çatallandığını gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla, Profesör’ün siyasi hayatı boyunca anlatılanların tamamı, yalnızca onun karar verme sürecinin metin ve sahne düzeyinde yansıtılmasıdır. Başka bir deyişle gerçek değildir ve oyunun karşıolgusal katmanını oluşturur. Bu yapı çatalyol anlatılarının bir diğer özelliğinin göstergesidir. Bu tür anlatılarda çatallanma noktası şüpheye yer bırakmayacak biçimde açıkça belirtilir. Ayrıca çatallanan yolda, yani karşıolgusal katmanda yaşanan gerilim “hiçbir şekilde gerçeği yansıtmaz”. Bu yüzden çatalyol anlatıları “bilinçli olarak yapaydır ve yalnızca anlatı kişinin karar verme süreci ve çözümü düzeyinde” oluşturulur (Lethimäki 77). Böylece bu tür anlatılar, seçeneklerin sonuçlarında neler yaşanacağını “hayal etmeyi” ve yapılan seçimin diğer seçime göre artılarını ve eksilerini gözden geçirmeyi mümkün kılar.

Günün Adamı oyununun karşıolgusal katmanının, yani Profesör’ün siyasi hayatının gerçekliği anlatı boyunca hiçbir şekilde tartışılmaz ve böylece gerçeklik yanılgısı oluşturur. Yavuz Pekman, oyunun bu yapısını bir “yabancılaştırma tekniği” olarak ele alır ancak, burada karşıolgusal katman biçiminde vurgulanan tahayyül sürecini “bir rüya, bir karabasan” biçiminde değerlendirir (Pekman 29). Esra Dicle ise aynı süreci “Profesör’ün düşünmek için istediği süre zarfında gördüğü bir ‘kâbus’” olarak ele alır (Dicle 21). Yolu çatallanmasını karşılayan bu yapı, özelde tiyatro, genelde bütün edebiyat için bir yabancılaştırma tekniği olarak kabul edilebilir. Ne var ki, çatalyol anlatılarının yapısı gereği söz konusu tahayyül süreci, bilinçsizlik vurgusu çerçevesinde bir rüya ya da kâbus biçiminde değerlendirilemez. Anlatıda rüyanın yapıya yerleştirilmesi, Ziya Paşa’nın “Rüya”sında olduğu gibi bir çatallanmaya neden olabilir. Bununla birlikte Taner’in oyununda sergilenen, bilinçli bir karar verme sürecidir. Bu yüzden de *Günün Adamı* neredeyse kusursuz bir çatalyol anlatısıdır.

Yapıdan İçeriğe: Mümkün Dünyaları Yorumlamak

Mümkün dünyalar teorisi, mantık felsefesinden teolojiye, edebî eleştiriden tür teorisine ve anlambilimine kadar geniş bir alanı kapsar.² Anlatıbilim çerçevesinde ise, anlatı temaları ve yapısı açısından üç farklı “yapı ya da tema” ile ilişkilendirilebilir. Bunlardan burada değinilmeyecek olanlar karşıolgusal tarih anlatıları³ ile daha çok bilimkurgu ile ilişkilendirilen çoklu dünya kozmolojileridir (Ryan ve Bell 22). Üçüncü ve bu çalışmanın konusu olan yapı ise çatalyol anlatılarından oluşur. Bu yapı ya da temaların üçü de mümkün dünyalar teorisiyle bağlantılıdır ve teorinin ilgi alanlarını oluşturan sorunların doğal sonuçları biçiminde değerlendirilebilir. Bununla birlikte Ryan ve Bell’in de ifade ettiği gibi bir yazarın bu yapı ya da temaları kullanması, onun söz konusu teoriden etkilendiği anlamına gelmez (22).

Karşıolgusal tarih anlatılarında (ükronya), kanonlaşmış tarihteki ihtimallerin ve tarihin ilerleyebileceği çizginin bir ‘dalı’ üzerinde durulur ve bu tür anlatılar her zaman okurun da içinde bulunduğu gerçek dünyaya atıfta bulunur. Çatalyol anlatılarında ise bir anlatı kişinin karşı karşıya kaldığı bir durumdan, muhtemel bir ya da birkaç olay örgüsü geliştirilir (Ryan ve Bell 23) ve böylece ‘gerçeklik’ açısından birbirinden ayrılan dünyalar yaratılır. Bu tür anlatıların referans dünyası, ükronyaların aksine gerçek dünya değil, anlatıda yaratılan hikâye dünyasıdır. Öyleyse bu tür anlatılar ele alınırken ilk yapılması gereken referans dünyası ile zihinsel bir simülasyon olarak yaratılan karşıolgusal dünyanın birbirinden ayrılan noktalarının tespit edilmesidir.

‘Ya öyle olursa/olsaydı’ sorusu ya da ‘eğer’ biçiminde kurulan varsayımlar, ‘olgusal’ ve ‘karşıolgusal’ olmak üzere iki farklı gerçeklik katmanı üzerinden ilerler. Çatalyol anlatılarında ‘olgusal’ katman, hikâye dünyasını paylaşan herkes için ‘gerçek’ olanın karşılığıdır. ‘Karşıolgusal’ katmanın gerçekliği ise ‘sanaaldır’, anlatı kişinin yarattığı zihinsel bir simülasyondur, ancak ‘gerçekmiş gibi’ sunulur. Böyle durumlarda Ryan’ın tabiriyle “ontolojik çoğalma” söz konusudur. Tek bir metin, birden çok dünyayı, hikâyeyi ve birden fazla dünyayı kapsar hâle gelir (Ryan 5).

Günün Adamı, Profesör’ün içinde yaşadığı olgusal dünya ve zihinsel yaratımı olan karşıolgusal dünya olmak üzere iki farklı ontolojik alan sunar. Başka

2 Mümkün dünyalar teorisinin edebiyat eleştirisinde kullanımına dair kısa bir tarihçe ve genel bir çerçeve için bkz. Marie-Laurie Ryan ve Alice Bell, “Introduction: Possible Worlds Theory Revisited”, *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. ed. Marie-Laurie Ryan ve Alice Bell. Londra: University of Nebraska Press, 2019. 1-43.

3 Karşıolgusal tarih anlatıları hakkında bkz. Murat Gür, *Türk Edebiyatında Ükronya*, Ankara: Günce Yayınları, 2023.

bir deyişle, biri hikâye dünyasında gerçek, diğeri mümkün, iki farklı dünya, iki farklı hikâye söz konusudur. Söz konusu ontolojik alanların, ikisinin de ‘gerçekmiş gibi’ sunulmasıyla da gerçek ve kurgunun algılanmasındaki benzerliğin ve belirsizliğin öne çıkarıldığı ileri sürülebilir. Bu yüzden karşıolgusal katmanın anlaşılmasında çıkış noktası, okurun içinde bulunduğu dünya yerine, hikâye dünyası olmalı ve anlatı, bu ilişkisellik doğrultusunda yorumlanmalıdır.

Günün Adamı’nda, anlatı dünyaları zaman-mekân kurgusu bakımından da iki farklı gerçekliği karşılar. Bu noktada, metnin bir oyun olması göz önünde bulundurularak burada zaman kurgusundan çok mekânın (sahnenin) düzenlenişi üzerinde durulması yerinde olacaktır. Oyunda, iki farklı ontolojik dünya, iki farklı mekân ile temsil edilir. Bu, olgusal dünyada Profesör’ün çalışma odası, karşıolgusal dünyada ise makam odasıdır:

Olgusal Dünya (Anlatı Gerçekliği)	Karşıolgusal Dünya (Başkişinin Zihinsel Yaratımı)
Profesörün çalışma odası. Sağda pencerenin önünde yazı masası. Masanın arkasına rastlayan duvarda tatlı bakışlı, küçük beyaz sakallı bir zatın yarı profil bir portresi. Tam karşıda girişe açılan kapı. Bu kapının iki yanında iki büyük ve eski kitaplık. Raflarında dizi dizi kitaplar. (Taner, <i>Günün Adamı</i> 11)	Sanayi nazırının odası. Dekor ilk perde-ninkine çok benzer. Sağ pencerenin yanında yazı masası. Pencere hep aynı yerde. Sadece kütüphaneler yerlerini dosya dolaplarıyla değiştirmiştir. Duvar da yine bir portre; ama bu seferki seri bakışlı, iri çeneli genel başkanın portresidir. Solda ikinci kapı. (Taner, <i>Günün Adamı</i> 31)

Anlatı gerçekliği kapsamındaki mekân evdir. Bununla birlikte mekânın düzenlenişi ve portredeki kişinin Profesör’ün rol-modeli olan hocası aracılığıyla akademiye, bilim adamlığına vurgu yapılır. Olgusal mekân, başkişinin karakteriyle özdeşleşmiş, kendi gerçekliğiyle uyumludur. Profesör’ün bilimin ilkelelerine ve doğruluğa olan sadakati de bu gerçekliğin bir parçası hâlinde sunulur. Ne var ki bu sadakat ve özdeşleşmenin yanında Profesör’ün kendi konum ve karakterine yönelik, kendi tereddütleri de aynı dünyanın başka bir yanındır. Profesör’ün takındığı kimlik, onun ‘makbul’ bir eş, bir baba, bir damat, bir enişte ya da bir hoca olmasına yetmemektedir. Bu durumun yarattığı tereddüt, ona başka bir dünyanın mümkün olup olmadığını sorgulattır.

Bu doğrultuda, çatalyol anlatılarında mekân kurguları açıkça semboliktir. *Günün Adamı*’nda ilk dikkat çeken de portrelerin sembolik değeridir. Olgusal ve karşıolgusal katmandaki iki farklı portrenin, iki farklı iktidarı, başka bir deyişle iki farklı ‘baba’ modelini temsil ettiği söylenebilir. Her iki portre, farklı ontolojik dünyalarda birer ‘panoptikon’ görevi görür. Hocanın portresi ‘gözetiminde’

sahiplenilen kimlik, doğruluk, dürüstlük, çalışkanlık ve yalnızlık ile bütünleşik sunulur. Olgusal mekânda, kütüphane ve kitaplara yapılan vurgu da bu değerleri güçlendirir. Bu değerler, Profesör'ün olgusal dünyadaki mesleği, yani bilim adamlığı ile uyumludur, ancak kendi 'babalığı' açısından tartışmalıdır ve tereddüdü doğurur.

Anlatıdaki sembolizmin anlaşılması açısından, Profesör'ün zihinsel yaratımına neden olan karşıolgusal yapının irdelenmesi gerekir. Karşıolgusal yapılar, kendine odaklı ya da dış odaklı, duygusal ya da davranışsal, kişinin karakteri odaklı, biyografik ya da otobiyografik farklı biçimlerde kurulabilir. Bu yapılar, birbirini içerebilir ya da birbirleriyle ilişkili olabilir (Dannenber 109-139). Dolayısıyla karşıolgusal dünyanın nasıl bir yapı üzerinde kurulduğu tespit edilmeden, sembolizmin tam olarak anlaşılamayacağı dile getirilebilir. *Günün Adamı*'nda Profesör, yalnızca kendine odaklanır ve kimliğini değiştirmeden, otobiyografik olarak tanımlanabilecek bir karşıolgusal dünya kurar ve siyasete atıldığını düşünür. Bunun dışında, duygu ya da değer açısından hiçbir değişkeni hesaplamaz, karakterini değiştirmez. Profesör, olgusal dünyadaki eşinin, oğlunun, kayınpederi ve kayınbiraderinin kişilik özelliklerini de 'değiştirmeden' karşıolgusal dünyaya aktarır. Ne var ki burada değiştirilmediği söylenebilecek özelliklerin aslında Profesör'ün ailesi hakkındaki izlenimleri olduğu vurgulanmalıdır. Karşıolgusal dünyada yeniden yaratılan aile bireyleri de özünde Profesör'ün onlar hakkındaki kurgularıdır. Başka bir deyişle, karşıolgusal katmandaki bütün kişiler ve olaylar, yalnızca başkişinin bakış açısından sunulur.

Olgusal dünyadan, karşıolgusal olana geçiş, Profesör'ün hocasının portresinin yere düşüp parçalanmasıyla belirginleşir. Portrenin parçalanması, hocaların iktidar alanından, gözetiminden ayrılmayı temsil eder. Değişen perdede artık belirginleşen genel başkanın portresidir. Yeni girilen iktidar alanı, Profesör'ün yalnız kalmasına, kendi başına karar almasına, başka deyişle kendi olmasına izin vermez. Kitapların yerini alan dosyalar da bu duruma yapılan vurgunun bir göstergesi biçiminde okunabilir. Olgusal dünyadaki kütüphane, Profesör'ün kimliğinin bir parçası iken, dosyalar başka işler ve başka kişiler ile ilgilidir. Dolayısıyla yalnızlığın yerini alan bir kalabalığın da sembolü hâline gelir. Karşıolgusal dünyada Profesör'ün yazı masasının üzerine yerleştirilen 'ziller' de bu sembolizmi güçlendirir. Her zil, basıldığında Profesör'ün emrine amade bir görevli anlamına gelir.

Olgusal dünyada Profesör'ün kendine ait bir 'iktidar alanı' vardır. Ailesi, evi ve çevresi bu alan içinde biçimlenmiştir. Karşıolgusal dünyada ise bütün iktidar alanı, genel başkanın portresi ile simgelenen partinin kontrolüne geçer. Karısı,

Profesör'ün yeni konumunun getirdiği ayrıcalıkları hayatının odağına yerleştirir. Oğlunun işlediği suç, partinin genel sekreteri tarafından örtüldüğü için Profesör, oğlu üzerindeki iktidarını kaybeder. Olgusal dünyada düşüncelerini istediği biçimde dile getirebilirken, artık kimliği parti içinde erimeye başlar. Kendi kimliğini korumaya çalışması da parti yönetimi nezdinde giderek gözden düşmesine neden olur. İstifası istendikten sonra, zil sesi ile her an hazır bulunan insanlar, genel başkanın emriyle onun hiçbir sözünü dinlemez ve ortadan kaybolur. Gittikçe makam koltuğu ile özdeşleşen Profesör, koltuğu kaybedeceğini anladığında, oyuncağı elinden alınmış bir çocuk gibi koltuğa sarılır. Başka bir seçeneği kalmadığında ise intiharın eşiğine gelir.

Olgusal ve karşıolgusal dünyaların farklı ontolojik seviyelerde sunulması Profesör'ün alacağı kararın, mantıklı bir akıl yürütmeye dayandığını gösterir. Sahip olduğu kimliği değiştirmeden alacağı kararın 'hiçleşmesine' neden olacağını anlayan Profesör, zihinsel simülasyonunu sonlandırarak teklifi reddeder. Böylece okurun ve seyircinin dikkati tekrar olgusal dünyaya çekilir ve yaşananların yalnızca karar verme sürecini temsil eden zihinsel bir simülasyon olduğu gözler önüne serilir.

Sonuç

Çatallyol anlatılarının burada değinilen yapısı, çatallanmalar içeren edebî metinlerin yorumlanmasında yeni imkânlar sağlar. Özellikle karşıolgusal yapıların kurulma biçimleri üzerinde durulması, anlatıların anlam evreninin anlaşılması açısından önemlidir. Bu yapı, anlatının hikâye dünyasının okurun zihninde çeşitli biçimlerde çatallanmasıyla devam edebilir ve yaratıcı bir yorumla sürecinin kapısını aralayabilir. *Günün Adamı* örneğinde, Profesör'ün kişiliğinin de değiştiği bir karşıolgusalın neden kullanılmadığı sorusu bile okurun/seyircinin anlatıya aktif katılımını gerektiren bir süreci başlatır. Çatallyol anlatıları, yoruma açıklık açısından, okur ya da izleyiciyi metne katan ve böylece ona yazarla denk bir konum hazırlayan bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla okurun alımlama sürecindeki aktif katılımı, hikâye dünyalarının sonsuz çatallanmalarla devam edebileceği anlamına gelir. Bu durum da bir taraftan yaratıcı okumaya diğer taraftan yaratıcı yazıma çağrı olarak değerlendirilebilir. Çatallanan yollar üzerinden diğer olasılıkları düşünmeye çağrı, yazarın anlatı üzerindeki 'tanrısallık' konumunu paylaşması anlamına da gelir.

Anlatıda yolların çatallanması, bir kip olarak birçok edebî eserin kurucu ya da yönlendirici ögesi biçiminde değerlendirilebilir. Birçok edebî metinde kişiler, en az iki seçim arasında karar vermek zorunda bırakıldığı bir yol ayrımında

kurgulanır. Anlatılar, karar sürecine odaklanmadan yapılan seçimin sonuçlarını sergiler. Çatalyol anlatılarında ise karar verme süreci, edebî metnin kurucu ögesidir. Gelineen noktada tartışılması gereken ise bu anlatıların yapısal açıdan nasıl ele alınacağı ve bu yapının aralayacağı anlamlandırma yollarıdır. Bu doğrultuda öncelikle karşıolgusal anlatıların bütüncül biçimde değerlendirilmesi gerektiği söylenebilir. Anlatılardaki karşıolgusalların yapıları, yönleri ve işlevleri metinlerin incelenmesi açısından yeni yöntemler sunar. Ardından zamanın kurgulanması, başka bir deyişle çatallanmanın geçmişe, şimdiye ya da geleceğe dönük olması bakımından bu tür anlatılar ayrıca sınıflandırılabilir. Çatalyol anlatılarına gelindiğinde ise çatalyol yapılarının tespitinin ardından ilk yapılması gereken, karşıolgusal varsayımın kurulmasının nedenlerinin tartışılmasıdır. Nedenlerin belirginleştirilmesinden sonra bu tür anlatılarda kurgulanan olgusal ve karşıolgusal katmanların, değerler, duygular ve çelişkiler açısından tartışılmasının hem yapı-içerik ilişkisinin daha iyi aydınlatılmasını sağlayacağı hem de Türk edebiyatı eleştirisine yorumlama ve anlamlandırma aşamasında yeni bir soluk getireceği söylenebilir.

Kaynakça

- Dannenberg, Hilary P. *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln ve Londra: University of Nebraska Press, 2008.
- Dicle, Esra. "Günün Adamı Üzerine Göstergebilimsel Bir İnceleme". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 21 (2006): 7-25.
- Gallagher, Catherine. *Telling It Like It Wasn't: The Counterfactual Imagination in History and Fiction*. Chicago: Chicago University Press, 2018.
- Gür, Murat. *Başka Bir Tarih Hayal Etmek: Türk Edebiyatında Ükronya*. Ankara: Günce Yayınları, 2023.
- Jahn, Manfred. *Anlatıbilim (Anlatı Teorisi El Kitabı)*. Çev. Bahar Dervişcemaloğlu. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020.
- Lethimäki, Maria. *Literature in Rational-Choice Terms: Decision-Focused Literary Analysis of the Forking Paths Narratives Dark Matter and The Post-Birthday World*. Doktora Tezi. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2023.
- Pekman, Yavuz. "Haldun Taner Tiyatrosunda 'Yabancılaştırma'". *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 7 (2012): 7-16.
- Roose, Neal J. ve James M. Olson. "Counterfactual Thinking: A Critical Overview". *What Might Have Been: The Social Psychology of Counterfactual Thinking*. ed. Neal J. Roose ve James M. Olson. New York: Psychology Press, 1995. 1-55.
- Ryan, Marie-Laurie. *A New Anatomy of Storyworlds (What is, What if, As if)*. Columbus: Ohio State University Press, 2022.
- Ryan, Marie-Laurie ve Alice Bell. "Introduction: Possible Worlds Theory Revisited". *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. ed. Marie-Laurie Ryan ve Alice Bell. Londra: University of Nebraska Press, 2019. 1-43.
- Singles, Kathleen. *Alternate History: Playing with Contingency and Necessity*. Berlin: De Gruyter, 2013.
- Taner, Haldun. *Günün Adamı - Dışardakiler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- . "Sansür Üzerine Anılar". *Koyma Akıl, Oyma Akıl - Düz Yazılar* 3. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1985. 15-19.

Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun *Malkoçoğlu* Romanı



*Gulzar Mammadova**

Giriş

Yazar ve aynı zamanda mimar olan Abdullah Ziya Kozanoğlu (1906-1966), Türk edebiyatında roman, hikâye, tiyatro türlerinde eserler vermiş ve çeşitli gazetelerde köşe yazarlığı yapmıştır. Kaynaklarda belirtildiğine göre otuz dokuz romanı vardır. Bunların başlıcaları sırasıyla *Kızıl Tuğ* (1927), *Türk Korsanları* (1929), *Battal Gazi Destanı* (1929), *Patronalılar* (1930), *Kolsuz Kahraman* (1933), *Gültekin* (1935), *Atlı Han* (1942), *Malkoçoğlu* (1943), *Savcı Bey* (1944), *Sarı Benizli Adam* (1945), *Seyit Ali Reis* (1947), *Fatih Feneri* (1952), *Dağlar Delisi* (1953), *Sencivanoğlu* (1957), *Hilâl ve Haç* (1961), *Kızıl Kadirga* (1963), *Arena Kraliçesi* (1964), *Kubilay Hanın Gelini* (1966) adlı eserlerdir.

Abdullah Ziya Kozanoğlu eserlerini yazma amacını, *Gültekin* (1935) romanının ön sözünde şöyle dile getirir:

Amacım Türk çocuklarının kalbinde kendisine adımızı, dilimizi, bayrağımızı, varlığımızı borçlu olduğumuz bir Türk kahramanının hayalini canlandırmak, kendilerine güvenmelerini, atalarıyla övünmelerini, kendilerini başarılı görmelerini sağlamaktır (Kozanoğlu 5).

Bu satırlardan anlaşılacağı üzere yazar, popüler romancıların çoğu gibi eserlerini halkı eğitmek amacıyla kaleme almış, dönemin politik anlayışlarına uygun olarak okurlara, gençlere milli bir tarih bilinci aşılamak istemiştir. Bu nedenle roman kahramanları genelde millî kimliklerini her şeyin üzerinde tutan, hayatlarını millete, devlete hizmetle geçirmiş, cesur, dürüst ve savaşçı kişilerdir.

Yazarın eserlerine bakıldığında genel olarak estetik kaygılarından ziyade, olay örgüsünde maceraya, abartıya ve tesadüflere yer verdiği, kişileri kahramanlık, adalet, cesaret, vatana ve millete bağlılık gibi ölçütler doğrultusunda canlandırdığı, onların iç dünyalarına fazla inmediği dikkati çeker.

* Doktora Öğrencisi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, E-Posta: gulzar198906@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3392-1984.

Kozanoğlu'nun romanlarındaki tipleri yaratırken destan geleneği ve Batı Avrupa şövalye romanlarının tesiri altında kaldığı söylenir. Bunlara; *Gültekin*, *Kolsuz Kahraman*, *Malkoçoğlu* romanlarındaki kahramanlar örnek verilebilir.

Yazarın romanları, konu bakımından iki gruba ayrılır. İlk grupta Türklerin İslamiyet'i kabulden önceki tarihine dair romanlar vardır. *Kızıl Tuğ*, bu romanlarının başında gelir. İkinci grupta Osmanlı dönemini konu edinen romanlar vardır. Ele alacağımız *Malkoçoğlu*, Kanuni Sultan Süleyman döneminde Mohaç zaferini ve Viyana kuşatmasını konu edinen romanlarından biridir.

Yazar, 1923'ten 1966'ya kadar yazdığı romanlarında genelde ulus-devlet anlayışına uygun olarak Türkçü/ milliyetçi bir ideolojiyi dile getirmiş, yer yer Osmanlıyı Türklükten koptuğu için eleştirmiştir. Romanlarında millî bilinç aşılama amacı, estetik kaygıların önüne geçmiştir.

1. *Malkoçoğlu*

Roman, ilk kez *Malkoçoğlu* adıyla 1935'te *Çocuk Sesi* dergisinde tefrika edilmiş, 1943'te de kitap hâlinde basılmıştır.

Eserde Kanuni Sultan Süleyman dönemindeki Mohaç Savaşı (1526) ve Birinci Viyana Seferinde (1529) yaşanan olaylar anlatılır. Romanın başkahramanı tarihte gerçekten de yaşamış Malkoçoğlu Kasım Bey'dir. Bu bakımdan eser, tıpkı Battal Gazi, Gültekin gibi bir Türk kahramanın savaş maceralarını, kahramanlıklarını konu edinmektedir.

1.1. Olay Örgüsü

Popüler tarihî romanların temel özelliklerinden biri, sosyal, felsefi veya psikolojik derinliklerinin olmaması, dil ve teknik kaygıdan çok okurun merak duygusunu harekete geçirecek olay halkalarından oluşmasıdır. Bu bakımdan *Malkoçoğlu*'nda da romanı cazip kılan asıl unsur 'macera'dır.

1.1.1 Olay Halkaları

Eserdeki başlıca olay halkalarını şu şekilde sıralayabiliriz:

- Malkoçoğlu'nun Macar kıyafeti giyerek Macaristan topraklarına gelmesi.
- Malkoçoğlu'nun Prenses Mariya ile tanışması ve ona âşık olması.
- Malkoçoğlu'nun Türk akıncıları tarafından (tanımadıkları için) yaralanması.
- Prenses Mariya'nın Malkoçoğlu'nun boynundaki muskadan kim olduğunu bilmesi.

-Malkoçoğlu'nun yaralı ve baygın bir şekilde Kaniye ve Sen Goter Prensi Pi-yetro Veriböçü'nin şatosuna getirilmesi.

-Malkoçoğlu'nun şatodayken kapı aralığından Mareşal Piyer'in Türklere karşı hazırlanan savaş planını duyması.

-Malkoçoğlu'nun kimliğinin ortaya çıkması üzerine zindana atılması.

-Macarların Türklere savaş açması.

-Malkoçoğlu'nun Prenses Mariya tarafından zindandan kurtarılarak savaş yerine atı sayesinde kısa bir sürede varması ve Kanunî'nin hayatını kurtarması. Mohaç'ta Türk ordusunun zafer kazanması ve Kral Lahoş'un öldürülmesi.

-Malkoçoğlu'nun Kraliçe Mari Lui ile karşılaşması ve Cem Sultan'ın oğlunu kurtarması.

-Malkoçoğlu'nun Mareşal Perene'yi yakalaması ve Macar Kraliyet Tacı Kro-na'yı (Macar tacı) bulması.

-Kraliçe Maria Lui'nin Prenses Mariya'yı Viyana'ya kaçırmaması.

-Malkoçoğlu'nun sevgilisi Prenses Mariya'yı bulmak için Viyana'ya gitmesi.

-Malkoçoğlu'nun Viyana savunma planını (harita) Mareşal Perene'den alması.

-Prenses Mariya'nın ölmesi.

-Viyana Kusatması'nın kaldırılması.

-Malkoçoğlu'nun Perene'yi bulması onu öldürmesi ve şehit olması.

Bu olay halkalarından da anlaşılacağı üzere *Malkoçoğlu*'nun olay örgüsünde olaylar iki ana çizgi üzerinde akar. Birinci öyküde Türk akıncısı Malkoçoğlu ile Macar Prensesi Mariya arasındaki aşk ve bu aşkın sonucunda meydana gelen olaylar vardır. Bu zincirde âşık olma, yabancı sevgili tarafından zindandan kurtarılma, sevgilinin kaçırılması, "Malkoçoğlu'nun tek dileği (...) esir olan sevgilisini kurtarmaktı" (107) cümlesinde de belirtildiği üzere kaçırılan sevgiliyi bulmak ve kurtarmak için mücadele etme; sonunda sevgilinin ölmesi gibi olay halkaları bulunmaktadır.

Eserin ikinci öyküsünde ise savaşa -Mohaç ve Viyana Kuşatması'na- dair olay halkaları/ yer alır. Bu çerçevede kahramanın Kanunî'nin öldürülme planını öğrenmesi ve bunun üzerine Mohaç'ta, son anda Sultan'ı kurtarması, Macar tacını bulmak için verdiği mücadele, Macarların Viyana Kuşatması planını ele geçirip Türk ordusunu zayıf vermektan kurtarması gibi olay halkaları bulunmaktadır.

Kozanoğlu, bu vaka zincirinde iki büyük düğüm atarak okurun merak duygusunu diri tutmayı amaçlar. İlk düğüm aşk macerasıyla ilgilidir ve 'Malkoçoğlu ile Prenses Mariya'nın aşklarının sonu ne olacaktır?' şeklindedir. Bu bağlamda

kaçırılan sevgilinin kurtarılıp kurtarılamayacağı da bir ara düğüm olarak entrik örgüyü güçlendirir.

Eserde entrik ögeyi/ merak duygusunu diri tutan ikinci ana düğüm, ‘Macaristan’da Mohaç ve Viyana Savaşları’nın nasıl sonuçlanacağı, kahramanın bu mücadelede sultanı nasıl kurtaracağı, Macar krallık tacını ele geçirip geçiremeyeceği, Türk ordusunun savaşı kazanıp kazanmayacağı?’dır.

Bütün bunlar *Malkoçoğlu*’nun aşk ve fetihteki kahramanlıkları konu edinen, maceraya dayanan, kurgu tekniği bakımından basit, ardıl akan bir olay örgüsüne sahip olduğunu göstermektedir. Ancak romanda bir yerde ardıl akış bozulur. Malkoçoğlu’nun Verböci’nin şatosundaki zindandan kurtuluşunu her şeyi bilen tanrısal anlatıcı “Verböci’nin kapatıldığı zindanlardan nasıl kurtulduğunu anlayabilmek için biraz geriye gideceğiz” (32) cümlesiyle geriye dönerek anlatır ve aradaki boşluk, sonradan anlatılan olay halkaları ile tamamlanır, olaylar, yine ardıl olarak devam eder.

Eser, çoğu popüler roman gibi olay örgüsü bakımından sıkı bir örgüye sahip değildir. Çünkü sık sık abartılı, neden-sonuç ilişkisi bakımından zayıf tesadüfi, hatta gereksiz, romanı uzatmak için yazıldığı izlenimi veren olaylara rastlanır. Örneğin Mariya’nın boynundaki muskadan Malkoçoğlu’nun bir Türk olduğunu öğrenmesi, Malkoçoğlu’nun Mohaç’ta Macarların bir pusu kurarak Kanuni Sultan Süleyman’ı öldüreceklerini öğrenmesi, bir handa Kraliçe Mari Lui ile karşılaşp yanındakinin Cem Sultan’ın oğlu olduğunu öğrenmesi, Viyana şehrine ait gizli haritanın bir şarap şişesinin içinde olduğunu öğrenmesi, hep tesadüfidir. Macera çoğu kez bu ‘tesadüfi öğrenmeler’le yürür. Bütün bunlar roman-daki çoğu olayın pek inandırıcı olmadığını, yazarın olayları kurgularken sık sık tesadüflere başvurduğunu ve olay akışını ancak bu tür tesadüflerle sağlayabildiğini göstermektedir.

Eserde az olmakla birlikte abartılı olaylar da vardır. Başta Malkoçoğlu’nun genelde kendisinden sayıca çok düşmana karşı galip gelmesi, romanın sonunda üç akıncı arkadaşıyla bir Macar şehrini fethetmeye çalışması, normalde 16 saatte alınabilecek yolu atıyla kısa sürede alıp Mohaç’a ulaşarak Kanuni’nin hayatının kurtarması abartılı olaylara örnektir. Şu cümleler, bu tür abartıları yansıtmaktadır: “Eğer Baykuş bu hızla onu Mohaç’a yetiştirmemiş olsaydı Mohaç Meydan Muharebesi’ni Macarlar kazanmış olacaktı” (37).

Bu bağlamda adı Baykuş olan at da sahibine çok sadık, o ısıklık çaldığında hemen gelen çok hızlı, olağanüstü bir hayvan olarak dikkati çeker.

Son olarak yazarın romanını yazarken *Solakzade Tarihi*’nden ve *Silahtar Tarihi*’nden yararlandığını belirtelim. Bunu eserdeki çeşitli bilgilerden çıkarmak

mümkündür. Örneğin Mohaç'ta üstün hizmetleri görülen Malkoçoğlu'na Kanuni'nin verdiği ödül ve berat metninin altına düşülen "Aynen böyle olmuştur. Solakzade'nin kendi tarihinden naklen" (40) notu ve romanın sonunda yer alan "Ol vartada Kasım Malkoç nam voyvoda ol zamanın merdi mümtazı; on iki bin serbazı arbedebaz ile diyarı düşmene akınlar etti... Âkıbet Alman illerinde bir nam ve nişan olup içlerinden ferdi vahit kurtulmadığın meşhurdur." (128) şeklindeki ifadelerin *Silahtar Tarihi*'nden alıntı olması, Kozanoğlu'nun eserini yazarken bu tarihî kaynaklardan yararlandığına işaret etmektedir.

1.2. Tema

Eser, Kanuni Sultan Süleyman'ın Mohaç Seferi ve ardından Viyana Kuşatması sırasında yaşanan tarihî olayları, Türk ordusunun Macar güçleriyle olan mücadelesini ele almaktadır. Nitekim Mari'nin babası Verböci'nin söylediği "Türkler memleketimize doğru ilerliyorlar. Macaristan'ın sonunu gösterecek olan çetin, kanlı bir savaş başlamak üzeredir." (21) şeklindeki sözler, romanın konusu hakkında okura genel bir bilgi verir.

Ancak bu fetih hadisesi bağlamında Kozanoğlu, bir başkahramana -tarihlere göre gerçekten yaşamış, Mohaç ve Viyana savaşlarına katılmış bir akıncı olan Malkoçoğlu Kasım Bey'e- odaklanır, onun söz konusu dönemde ve savaşlarda Macaristan topraklarında gösterdiği kahramanlıkları ve ayrıca yaşadığı bir aşk macerasını anlatır.

1.2.1. Türk'ün Gücü ve Korkusuzluğu

Kozanoğlu tarihte yaşamış bir Türk kahramanını romanında yeniden canlandırarak gelecek kuşaklara bir kahraman, ideal Türk modeli sunmakta, onlara millî bilinç aşılamayı amaçlamaktadır. Aslında eserin iç kapağındaki; "Kahraman bir kere, korkak bin kere ölür... Bir gurur, bir fikir uğrunda ölmesini bilmeyenler bu romanı okumasınlar" şeklindeki not dahi *Malkoçoğlu*'nun yazılmasındaki amacın millî duygular olduğunu, yazarın bu eseri Türklük gururu ve fikrine sahip okurlar için kaleme aldığını göstermektedir. Bu bağlamda eserin kapağındaki 'Büyük Türk Romanı' ibaresi de ayrıca dikkat çekicidir.

Roman iki ana tema etrafında kümelenen olaylardan oluşur. İlk kümede bir Türk akıncısı olan ve Mohaç Seferi öncesi Macaristan içlerine bilgi almak amacıyla gizlice giren akıncı Malkoçoğlu'nun bu sefer ve Viyana Kuşatması sırasında gösterdiği kahramanlıklar ele alınır. Bu bağlamda eserde Türklük ve milliyetçilik vurguları öne çıkar. Kozanoğlu, Malkoçoğlu aracılığıyla sık sık Türklerin ne kadar cesur ve savaşçı bir millet olduklarını belirtir. Eserde başkahramanın

çoğu kez kendinden sayıca üstün düşmanla karşı karşıya gelmesi ve her defasında onları alt etmesi temsil ettiği Türklüğü yüceltmektedir.

Kozanoğlu bu çerçevede yer yer Avrupa'yı titreten Türk söylemine de başvurur. Romanda Malkoçoğlu ve Türk ordusunun Avrupa'ya nasıl korku saldığı;

Viyanalıları korkuyordu.

Kral Ferdinand korkuyordu.

Kendisini Avrupa'ya hâkim sayan Şarlken korkuyordu.

Papa korkuyordu.

Bütün Avrupa korkuyordu. Kiliselerin çanları Türklerin yaklaştığını ilân için durmadan acı acı inliyordu (91)

gibi cümlelerle ifade edilir. Bu korku, belli ki bir övünç vesilesi olarak görül-
mekte, okurlara Türklerin bir zamanlar Avrupa karşısında nasıl güçlü olduk-
ları hatırlatılmaktadır. Aslında Kozanoğlu bu romanıyla tarihi, övünmek için
bir hatırlama kaynağı olarak görmekte, Malkoçoğlu aracılığıyla Batı karşısında
geri ve güçsüz kalmış bir topluma güven aşılama çalışmaktadır.

Romanda az olsa da yer yer Türklerle düşmanlar arasında karşılaştırmalar
da yapılır ve Türklerin üstün vasıfları dile getirilir. Örneğin bir yerde; “Yeniçe-
rilerin arasından bir Türk sultanını öldürmek biraz güçtür ama, her birisi bir
kral olmak isteyen Macar asilzadeleri arasından krallarını öldürmek çok kolay-
dır” (28) denilerek Türkler arasındaki birliğe, dayanışmaya, sultana ve devlete
olan bağlılığa, buna karşılık Macarlar arasındaki taht kavgalarına işaret edilir.
Nitekim romanda kralın kim olacağı konusunda Macarlar arasında yaşanan bir
mücadele söz konusudur. Bir başka yerde ise yine bu fikirlere benzer biçimde
Osmanlı sultanının askerlerine, askerlerin de sultana olan bağlılığı ve Türkle-
rin adalet anlayışları şöyle ifade edilmektedir: “Türkler birbirini pek fazla ko-
ruyorlardı. Hele Padişah askerlerine çok düşküdü. Bir neferinin yerli ahaliden
birisinin malına el sürdüğünü görse idam ettirdiği gibi, bir neferini de yerliler-
den birisi hırpalasa yapmadığını bırakmıyordu” (83).

Kozanoğlu'nun romanda işlediği bir başka düşünce, Türklerin Macaristan'a
sefer düzenleme amaçlarının bir coğrafyayı işgal değil, ırkdaşları Macarları Avus-
turyalılara karşı korumak ve himaye altına almaktır. Bu düşüncüyü Malkoçoğlu
sevgilisi Mariya'ya şöyle dile getirir:

... o Kral size lâıyk değildi. O sizi Avusturyalıların boyunduruğu altında
yaşatıyordu. Biz sizin memleketinizden yüzlerce defa zengin ve büyük ül-
kelere sahip bir milletiz. (...) Size bütün Macaristan'ı hediye edeceğiz. Bize

memleket değil dost lazım. Yeni Kralınızı biz koruyacağız. (...) Macarlar bana düşman değil dostturlar. Siz de Hristiyan Türklerdensiniz (69).

1.2.2. Turancılık/ Türk ve Macarların Aynı Irktan Geldiği Fikri

Türk ve Macarların aynı ırka mensup oldukları bir tarih tezidir. Bu bağlamda Macarların Hun hükümdarı Attila'nın soyundan geldiği düşüncesi sık sık tekrar edilmiştir. Kozanoğlu da bu düşüncüyü *Malkoçoğlu*'nda birkaç kez dile getirir. Örneğin Malkoçoğlu Mareşal Peter Perene'ye bu konuda "Biz Türküz, Macarlarla dinimiz ayrı olmakla beraber ırkımız birdir. Bir babanın oğullarıyız. Biz Macarları Avusturya'nın zulmünden kurtardık. Avusturyalılara tâbi olacaklarına kendi ırkdaşlarına tâbi oluyorlar" (55) der.

Aslında romanda Macaristan'da bir iç egemenlik kavgası da vardır. Alman asıllı olan Avusturyalılar Macaristan'da hükümdarlığın kendilerinde olmasını isterler. Türkler buna karşılık aynı ırktan geldiklerini iddia ettikleri Macarlardan yana tavır koyarlar, Malkoçoğlu'nun da "Biz Macarların başında bir Avusturyalı istemiyoruz" (112) dediği üzere Avusturyalıları istemez ve Macaristan'da kendi ırkdaşlarından birinin tahta geçmesi için mücadele eder ve bunun için "Türk soyundan olduğunu söyleyerek krallığı Macar Japolya'ya" (108) verirler. Hatta bir yerde Malkoçoğlu sevgilisi Mariya'ya ölen krallarının onları "Avusturyalıların boyunduruğu altında" (69) yaşattığını, ancak Türklerin onları Avusturya boyunduruğundan kurtaracağını söyler ve yine iki toplumun ırkdaş olduğunun altını "Siz de Hristiyan Türklerdensiniz." (69) cümlesiyle çizer.

Bu satırlar sık sık tekrar edilmese de *Malkoçoğlu*'nda Türklerin birliği/ düşüncesi olan Turancılığı akla getirmektedir.

1.2.3. Aşk: Kadınların Gönüllerini Fetheden Cengaver Türk

Çoğu popüler Türk tarihî romanlarıda olduğu gibi *Malkoçoğlu*'nda da aşk, güçlü ve cesur Türk akıncısıyla güzel yabancı kız arasında geçer. Bu bağlamda erkeğin Türk, kadının yabancı olması dikkat çekicidir. Kozanoğlu bunu belki de bir egemenlik, üstünlük olarak görmekte, Batı'yı temsil eden sevgiliyi kadın olarak sunarak, Türk'ün eril gücüne işaret etmektedir. Nitekim romanın bir bölümünde Türk askerlerinin sadece coğrafyayı değil Avrupalı kadınların gönüllerini de 'fethettikleri' şöyle dile getirilir ve bu Türklere özgü bir meziyet olarak sunulur:

Şarın içine yakışıklı Türk delikanlıları saldı. Rastgeldikleri Viyanalı kızları kandırıyorlar. Göreceksiniz birkaç güne kadar bütün Viyana kızları şarın

kapıları açılıns diye isyan edecekler. Türk erkeklerinin cazibesine dayanılmaz. Kadın sevmekte, kadınlara kendimizi sevdirmekte çok ustayızdır (115).

Romanda Malkoçoğlu ile prenses Mariya arasındaki aşk, Kanije Kalesi'nde tesadüfen başlar. Ancak genç kız Malkoçoğlu'ndan öyle etkilenir ki düşman olduğunu bile bile ve kendini tehlikeye atarak onu zindandan gizlice kurtarır. Dolayısıyla yabancı sevgili Türk âşığı oldukça bağlıdır. Buna karşılık Malkoçoğlu da sevgilisi Mariya'ya oldukça sadıktır. Roman boyunca siyasî amaçlar için çıkarılan sevgilisini bulmak için düşmanların peşine düşer. Sonunda onu bularak düşmanların elinden kurtarır! Ancak Kozanoğlu muhtemelen macerayı uzatmak için Mariya'yı tekrar -inandırıcı olmayan biçimde- âdetâ düşmanların eline teslim eder. Ve bu aşk, iki sevenin ölümüyle sona erer.

Sonuç olarak *Malkoçoğlu*'nda aşk, ana tema değildir. Kozanoğlu, muhtemelen daha eğlenceli kılmak ve duygusal boyut katmak için romana bir 'aşk öyküsü' eklemiştir. Ancak yazarın sevenlerin duygusal derinliklerini, aşkın ve ayrılığın yarattığı ruh hâlini yansıttığı söylenemez. Bu bakımdan romanda aşk da 'macera'yı ve millî duyguları pekiştirme işlevine sahiptir.

1.2.4. Millî ve Kutsal Bir Sembol: Krallık Tacı Krona'ya Sahip Olma Mücadelesi

Bazı tarihî romanlarda kahramanların kutsal/ millî bir nesneye sahip olma mücadelesi anlatılır. Bu bazen bir taç olabildiği gibi bir yüzük ya da bir kılıç olabilir. Kozanoğlu'nun bu eserinde de böyle bir öykü vardır. Romanda Macar tacı krona, peşinden koşulan millî ve kutsal bir sembolik nesne olarak dikkati çeker. Verilen bilgiye göre "Bütün Macarların kutsal totemi" (s. 75) olan bu taç "Macarların yüzlerce yıldır saygı ile sakladıkları" (63) "*Aslen Nevşirevan şaha ait...*" (40) bir kral tacıdır ve hükümranlığı sembolize eder. Mohaç Savaşı'nda kralın adamlarından Peter Perene tarafından çalınmıştır. Malkoçoğlu'nun serüvenlerinden bir kısmı, bu tacı elde etme mücadelesi sırasında yaşanır. Romanın başkahramanı diğer mücadelelerinde olduğu gibi sonunda bunda da başarırlı olur, çalınan tacı bulur. Ve taç, Osmanlıların desteklediği Japolya'ya verilir.

Kutsal ya da millî sembolik bir nesneyi arama, bu sırada birtakım çatışmalara girme ve sonunda kahramanın onu elde etmesi, bazı tarihî-fantastik romanlarda sıkça işlenen bir ana temadır. Kozanoğlu'nun romanında da bu tür bir macera vardır; ancak yazar Macar tacı Krona'nın kutsal anlamı hakkında hiçbir bilgi vermez ve asıl macerayı bu nesneyi elde etme mücadelesi üzerine kurmaz. Bu nedenle söz konusu tema eserde oldukça zayıf kalır.

1.3. Kişi Kadrosu

Roland Bourneur ve Real Quellet *Roman Dünyası ve İncelemesi* (153-156) adlı kitapta kişileri veya figürleri olay örgüsündeki işlevlerine göre şu şekilde gruplara ayırır:

1) Başkahraman (protagonist) 2) Hasım veya karşı güç 3) İstenilen veya istenilmeyen obje 4) Verici kahraman 5) Alıcı kahraman 6) Yardımcı kahraman

Malkoçoğlu, Kanunî döneminde Macaristan'a yapılan seferi konu edinen, bir tarafta Türklerin diğer tarafta Macarların yer aldığı bir savaş romanıdır. Eserde kişileri olay örgüsündeki işlevlerine göre yukarıdaki tasnife paralel olarak, başkahraman, karşı güçler, yardımcı güçler ve istenilen/ arzu edilen obje şeklinde gruplandırabiliriz.

1.3.1. Başkahraman/ protagonist Malkoçoğlu Kasım Bey

Başta da belirtildiği gibi *Malkoçoğlu*, kimi tarih kitaplarında gerçekten yaşadığı belirtilen Malkoçoğlu Kasım Bey'in Mohaç savaşı ve Viyana Kuşatması sırasındaki kahramanlıklarını ve aşkını konu edinen bir romandır. Bu nedenle romanda olayların odağındaki kişi ve başkahraman gerçek bir tarihî şahsiyettir.

Romanda kendini Kanunî Sultan Süleyman'a tanıttığına göre Malkoçoğlu'nun ismi Kasım'dır, Malkoçoğullarındandır ve 'Hudut Akıncıları Beyi'dir (37). Mohaç Seferinden önce orduya bilgi sağlamak için kılık değiştirerek Macaristan içlerine (Kaniye'ye) girmiştir (22).

Romanın ilk bölümünde Kaniye Kalesinde Mariya Verböci ile karşılaştığında dış görünüşü parça parça tasvir edilir. Buna göre bakışlarında bir "şahin gücü" (3) vardır, "kuvvetli kollar"a (4), "yay gibi kaşlar"a ve "kapkara gözler"e (10) sahiptir, "İri boylu, geniş omuzlu" (52)dur, ayrıca "kurt gibi kurnaz" (27)dır, "bir tazi kadar çevik, bir sırtlan kadar yırtıcıdır!" (53). "Bu kara gözlerde korkuya benzer hiçbir şey görün[mez]..." (11) O kadar korkusuzdur ki, romanda sık sık kendinden sayıca üstün düşmanı tek başına yener. Örneğin daha başta kendisini Macar sanıp saldıran beş Türk akıncısını püskürtür. Sonda ise tek başına Krenis adlı Macar şehrine saldırır. Mareşal'ın yüzlerce askerine karşı çıkar. Eserde bu durum; "tek akıncı başında kanlı sargılar son şehri de yakmak, son kaleyi de vurmak için tek başına vuruyordu." (127) cümlesiyle ifade edilir. O, İbrahim Paşa'nın dediğine göre "akıncıların en kurnazı, en yiğidi, en bilgidir." (30). Bu gözüpük Türk akıncısını tüm Avrupa; Macarlar, Avusturyalılar ve Almanlar tanıır (18), "cesareti, kuvveti, maharetile bütün Orta Avrupaya nam salmış[tır]" (46), "sınırlarda bekliyen, vakit vakit önüne geçilmez bir sel gibi sedleri aşarak

Avrupa'yı kasıp kavuran Malkoç Bey" (18)dir, "Bütün Macarların ve hristiyanlık dünyasının düşmanı" (18) ünlü bir Türk akıncısıdır.

Yakışıklılığı, güçlü ve muntazam bedeni, cesareti, gözü pekliği, zekiliği yanında Malkoçoğlu, devletine ve milletine de çok bağlıdır. Edindiği gizli bilgilerle düşmanın tuzağını bozar, savaşın seyrini değiştirecek hamleler yapar. Örneğin başta Mohaç'ta Kanuni'yi öldürme plânından haberdar olur, son anda yetişip Sultan Süleyman'ı öldürülmekten kurtarır (31), ardından Kral Lahoş'u öldürür (39). Nitekim romanda bu yaptıkları Mareşal Perene'nin ağzından; "...sen Mohaç Meydan Muharebesi'ni Türklere kazandıran, Sultan Süleyman'ı elimden kurtaran, Kralı öldüren adamsın..." (55) sözleriyle ifade edilir. Mohaç seferinden sonra Cem Sultan'ın oğlu Şah İsmail'i kurtarır. Macaristan tacını bulur ve sultana takdim eder. Aynı şekilde esir düşen Vezir İbrahim Paşa'yı düşmanın elinden alır. Viyana Kuşatmasında düşmanın gizli haritasını ele geçirir ve ordunun zayıflık vermeden dönmesini sağlar. Bütün bunlar onun roman boyunca milli bir görev yüklendiğini, milleti ve vatanı için canını feda etmekten çekinmeyen destanlara özgü bir 'kahraman' olduğunu göstermektedir.

Romanda Malkoçoğlu, korkusuz, güçlü bir savaşçı olmasının yanında sevgilisine bağlı, onu kurtarmak için büyük bir mücadele veren sadık 'âşık' olarak da karşımıza çıkar. Sonunda düşmanlarca kaçırılan sevgilisi Mariya'yı bulur; ancak onun öldürülmesine engel olamaz. Bununla beraber sonunda onun da intikamını alarak şehit olur.

Eserde onun bu niteliklerinin dışında öne çıkan en önemli özelliği, hazırcevap, nüktedan, mağrur ve alaycı karakteridir. Bunu en bariz biçimde düşmanla yaptığı diyaloglarında görürüz. Romanın daha ilk bölümünde Mareşal ile konuşmalarında bu alaycı tarz hemen dikkati çeker. Örneğin; kendisine selam vermesini isteyen Mareşal'a şöyle der:

- Her geçen yolcuya selâm durursam kapı nöbetçilerine benzemez miyim Senyör?..
- Ben her geçen yolcu değilim...
- Fakat her halde aşk tanrısı veya sokak bekçisi de değilsin (7).

Malkoçoğlu roman boyunca bu alaycı tavrını sürdürür. Düşmanla konuşmalarında hep bir üstünlük ve mağrur bir tavır vardır. Macar krallık tacının bir mezarlıkta saklandığını bulması üzerine Mareşal Perene ile konuşması da buna örnektir.

Sonuç olarak Malkoçoğlu, destansı, olağanüstü bir kahramandır. Yazar onun sadece cesaretini, savaşçılığını ve alaycı niteliklerini öne çıkarmış, psikolojisi

üzerinde fazla durmamıştır. Bu nedenle örneğin aşkın yarattığı ruh hâllerini onda göremeyiz. Hatta dış görünüşçe de yeterince tasvir edilmemiştir. Roman boyunca savaşa ilişkin eylemleri ve diyaloglarıyla öne çıkar. Bu bakımdan macera romanlarına özgü hareketli bir kişidir. Romanın en sonundaki; “Ol vartada Kasım Malkoç nam voyvoda ol zamanın merd-i mümtazı; on iki bin serbâz-ı arbedebâz ile diyâr-ı düşmana akınlar etdi... Akıbet Alman illerinde bî nam ve nişan olup içlerinden ferd-i vahit kurtulmadığın meşhurdur” (128) şeklindeki satırlarından da anlaşılacağı üzere Kozanoğlu, *Malkoçoğlu*’nu kurgularken *Silahtar Tarihi* ve *Solakzade Tarihi*’nden yararlanmış; ancak elde ettiği bilgilere hayali olaylar ve durumlar eklemiştir.

1.3.2. Yardımcı Güçler

İki Türk akıncısı: Mustafalar

Malkoçoğlu’na savaş boyunca çatışmalarda yardımcı olanlar, iki Türk akıncısı olan Mustafa’lardır. Başlangıçta düşmanın yanındaymış gibi görünürler; ama daha sonra Mareşal Perene’den kurtularak Malkoçoğlu’na yoldaş olur, onunla birlikte çatışmalara girerler. Macar krallık tacı Krona’nın ve kaçırılan sevgili Mariya’nın bulunması sırasında daima Malkoçoğlu’nun yanındadırlar.

Kozanoğlu, bu iki Türk akıncısı ile dünyaya önem vermeyen, hiçbir şeyden korkmayan, zaman zaman saf kabadayılıklar yapan, hayatla sürekli dalga geçen iki karakter çizer. Bu bakımdan Mustafa’lar savaştı olmalarının yanında mizahî yönleriyle de öne çıkar. Hatta romana daha çok okuru eğlendirmek, güldürmek amacıyla konuldukları dahi söylenebilir.

Romanda tasvir edildikleri kadarıyla; “İkisi de çok kuvvetli ve sağlam[dır]. Kulaklarında, dizlerinde birçok kılıç yarası vardı[r]. Çirkin olmakla beraber sevimli[dirler].” (58). Bunlardan biri kendini Budin Kralı sanır. Diğeri ise “Kaniye imparatoru Mustafa” (58). Aslında bu, kendi aralarında eğlenmek için uydurdıkları bir şeydir. Yoksa beylikte, krallıkta gözleri yoktur. Nitekim bu düşüncüyü “Beyim, imparatorluk, krallık kim, biz kim? Arkadaşlarımız yarenlik olsun diye bize bu adı koydular. Hani ne imparatorluk ne de krallıkta gözümüz var. Bize akıncılık yeter de artar bile” (59-60) sözleriyle dile getirirler.

Roman boyunca iki Mustafa’nın konuşmaları esere mizahî bir hava katar. Bu konuşmalar yer yer Karagöz’le Hacivat’ın diyaloglarına benzer. Buna örnek olarak kendi aralarındaki şu diyalog verilebilir:

- Söyle Kral!.. Eğer cihan padişahı Beç kalesini ele geçirirse sen Budin kralı olmaktan cayıp Beç kralı olur musun?

Kral, elinin tersiyle bıyıklarını sildi:

- Eh... Bakalım, bir kere ele geçirelim de krallığı kime sadaka edeceğimi sonra düşünürüz, gönlüm beğenirse...

İmparator Mustafa, elini havada salladı:

- Bütün Avrupa'yı yıkabilecek değerde olan yüce ordumuzun adına yemin ederim ki ben bu senin krallığın ile benim imparatorluğumdan bir şey anlamıyorum kardeş. Sen bir kral, ben bir imparator olalım da yine böyle ağaç kovuklarında yarasalar gibi aç, susuz pinekleyelim. Bu bir krala yakışır mı?..

- Ya imparatora?.. Vallahi arkadaşım, ben de seni böyle saraysız, selâmsız dünya yüzünde sipsivri gördükçe imparatorluğuna pek inanmıyorum.

Kaniye imparatoru kızdı: - Kim demiş?!. Bütün Macaristan'ın kızları benimdir. Gönlüm kimi dilerse severim. Bütün Macaristan'ın şatoları benim konağımdır. Hangisinde istersem bu gece orada yatarım. - Bunlar hep kurnutu!.. Bak şu yoksul Şah İsmail'e! O da bizim gibi ağacın dibinde kuyruğu ıslanmış ispinoz kuşları gibi düşünüyor. Biz ne kadar kral ve imparatorsak o da o kadar bir şahtır. Fakat şah olmak onu da, aç susuz, ahçısız, kızsız, kıs-raksız kalmaktan alıkoymadı. Öyle değil mi Şah Baba? (77-78)

Romanın sonunda iki Mustafa da Malkoçoğlu ile birlikte kendilerinden sayıca çok fazla düşmana saldırır ve şehit olur.

1.3.3. Karşı Güçler

Mareşal Perene ve Kraliçe Mari Lui

Malkoçoğlu, bir tarihî savaş romanı olduğuna göre karşı güçler genel olarak Macar askerleridir. Ancak Kozanoğlu, karşı gücü temsil etmek üzere iki kişi çıkarır. Bunlardan biri Mareşal Piyer Perene, diğeri ise Kral Lui'nin karısı Kraliçe Mari Lui'dir. Perene ile Malkoçoğlu, eserin ilk bölümünde karşılaşır. Anlatıcı onun dış görünüşünü "...geniş omuzlu, Herkül kadar iri yapılı, manda derisinden göğüslük giymiş, çok şık bir soylu kişi idi." (6) cümlesiyle tasvir eder.

Perene daha sonra hem krallık tacı Krona'yı hem Mariya'yı kaçıır. Malkoçoğlu'nun eserdeki en önemli düşmanıdır. İki rakip roman boyunca birkaç kez karşı karşıya gelir. Son karşılaşma Viyana önündedir. Malkoçoğlu, bu son sahnede Perene'yi öldürerek sevgilisinin intikamını alır.

Kraliçe Mari Lui ise Mohaç Muharebesinde öldürülen Kral Lui'nin karısı ve Avusturya Kralı Ferdinand'ın kız kardeşidir. Romanda okurun karşısına, kocasını öldüren Malkoçoğlu'ndan intikam almak ve krallık tahtına Ferdinand'ı geçirmek için mücadele eden, Cem Sultan'ın oğlunu elinde bulunduran muhteris bir güç olarak çıkar. Eserde; "...çok güzel, bakışlarında keskin kıvılcımlar

parlayan bir dilberdi. Bu kadın sanki bir kadın değildi. Bir sultan gibi dik başlı, bir kaplan gibi ürkütücü bakışlı idi.” (47) cümleleriyle tasvir edilir.

Sonuç olarak Malkoçoğlu, gerek Macar krallık tacını, gerekse sevgilisi Mariya'yı ararken sürekli bu iki figürle karşı karşıya gelir. Çünkü bu iki güç de hem savaş ve iktidar savaşında hem de aşkta engel işlevi görür. Perene, Krona'yı çalar ve saklar, Kraliçe Mari ise Mariya'yı kaçırıp iki sevgiliyi birbirinden ayırır.

1.3.4. Arzu Edilen, İstenen Nesne ya da Kişi: Krona ve Macar Sevgili Mariya

Malkoçoğlu'nda uğrunda mücadele edilen, istenen, arzu edilen nesne, hükümlerliğin millî ve kutsal simgesi Krona adı verilen taçtır. Romanda verilen bilgiye göre bu taç İran hükümdarı Nuşirevan'dan Macarlara geçmiştir ve ona sahip olan krallığı sahip olur. Tacın bu anlamda bir simge olduğunu bilen Perene, onu kaçıtır. Malkoçoğlu, hükümlerliğin simgesini ele geçirmek için Perene'yi takibe başlar. Sonunda tacı sakladığı yerde bulur, alır ve Sultan Süleyman'a takdim eder.

Romanda istenen, arzu edilen, uğrunda mücadeleye girilen bir başka figür aşk bağlamında Macar sevgili Mariya'dır. Dış görünüşçe; “Beyaz, tozpembe bir teni, Venüs'le boy ölçüşecek değerinde bir vücudu ve su yeşili kenarları kapkara kirpiklerle çerçeveli gözleri vardı[r].”, saçları örülü ve altın rengi ve mavi gözlüdür (5, 75). Prens Piyetro Verböci'nin kızıdır. Malkoçoğlu onunla ilk kez Kanije Kalesi'nde karşılaşır ve genç kıza âşık olur. Düşman olmasına karşın Türk akıncısı Malkoçoğlu'na gönülünü kaptıran Mariya'nın aşkı millî duygularına üstün gelir; sevdiğinin bir Türk olduğunu muskasından öğrenmesine karşın onu ele vermez; hatta gizlice zindandan kaçmasına yardımcı olur. Gerçi yaptıklarından dolayı zaman zaman kendini sorgulasa da Malkoçoğlu'nun kendisini bir karşılık beklemeksizin sevdiğini anlayınca -Malkoçoğlu'nun krallık tacını sevgilisinin ayaklarına dibine atması üzerine- her şeyi terk edip onunla beraber gider. Ancak daha sonra Perene ve Kraliçe Lui tarafından kaçırlır, sonunda da ölür.

Mariya, romanda Malkoçoğlu'nun uğruna mücadele ettiği vefakâr yabancı sevgilidir.

1.4. Zaman ve Mekân

1.4.1. Zaman

Malkoçoğlu'nda olay zamanı, Kanunî Sultan Süleyman dönemimde, Mohaç Muharebesi'nin hemen öncesinde, 1526 yılında bir bahar mevsiminde başlar ve Viyana Kuşatması sonrasında 1529 yılında son bulur. Buna göre eserde olaylar

3 yıllık bir zaman diliminde geçmekte, zaman esas itibarıyla ardıl biçimde aktmaktadır. Ancak bir yerde; Malkoçoğlu'nun Verböçi'nin şatosundaki zindandan kurtulup Mohaç Muharebesi'nde Kanunî'nin hayatını kurtardığı bölümde, anlatıcı, "Malkoçoğlu'nun kapatıldığı zindanlardan nasıl kurtulduğunu anlayabilmek için biraz geriye gideceğiz. Mohaç Meydan Muharebesi'nin sonunu, bu kazancı doğuran sebepleri ancak böylece kavrayabileceğiz." (32) diyerek olayların anlatım sırasında bir geriye dönüş yapar ve Malkoçoğlu'nun zindandan nasıl kurtulduğunu anlatmaya koyulur (s. 33-40). Bununla beraber söz konusu geriye dönüş, temelde kurgunun ardıl yapısını çok da etkilemez.

1.4.2. Mekân

Malkoçoğlu'nda olaylar coğrafya itibarıyla Macaristan sınırları içinde geçer. Bu bağlamda Kanije Kalesi, Mohaç Ovası ve Viyana önleri (Krenis şehri) olayların geçtiği başlıca yerlerdir. Savaşlar ve çatışmalar genellikle buralarda cereyan eder.

Bunun dışında Verböçi'nin şatosu, hanlar da mekân olarak geçen yerlerdir. Roman, Kanije Kalesinde (s. 10) âşıkla sevgilinin karşılaşmasıyla başlar, "Uzun bir koridor... Mermer direkler üzerine konulmuş şamdanlar bir koridoru sönük ışıklarıyla aydınlatıyordu. Duvarlar baştan başa süslü silâhlarla doluydu." (23) şeklinde tasvir edilen Verböçi'nin şatosunda ve ardından Mohaç Ovası'nda (30) sürer. Yazar burada; "Mohaç'ın altında, Tuna'nın sağ kolu yanında Naresoya bataklığı bulunuyordu. Macarların Türkleri düşürmek istedikleri bataklık bu bataklıktı. Güney tarafında basamaklı bir dağ yükseliyordu. Kuzeyde Kalevadya köyü, güneyinde de bugünkü ismi Buzuhlıça olan 'Pusu kilisesi' bulunuyordu." (30) cümlelerinde de görüleceği üzere Kanunî'nin savaş çadırını kurduğu yer hakkında genel bir bilgi verir. Sonra da birkaç handa karşı güçlerle çatışmalar yaşanır (41). Krona adlı taç yine Verböçi'nin şatosundaki mezarlıkta bulunur. Bu mekân ürpertici bir biçimde tasvir edilir (71); dolayısıyla gotik bir mekân olarak dikkati çeker. Romanda olayların son bulduğu mekân Sentviner Köyü ve Krenis şehridir (124-125).

Kozanoğlu, mekânları geniş olarak tasvir etmez. Belli ki bu mekânlara ilişkin bilgisi birtakım kitaplarda okuduklarından ibarettir.

1.5. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Romanda olaylar, öykü dışında yer alan her şeyi bilen bir tanrısal anlatıcı tarafından anlatılır. Bu anlatıcı sık olmamakla beraber yer yer okurla konuşur gibidir. Çoğu yerde olayları bir tanık gibi eşzamanlı olarak anlatmaktadır; ancak bazı yerlerde bu zamansal mesafeyi unuttur ve tarihe ilişkin bugünün

bilgilerini sunar. Bunu eserdeki “Kuzeyde Kaledavya köyü, güneyinde de bugünkü ismi Buzuhlıça olan ‘Pusu Kilisesi’ bulunuyordu.” (30) cümlesinden çıkarmak mümkündür.

Söz konusu örnekte anlatıcının Kaledavya köyünün bugünkü ismini bilmesi ve bu bilgiyi aktarması, zamansal mesafeyi unuttuğunu gösterir.

Bir başka yerde benzer şekilde, Mohaç Muharebesindeki çatışmaları anlatırken, parantez içinde yıllar sonraki bir bilgiyi sıkıştırır: “Kanunî Sultan Süleyman çadırını kurdurmuş ve tahtına oturmuştu (sonradan oraya kalıntıları bugün dahi duran bir çeşme yapılmıştı.” (31)

Kuşkusuz bu bir ‘anlatma sorunu’dur. Çünkü anlatıcı kimi kez konumunu unutarak bugün de, kimi kez de sanki bir tanık gibi olayların yaşandığı zamanda.

1.6. Dil ve Anlatım

Kozanoğlu, bu romanında doğa ve kişi betimlemelerine çok yer vermez. Eserde monologlar da fazla yoktur. Kitapta en çok kullanılan anlatım tekniği diyalogdur. Bu bağlamda diyaloglarda alaycı ve nüktedan bir dil dikkati çeker. Romanda bu mizahî dilin en canlı örnekleri, Malkoçoğlu’nun yoldaşlarından Akıncı Mustafa’nın esir düştüğünde Macar askeriyle yaptığı şu konuşmalarda görülmektedir:

- Nasıl yakalandın?..
- Müstakbel memleketimin coğrafi durumunu (!) incelerken subaylarınız bu hareketimi hoş görmemiş olacaklar ki ensem binerek beni sımsıkı bağladılar.” (s.101)
- Bize erkeklik dersi mi veriyorsun?
- Daha henüz mektep açmadığım için hayır!.. (102)

Benzer konuşmalar, Malkoçoğlu ile Mareşal arasında da geçer. Örneğin sonlarda Mareşal şatoya sızan Malkoçoğlu’na; “- Ne zamandanberi buradasın?” (111) diye sorduğunda Malkoçoğlu; “- Kalûbelâdan beri!.. Ay şaşırdım. Yani Viyana şarının kurulduğu tarihten beri” (111) diye cevap verir.

Çok sık olmasa da bu nükteli dilde çeşitli; “**Balyemez topundan gülle düşer gibi** ortada patlıyan bu sözler..” (53), “**İmparatorun hafta sekiz, gün on dokuz, durmadan krallıktan imparatorluktan, şahlıktan söz açmaları...**” (64), “**dağ keçisi gibi açıkta kaldım**” (103), “**tabana kuvvet kaçacaklardı.**” (53), “**Tevekkeli değil, sen ortaya bol keseden altın yağıdırıyorsun**” (54) vb. deyimlere, özel tarihî adlara yer verilir. Hatta Kozanoğlu kimi terimlerle ilgili dipnotlarda kısa

açıklamalar yapar. Örneğin bir yerde; “*Eminim ki bu işi yapanlar yine Sakmanlardır.*” (21-22) cümlesine düşülen dip notta “*Sakman: Macarlar Türk akıncılarına sakman derlerdi.*” (22) diye açıklama yapar.. Az da olsa yer yer eski Türkçe sözcükler kullanır. “*Bununla beraber silâh kullanmakta, at koşturmakta değme cilasınlara...*” (50) ifadesinde **cilasın** yiğit demektir.

Bütün bunlara rağmen sanatkârane bir dil yok *Malkoçoğlu*’nda. Bu dilin özgün olduğu da söylenemez. Tek dikkati çeken özellik diyaloglardaki alaysı dil... Ama bu alaysı dil de çok canlı değildir.

Sonuç

Malkoçoğlu, Abdullah Ziya Kozanoğlu’nun Osmanlı tarihini konu edinen romanlarından biridir. Eserde Kanunî dönemindeki Mohaç Muharebesi ve Viyana Kuşatması ele alınmaktadır. Romanın odağında tarihte gerçekten yaşamış Malkoçoğlu vardır ve onun kahramanlıkları anlatılmaktadır. Kozanoğlu bu eserle Batı’ya karşı özgüvenini yitiren topluma bir özgüven aşılama istemiş olmalıdır. Eserin sağlam bir kurgusu yoktur, olay örgüsünde birçok tesadüfe rastlanır. Romanda olaylar, ancak bu tesadüfler yoluyla yürüyebilmekte, bu ise olay zincirinde bariz bir gevşekliğe, sahiciliğin zedelenmesine yol açmaktadır. Yazar karakterlerin iç dünyalarına girememekte, onları bir şablon içinde -Türkleri kahraman, cesur, duygusal, Macar askerlerini korkak, hilebaz, kötü niyetli olarak- takdim etmektedir. Savaşın yarattığı ruh hâli, örneğin korku, tedirginlik vb. hiçbir askerde yoktur, genelde korkusuz, oldukça cesurdurlar. Kozanoğlu’nun romanda tek amacı vardır: Türk’ün kahramanlığına vurgu yapmak, onu yüceltmek, Malkoçoğlu aracılığıyla okurda millî bir övünç duygusu uyandırmak, kitleleri coşturmak ve onların millî duygularına hitap etmek, aşk öyküsüyle de eğlendirmek. İşte bütün bu nedenlerden ötürü eserde estetik kaygılardan ziyade, millî kaygılar ve kitleye seslenme arzusu ağır basmaktadır.

Kaynakça

Kozanoğlu, Abdullah Ziya. *Malkoçoğlu*. İstanbul: Türkiye Yayınları, 1960.

—. *Gültekin*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2003.

Roland Bourneur ve Real Quellet, *Roman Dünyası ve İncelemesi*. Çev. Hüseyin Gümüş, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1982.

METNİ TARTMAK: ELEŞTİRİ VE EDEBİYAT



Mekânın Tanıklığından Bellek İnşasına -Beyoğlu'nun En Güzel Abisi-



Abdullah Şengül*

Giriş

Ahmet Ümit'in *Beyoğlu'nun En Güzel Abisi* romanında anlattığı olayları sadece geçmişte yaşanan belli bir kesimin trajedisi olarak görürsek, derinliği olmayan bir fikrin kırıntılarıyla yetinmek zorunda kalırız. Zira beyaz adamın Amerika'ya ayak basmasıyla birlikte başlayan ve Fransız İhtilali ile bütün dünyayı kasıp kavuran 'sorunlu nüfusları ve bölgeleri düzenleme' çabaları, zamanla şehirleri ırk, sınıf ve devletin mücadele alanına dönüştü. Yönetim şekli, tepede demokratik, liberal, sosyalist, hümanist gibi isimler alsa da dipte cezalandırıcı 'yarı-insan devlet' figürleriyle tanıdığımız devlet anlayışları, bu mücadelenin her zaman başkışısı oldu. Sebebi ne olursa olsun insanoğlunun tarih sahnesine çıktığı andan itibaren değişmeyen bir gerçeği olan göçler, kutsiyet izafe edilen ideallerin sebep olduğu savaşlar, sosyo-politik ve sosyo-ekonomik sebepler şehirlerin ırk, sınıf ve devletin karşılıklı olarak üst üste binmesinin mekânsal boyutunu oluşturmaya başladı (Wacquant 102). Gettoların çözülüşü, marjinal sınıfları ve hatta iktidarları ortaya çıkardı. Ulus-devlet inşalarının başarısızlıkla sonuçlanması sınıf-devletleri besledi. Etno-ırksal ve etno-ulusal bölünmeler yenedünya düzenin coğrafyadan coğrafyaya değişiklik gösteren ama derin yapıda birbirinden pek farklı olmayan sonuçlarını hazırladı. Daha da korkuncu 'ileri marjinalite/dar/etnik milliyetçilik' birer duygusal/fikirsal tepki olmanın ötesinde güç odaklarının kolayca istismar ettiği ve kolayca yönettiği oluşumlara dönüştü. Algı mühendislikleri, bellek yontmalarıyla kendilerini kolayca saklayan bu güç odakları, en büyük kötülükleri bazen ırksal, bazen dinsel ve hatta bazen çok sempatik sebepler bularak gerçekleştirdiler.

'Böl, parçala, yönet' mantığı, zaman zaman 'barış, kardeşlik, adalet, hak, eşitlik' gibi erdemleri kendine kolayca maske yapabildi. Bu yüzden değişen dünyada çok hızlı değiştirdikleri yeni sembol, imge ve metaforlarla varlıklarını devam

* Prof. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta: asengul@nevsehir.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6699-1308

ettirebildiler. Bu sayede yer altı ve yer üstü zenginlikleri kolayca sömürüp idare etmeye devam ediyorlar. Yöneten/yönetilen, sömüren/sömürülen, üreten/tüketen denklemi bu semboller üzerinden varlığını devam ettiriyor. İşte günümüzde karşılaşılan etnisite veya ortak değerler üzerinden yürütülen toplum mühendislikleri bu bakış açısıyla da ele alınmalı. Şehirler ve onların hafızaları farklı bellek okumalarıyla birlikte değerlendirilmelidir. Çünkü mekân toplumsaldır, toplumsal ilişkiler ise zaman içinde tasarlanır ve gerçekleşir (Amoros 129). Olaylar, gerçekleştiği mekân üzerinde iz bırakır. Bu izlerin peşine düşen ise yer ve imgeleri hafızaya nakşetme yoluyla öğretene, ezberletene, çoğunlukla hafıza tekniği (*mne-motechnics*) olarak sınıflandırılan hafıza sanatıdır (Yates 9). Kurmaca metinlerin çözülmesinde bu sanatın sunduğu fırsatları iyi değerlendirmek gerekir.

H. Ebbinghaus, 1885'te *Über das Gedachtnis (Hafıza)* isimli monografisiyle bilim dünyasının gündemine getirdiği (Özakpınar 27-28) bellek çalışmaları, özellikle kurmaca metinleri yeni bir bakış açısıyla değerlendirmenin de ilk adımını oluşturdu. Hafızanın balmumu tabletler üzerine yazılan yazılar gibi sonsuza kadar silinmeden kalacağını düşünen Yunan filozofların (Sokrates) aksine Sigmund Freud ve William James anıları bir evin odalarına yerleştirilmiş nesnelere benzetirler. Hatta belleği, anıların gelişi güzel atıldığı çöp kutularına benzetenler de vardır (Schacter 68). Mıknatıs, bal peteği, fosfor cevheri, yel çengi ve dokuma tezgâhı belleğin benzetildiği diğer nesnelerdir (Draaisma 21).

Bellek, anımsama, unutma diyalektiğine açık, onların sürekli biçim değiştirmelerinden habersiz, her türlü kullanımlara ve el oyunlarına karşı duyarlı, uzun belirsizliklere, ani dirilmelere elverişli ve devamlı gelişme halinde olan bir olgudur. Bellek, şahsi ya da kolektif hatırlanan bir bilinç içinden geçerek ortaya çıkan bir melekedir (Halbwachs 68). Giddens belleği, 'geçmişin şimdiye çağırılması' şeklinde açıklar. Başka birçok tarif mevcut ancak bütün bu tariflerin ortak tarafı belleğin bugünle dünden daha fazla ilgili olduğudur. Kısacası, belleğin aynasına geçmiş yaşa(t)maktan ziyade bugünü anlamlandırmak için bakılır (Yılmaz 16-17).

Bu çalışmanın sınırları içinde *Beyoğlu'nun En Güzel Abisi* romanından hareketle mekânın -değiştirici özelliğine de dikkat çekerek- tanıklığında bellek inşasına bakmaya çalışılacaktır. Daha önce kaleme aldığımız bir çalışmada, kurmaca ve bellek üzerinden Yılmaz Karakoyunlu'nun yazdığı *Güz Sancısı* ve *Yorgun Mayıs Kısraklarını* aynı dikkatle ele almıştık (Şengül 69-78). Bu çalışma, 6-7 Eylül 1955 olaylarının Türk edebiyatına yansımaları anlatan ikinci kalem tecrübesi olacaktır.

Mekânın Tanıklığından Bellek İnşasına

Ahmet Ümit'in 2013 yılında kaleme aldığı *Beyoğlu'nun En Güzel Abisi* isimli roman, diğer romanlarının da başkahramanı ve anlatıcısı olan Başkomiser Nevzat'ın dikkatinden Beyoğlu'nun arka sokaklarında (Tarlabaşı) işlenen cinayetleri sebep ve sonuçlarıyla birlikte ele alır. Bu eseri anlatma zamanı açısından önemli kılan birçok sebep vardır. Ancak bu sebeplerden en önemlisi, anlatılan ana hikâyenin içine ondan çok daha büyük bir hikâyenin yerleştirilmiş olmasıdır. Geçmişle ilişki içinde olmak için, geçmişin geçmiş olarak bilincimize yerleşmesi gerekir. Bunun için geçmiş tamamen kaybolmamalı ve bugüne göre karakteristik farklılıklar göstermelidir (Assmann 40). İnsanlar geçmişin hafızası sayesinde kurumsallaşır, özgüven kazanır ve ulus olurlar. Sosyal toplulukların ortaya çıkması, oluşması için de geçmişin hafızasına ihtiyaç var. Geçmişle kurulan ilişki ne kadar bilinçli olursa o kadar sağlıklı sosyal topluluklar oluşturulur.

Türk edebiyatının çok fazla gündemine al(a)madığı 6-7 Eylül 1955 olayları, Beyoğlu'nun arka sokakları başta olmak üzere azınlıkların yaşadığı mekânlarda meydana gelen ancak daha sonraki dönemde anlatılamadığı için toplumsal bellekte gerektiği gibi yer edinemeyen olaylar, mekân ve insandaki bozulma ve çürümenin temel sebepleri arasında gösterilir. Kumar, cinayet, uyuşturucu ve fuhuş sektörünün merkezi olarak anlatılan bu mekânlar, aslında geçen asrın ortalarında Beyoğlu esnafının ve buralardaki iş yerlerinde çalışanların kendi kültür ve zevklerine göre inşa ettikleri yerlerdir. Mekânda yaşanan çürüme, insanda da kendini gösterir. Lefebvre, Mekânın bir zamanı, zamanın da bir mekânı içerdiğini söyler (141). Böylece zaman içinde mekânın bir dönüştürücü etkisinden bahsedebiliriz. Tıpkı romanda anlatılan Beyoğlu'nda olduğu gibi. Önce mekân dönüşür sonra insan.

Kurmaca metinler belleğin farklı bir boyutunu ortaya çıkarır. Bu metinlerle oluşturulan bellek kültürel bellek olarak isimlendirir. Belleğe dışardan müdahale olarak isimlendirilebilecek kültürel bellek, değişen dış şartlara toplumun vereceği refleksleri hazırlar. Dolayısıyla kültürel bellek toplumsal belleğin en önemli damarlarından biridir. Toplumsal belleğin dış boyutunu oluşturduğu için dış dünyadan gönderilen kültürel boyutlu bütün taarruzlara maruz kalır. Güçlü bir kültürel bellek güçlü bir hafızanın teminatıdır. Anlatılar, dramalar, ritüeller/ayinler, törenler kısacası yazılı ve sözlü gelenek kültürel belleğin sürekliliğini sağlar. Estetiği kullandığı için etkileme gücü yüksektir. Toplum belleğinde yer etmiş her bilgiyi yeniden kurma becerisine sahiptir. Yaşanılan veya yaşanılacak olana yorumlar getirir. Kültürel belleği güçlü olan toplumlar, çağdaş kazanımları çok hızlı ve sistematik bir şekilde geleneğin potasında eritir ve

sentezler. Kısacası kültürel bellek hem geleneği güçlendirir hem de ana belleği besler. Ahmet Ümit, romanında tarihi bir olayı yeniden inşa ederken işe mekânın tespitiyle başlar. Bu bir anlamda fictif anlatıcının tanıklığıdır:

Burada eskiden Rumlar mı oturuyormuş Başkomiserim? ...Evet, daha çok Rumlar Alicim, ama Ermeniler de varmış. Aslında çok zengin bir semt değil. Beyoğlu'ndaki mağazalarda çalışan insanlar burada yaşıyormuş, hani şu orta direk dediğimiz kesim. Mağazaların sahipleri ise İstiklal Caddesi'nin etrafında. Yani gözde olan İstiklal Caddesi. Tarlabası ise işte orta halli insanların yaşadığı yer (Ümit 91).

Birtakım gerekçelerle yerlerinden sürülen, malları yağmalanan, öldürülen, her türlü hakarete uğrayan insanların terk ettiği bu yerler, artık mafyanın getirim (rant) uğruna kural tanımadığı, uyuşturucunun, kumarın, fuhşun, cinayetlerin kirlettiği mekânlar durumundadır. Romanın başında mekândaki eskimişlik ve köhneliğe dikkat çekilirken, bu eskimişliğin içinde bir estetiğin varlığı sezdirilir. Çünkü mekân, fiziksel özelliklerinden çok, içinde barındırdığı anlam zenginliği bakımından önemlidir. Mekân, geçmişte olup bitenleri hafızasına kaydederek bellek işlevi görür (Oral 60). Ortak hafıza, mekândaki dönüşümü insandaki dönüşümün ilk adımı olarak görür.

Romanın ilerleyen bölümlerinde entrik unsurlar da kurulur. Ana düğüm Engin cinayetidir. Sonra bu cinayete ilişkili olduğu düşünülen başka düğümler de atılır. Ama bütün bunların yanında ana hikâyenin içine yerleştirilen büyük hikâyenin şifreleri gizemli bir şekilde oluşturulmaya başlar. “Onlar geri gelecek” der karanlığın içinden çıkan ak saçlı adam. Sonradan öğrendiğimize göre adı Diyojen'dir. Anlattıkları gibi ismi de gizemlidir: “Bu ölümler daha başlangıç... Büyük bir yangın çıkacak. Herkesi, her şeyi alevler saracak, işte ondan sonra gidenler geri gelecek. Başka türlü susmaz bu fısıltılar.” (133) Bu gizemli ihtiyar kadar, anlattıkları da gizemli gelir anlatıcıya. Başlangıçta bir meczubun vehimleri gibi görünen bu durum aslında bir yaşanmışlığın korkuları ve sonuçlarıdır. Anlatıcı belki de okuyucunun dikkatini ana hikâyeden büyük hikâyeye çevirmek için bu gizemli ihtiyarı ve onun kehanetini çıkarır okuyucunun karşısına. Bu kehanetin şifreleri vardır: Bir türlü dinmeyen ‘fısıltılar’ ve gidenlerin bir gün geri gelecekleri iddiası. Hikâyenin içine Diyojen’in ve onun kehanetlerinin ilave edilmesi, 6-7 Eylül 1955 olaylarını anlatması ve o dönemde yaşanan acılara işaret etmesi için anlatıcıya fırsat verir. Ana hikâyedeki düğüm devam ederken bu gizemli ihtiyarın kimliğini ve kehanetlerini anlatmak için daha fazla bekletmez okuyucusunu. Onun hikâyesi yüzlerce hikâye içinde en acıklı olanıdır. Ama daha acısı, kimse o acıyı hatırlamaz hatta kendisi bile: “Diyojen’i mi

soruyorsun Başkomiserim. Kimi kimsesi yok. Arkadaki kilisenin bahçesinde yaşar. Ermeni mi, Rum mu ne? Esasında çok zenginmiş. Bak, şu ev onunmuş mesela. Dükkânları filan da varmış. Hepsinin kirasını kilise topluyormuş. Karşılığında da Diyojen'e bakıyorlarmış" (135).

Diyojen hakkında kulaktan kulağa yayılan ve simgesel anlatımla verilen bu bilgiler, bir tarafında Diyojen'in de olduğu büyük hikâyenin trajedisidir aslında. Toplumun hafızasında yarı sıslı, kırık dökük kalan diğer hikâyeler gibi. Bu bilgileri veren Pirana adında bu sokakların yok ettiği bir çocuktur. Bu sokağın küçük insanlarından biridir. Adıyla bile çağrılmaz, eğreti gezer bu sokaklarda, aynı kaderi yaşadığı diğer çocuklar gibi. Diyojen'in asıl hikâyesi ana hikâyenin içindeki büyük hikâyeye ait fotoğrafın sadece bir karesidir. Belki de en dramatik olanı. Onu iyi tanıyan ve onunla aynı acıları yaşayan Fofu, Başkomiser Nevzat'la konuşmasında anlatır bu hikâyeyi. Anlatıcı bunu, ana hikâyeyi de içine alan büyük hikâyenin anlatılmasında kullanılan diyalog ve özetleme teknikleri kullanılmak suretiyle yapar. 6-7 Eylül'de yaşananları, polisin kendilerine sahip çıkmamasını, devlete bir türlü seslerini duyuramamalarını o günkü acıyı sesine ve gözlerine yansıtarak anlatır. Sonra sözü herkesin merak ettiği Diyojen'in hikâyesine getirir: "Ah! Dedi acıyla. Ah! Andonis'ten bahsediyorsun. Zavallı Andonis'ten... Çaresizce başını salladı. Onun derdi kimsenin kine benzemez" (352) sözleriyle devam eden diyalog, özetleme tekniğine dönüşür. 6-7 Eylül olaylarında herkesin Diyojen olarak tanıdığı Adonis'in trajedisini karısı Katerina ve kızı Nana'dan hareketle özetler.

Fofu'nun anlattıklarına bakılırsa, karanlık ellerin çürüttüğü bu semt aslında tam bir hafıza mekânıdır ve hafızasını kaybetmek üzeredir. Poul Connerton, *Toplum Nasıl Anımsar?* isimli çalışmasında hafızanın hatırlayabilmenin temel şartı olduğunu söyler. Bunun için insan zihninin kendine gönderilen kodları hafıza adını verdiğimiz toplanma alanında önceki deneyimlerle tanımladığını belirtir (16). Önceki deneyimle kastedilen, insanın zamanın derinliklerinde bir öncekiyle tanımladığı farklı izlerdir. Bu izlerin yeniden inşasına hatırlama veya anılar diyoruz. Schacter, anıları, bellekte yer eden yaşanmışlığın kopyası değil; deneyimlerin kayıtları olarak niteler (Schacter 22). Anılar, ister bireysel isterse toplumsal anlamda olsun geçmişle ilgilidir ve sadece geleceği şekillendirmeye yarar. Bu yüzden bellek konusunda çalışanlar zaman ile belleğin iç içe geçmiş olduğunu söylerler. Anlatıcı, zamanla bellek arasındaki bu ilişkiyi metnin içine yerleştirdiği, 'insan, aile, geleneksel yaşam, sadakat, yardımseverlik, hoşgörü, tahammül' gibi tematik güçleri karşısına 'çürümüşlük, ihanet, cinayet, korku, menfaat, kumar, fuhuş, alkol, madde bağımlılığı' gibi kavramları yerleştirerek verir. Başta Başkomiser Nevzat olmak üzere bu hikâyeyi dinleyen herkes, üzerinde her

gün yürüdükleri sokakların hafızasından habersizdir. Zeynep, semtin dış görünüşünden hareketle bazı sezdirmelemler yapar. O kadar;

“Yoksulluk burada,” diye ekledi Zeynep. Cehalet burada. Cinayet burada. Ama her zaman böyle değilmış. Eskiden İstiklal Caddesi’ne en güzel elbiselerini giyerek çıkarmış insanlar. Burada yaşayanlar da çok farklıydı herhalde. Baksana şu evlerin güzelliğine şimdi bile fark ediliyor... (317)

Bu sözler anlatıcı konumundaki Başkomiser Nevzat’ın dikkatini özelden genele çevirmesine neden olur. Her gün yanı başından geçtiği o talihsiz binalarda oturan İstanbulluları, onların bu şehre kültürümüze yaptıkları katkıları hatırlar. Bir şehrin hafızasında yer etmiş insanlar azınlık değil; o şehrin kendisidir anlatıcıya göre. Çünkü şehrin kimliğinde yer alanlar o şehrin hafızasının tamamlayıcısı olurlar. Bu yüzden şehrin dokusuna müdahale edilen her taraf sanki lanetlenmiş gibidir. Anlatıcı İstanbul’un göbeğindeki bu viraneliği nasıl anlatacağını bilemez. Ona göre yeni nesil, yaratılan bu gettonun, histerinin bir intikam kültürünün sonucu olduğunu anlayabilmekten uzaktır.

6-7 Eylül 1955 olaylarında komşuları tarafından korunan, ancak 1964 Kıbrıs olaylarından sonra bu sokaklardan ayrılan ve seksen yaşlarında ziyarete geldiği İstanbul’da çocukluğunun ve gençliğinin geçtiği o güzel mekânlardaki çürümüşlüğü gören Fofu’nun söyledikleri, romanın içine gizlenen büyük hikâyenin sonunu resmeder gibidir:

Peki, bizi sürdüler, kovdular da n’oldu? Başları göğe mi erdi? Ülke büyük bir kalkınma mı yaşadı, bu şehir mamur; müreffeh mi oldu? Aksine, ne yazık ki daha beter hale geldi. Tarlabası’nın perişanlığını görüyorsun. Her türlü yoksulluk orada, yolsuzluk orada, en katmerli rezillik orada... Şehrin ortasında bir garabet. Sanki lanetlenmiş gibi canımın içi semt. Ama böyle olur işte; suçu günahı olmayan insanları yerinden yurdundan edersen varacağın yer budur. Başkalarının mutsuzluğu üzerine mutluluk kurulur mu? (354)

Fofu’nun hafızasında yer eden bu tespit, ne yazık ki bu mekânların sakinleri durumunda olanların umurunda bile değildir. Anlatıcı, toplumsal kirlenmenin ve çürümenin neticesinde gerçekleşen bu olayların unutulduğunun farkındadır. Aslında bu ikincisi birincisinden daha büyük bir felakettir. Çünkü Beyoğlu’nun arka sokaklarında yaşayanlar, çürümenin de ötesindedir. Geçmişte yaşananların toplumsal hafızada yer edememesi, mekânlardaki kirlenmeyi ve çürümeyi tahammül sınırlarının ötesine taşır. Anlatıcı bu sokaklardan gelip geçerken sadece fiziki görünüme yer vermez. Sektin bugünkü görünüşünü toplumsal hafızayı tazelemek adına gerilere giderek ana hikâyenin içine sakladığı trajik hikâyeyle birlikte anlatır:

İstanbul'un göbeğinde yer alan ve bir zamanların en nezih semtlerinden biri olan, ama yıllar önce birilerinin kıskırtmasıyla, galeyana gelip, Rum, Ermeni, Yahudi hemşerilerimizin evlerini basan, dükkânlarını yağmalayan barbarların kalkışmasıyla ağır ağır terkedilen, terk edildikçe tuhaf bir ıssızlık ve yoksunlukla kaplanan o sokaklardan biri. Zamanla, çok uzaklardaki mezralarından, köylerinden zorla ta buralara kadar savrulup ayakta kalma mücadelesi veren yoksul kadınların, erkeklerin, yani hayatın çiğneyip tükürdüğü insanların sığındığı bu düşmüş semtin köhne sokaklarından biri (24).

Roman, üçüncü tip vaka dediğimiz, bir vakanın diğer bir vaka içinde nakledilen bir kurguya sahiptir. Ancak bir süre sonra iç vaka sebep ve sonuçları itibarıyla ana vakayı da içine alan bir vaka tertibine dönüşür. Esas vakanın şifreleri bu iç vakanın içindedir. Romana mekân olan Beyoğlu'nun arka sokaklarında üç-çeyrek asır önce yaşananların toplum hafızasında yer etmemesi, bugünkü çürümüşlüğü temel sebebidir anlatıcıya göre. Romanda yer alan kahramanların bu büyük hikâyeleriyle ilişkilerine bakılırsa olayların geçtiği mekândaki çürüme ile ilgili bir toplumsal hafızanın oluştuğunu söylemek oldukça zordur. Peki, bunu nasıl okumalıyız. Eskiler, "Hafızayı beşer nısyân (unutma) ile malumdur (meşhurdur)" demişler. Elbette bunu göz ardı edemeyiz. Ancak şehirdeki nüfus yapısının sosyo-ekonomik sebeplerden dolayı çok hızlı bir şekilde değişmesi, yaşanan trajedinin sebep ve sonuçları itibarıyla toplumun gündemine taşınamamış olması bu hafızasızlığın diğer sebepleri gibi görünüyor.

Beyoğlu'nda yedi yıl görev yapan ve bu sokakları karış karış bilen Başkomiser Nevzat bile bu semtin hafızası hakkında derin bir bilgiye sahip değildir. Olup-biteni; "Duydum... korkunç olaylarmış" (350) şeklinde yorumlayan romanın esas kişisi ve anlatıcısı, 6-7 Eylül 1955'te yaşananlardan kısmen haberdar olmasına rağmen neticelerini Fofu'dan şaşkınlık içinde dinler. Anlatıcı kahramanın (iç anlatıcı) bunu bilmesi elbette yeterli değildir. Esas problem bu semtte yaşayan ve semtin çürümüşlüğü içinde her geçen gün yok olanların bütün bunları sorgulayacak birikimleri yoktur. Yani bu semtin küçük insanları hafızasız yaşarlar. Bu yüzden 'küçük'türler. Yürüdükleri sokaklarda izleri olmadığı gibi hayata da pamuk ipliğiyle bağlıdırlar.

Babasının hangi yoldan kazanıldığı pek bilinmeyen servetini bu sokakların yok etmek istediği kadın ve çocuklar için harcayan Nazlı bile kendini ifade etmekte zorlanır. Mekândaki olumsuzluklar insanı da çepeçevre kuşatır ve bu sokakların sorgulayamadıkları gayri meşru sahiplerine teslim olurlar. 6-7 Eylül olaylarının üzerinden yarım asırdan fazla bir zaman geçmesine rağmen bu trajediyi hazırlayanlar, yeni senaryolar hazırlamaya devam etmekte yeni acılara

yeni cinayetlere sebep olmaktadır. Ne yazık ki toplumun sahip olduğu hafıza, bu mekânların tanıklığını anlama becerisinden yoksundur.

Beyoğlu ve benzeri semtlerin bu hale gelmesinin yegâne sebebi o dönemde muktedir olamayan iktidarlar gibi görülse de neticede faturası devlete çıkarılır. Ne yazık ki devlet sadece polisiye tedbirler almakla yetinir ve dünün hatalarını gidermeye yönelik hiçbir çaba içine gir(e)mez. Anlatıcı yaşananlarda devletin sorumluluğunu doğrudan anlatma yerine sezdirmelerle vermeyi tercih eder. Başkalarına ait mekânları şu veya bu sebeple eline geçiren ve buraları devlet kontrolünden kaçırarak gettoların sayesinde ne yazık ki 6-7 Eylül 1955 olaylarıyla ilgili bir hafıza oluşturulamaz. Yakın zamanda da bir daha benzer olayların yaşanmaması için bir toplumsal hafıza oluşturma ihtimali oldukça zordur. Anlatıcı bunu fark etmiş olmalı ki hikâyesini toplumun hafızasından ziyade bu olayları yaşayanların tanıklıkları üzerine geliştirir.

Eserin sonlarına doğru kahraman anlatıcı durumundaki Başkomiser Nevzat arabasıyla Unkapanı Köprüsü'ne doğru giderken, Kemani Tatyos Efendi'nin kürdilihicazkâr saz semaisi, Udi Hırant'ın hicaz şarkısı eşliğinde Fofu'nun "Peki bizi sürdüler, kovdular da n'oldu?" sözlerini düşünürken dudaklarından eserin teması diyebileceğimiz şu cümleler dökülür:

Hayır, aksine çok daha fena olmuştu. O büyük imparatorluk kültürünün renkleri tek tek solmuş, müziğimiz, edebiyatımız, yemeklerimiz, mimarimiz, giysilerimiz, sözcüklerimiz yani hayatımızı oluşturan ne varsa hepsi eksilmişti bir parça. Daha bir yoksullaşmıştı hayatımız (372).

Anlatıcı, olayların sebeplerinden ziyade sonuçlarını kazımak ister hafızalara. Bellek inşasını bu hüznü, bir o kadar düşündürücü fotoğraf üzerinden oluşturmak ister. Zaten başka çaresi de yoktur.

Sonuç

Sözü daha fazla uzatmadan sonuç olarak şunları söylemekle yetinelim. Toplumsal hafızanın sağlıklı oluşması her şeyden önce tarihsel gerçekliğin farklı bakış açılarıyla değişik boyutlarıyla ele alınıp anlatılmasıyla mümkündür. Kurmaca metinler oluşturulurken toplumsal duyarlılığı besleyecek yaklaşımlar sergilenmelidir. Sanat ve edebiyat kullandığı estetik figürler sayesinde çok güçlü etkileme gücüne sahiptir. Eğer sanatın etik değerlerine bağlı kalınırsa sanatkâr da sanatı satın alan da bundan kazançlı çıkar ve toplumsal kazanım gerçekleşmiş olur.

Tarihsel hafızanın oluşması için kişilerin tarihsel olayları bizzat yaşaması gerekmez. Ancak olayların hatırlanabilmesi ya da unutulmaması, unutturulmaması

için insanların bir araya gelmeleri gerekir. Tarihsel hafıza, taşıyıcı rolündeki eski, uzun süreli grup üyeleri aracılığıyla yeni üyelere aktarılır ve bu yolla canlı tutulur. *Beyoğlu'nun En Güzel Abisi*'nde Başkomiser Nevzat'ın çevresinde bulunan ve bu olaylara bizzat şahit olan veya taşıyıcılar vasıtasıyla yaşananları öğrenen insanlar sayesinde -mekânın hatırlatıcılığından da faydalanarak- yeni bir bellek inşası gerçekleştirilir.

Geçmiş hatırlanarak gelecek kurulur. Geçmişle bağ kurmak için geçmişin bilincimize yerleşmiş olması gerekir. Dünyadaki en önemli yenilik hareketleri hep geçmişle tanışıklık ve ondan hız ve enerji almakla mümkün olmuştur. Halk muhayyilesinde “geçmiş olmayanın geleceği olmaz” mealinde yerleşmiş bir kanaatin olması bu yüzdendir. İnsanoğlunun ulaşabildiği ve bugün adına bilim dediğimiz şeyin belleğin ilk ve en eski şekillerinden geliştirildiğini unutmamak gerekir. Buradan hareketle zamanla bellek arasında oldukça dinamik bir bağın olduğunu; bu bağın oluşmasında mekânın işlevsel bir yanının olduğunu unutmamamlayız. İnsanoğlunun kültürel dönüşümünün zamanın ve mekânın dönüşümüne bağlı olarak takip edilebileceğini söyleyebiliriz. Bellekte meydana gelen kırılmaların aslında zaman ve mekândaki kırılmalar olduğu; belleğin sınırlarını toplumsal ve kültürel çerçevenin koşullarının belirlediği bugün artık mahrem bir bilgi değil.

Belleğin sadece geçmişin izini sürmek için değil; aynı zamanda geleceğin inşası için gerekli olduğu düşüncesi artık kabul gören bir yaklaşımdır. Bu açıdan baktığımızda toplumların geleceği sağlıklı inşa etmek için bellek çalışmalarını güçlendirmelerinin zorunluluğu ortadadır. Çünkü üzerinde yaşadığımız yerkürenin bir belleği vardır ve geleceği, bu geçmişin belleği üzerinde inşa edilegelmiştir. Yerkürede rol üstlenmek ve gelecekte de rolünü devam ettirebilmek sağlıklı ve güçlü bir belleğin varlığına bağlıdır. Her iki toplumun yaşadığı coğrafya ve bu coğrafyanın tarihi mirası hiç zaman kaybetmeden sağlıklı bellek oluşturma gerekliliğini ortaya koyar. Elbette içinde bulunduğumuz şartlarda bunun zorlukları vardır. Sanat, edebiyat, estetik kültür bu zorluğu aşacak yegâne güçtür.

Beyoğlu'nun En Güzel Abisi, bu konuyu herhangi bir etik ihlale fırsat vermeden ele alan eserlerden biridir. Türk edebiyatı, az da olsa bu konuda kaleme alınan kurmaca eserlere sahiptir. Bilimsel çalışmaların yanında roman, hikâye, tiyatro, anı gibi türlerde kaleme alınan bu eserler hem nitelik hem de nicelik açısından daha geliştirilmeye muhtaçtır. Konunun Türk sinemasında da kendine yer bulması memnuniyet vericidir. Hafızanın tazelenmesi ve bellek tamiri açısından oldukça gereklidir. Yeni sanat kollarının da bu sürece dâhil olması,

iç içe geçmiş her iki toplumun daha sağlıklı gelecek inşa etmeleri açısından artık bir mecburiyettir.

Sanatçı sorumluluğu ve duyarlılığı bu tip problemleri çözecek en önemli mekanizmadır. Bu mekanizma sosyo-politik süreçleri de yönetme kabiliyeti gösterebilir. O halde her iki toplumun bu mekanizmayı işler hale getirme gibi kaçınılmaz bir sorumluluğu vardır. Bunu gerçekleştirecek olan da öncelikle bilinçli bireylerin varlığıdır. Bu sayede kötü niyetli bellek oluşturma çabaları, geleceğe kin ve nefret taşıma gayretleri de sonuçsuz kalacaktır.

Kaynakça

- Amoros, Miguel. "Kent Mücadeleleri ve Sınıf Mücadelesi". *Mekân Meselesi*. İstanbul: Tekin Yayınevi. 2016, 129-137.
- Assmann, Jan. *Kültürel Bellek*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015.
- Connerton, Paul. *Toplum Nasıl Hatırlar*. Çev. Alâeddin Şenel. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019.
- Draaisma, Douwe. *Bellek Metaforları Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*. Çev. Gürol Koca. İstanbul: Metis Bilim Yayınları, 2007.
- Halbwachs, Maurice. *Kolektif Bellek*. Çev. Zuhul Karagöz. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2018.
- Lefebvre, Henri. *Mekânın Üretimi*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014.
- Oral, Cansu. *Türk Romanında Mekânın Dönüştürücü Etkisi (1940-1960)*. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları, 2024.
- Özarpınar, Yılmaz. *Hafıza*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2009.
- Schacter Daniel L. *Belleğin İzinde Beyin, Zihin ve Geçmiş*. Çev. Eda Özgül. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Şengül, Abdullah. "Kurmaca ve Bellek: Güz Sancısı ve Yorgun Mayıs Kısraklarında 6-7 Eylül 1955 Olayları". *Prof. Dr. Bilgehan Atsız Gökdağ Armağanı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2023. 69-78.
- Ümit, Ahmet. *Beyoğlu'nun En Güzel Abisi*. İstanbul: Everest Yayınları, 2013.
- Wacquant, Loic. "Neoliberal Şehirde Marjinalite, Etnisite ve Cezalandırma: Analitik Bir Kartografya", *Mekân Meselesi*. İstanbul: Tekin Yayınevi, 2016. 97-126.
- Yates, Frances A. *Hafıza Sanatı*. Çev. Ayşe Deniz Temiz. İstanbul: Metis Yayınları, 2020.
- Yılmaz, Ebru Burcu. *Edebiyat Şehir Hafıza Türk Romanında Hafıza Mekânı Olarak Şehir (1940-1960)*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2019.

Rıza Tevfik'in “Gelibolu’da Hamzabey Sahili” Adlı Şiiri Üzerine



*Abdullah Uçman**

-1-

O yerlerde güneş mahmûr-ı fikret bir peridir ki,
Doğar sevdalı akşamlar nigâh-ı vâpesininden.
O yerlerde sabâ bir bestekâr-ı serseridir ki
Perîşan nağmeler perrân olur güyâ enîninden.

-2-

Mübârektir o topraklar!. Gazâ etmiş, şehîd olmuş,
O sâhilden en evvel yol alıp tekbîr alan erler,
Mezarlar nâ-bedîd olmuş.. Ağaçlar hep kadîd olmuş
Meâl-i âyet-i Feth’i bugün mâziden ezberler.

-3-

Vukuâtın bulup târihini tenvîr eder güyâ
Nigâh-ı âteşini -her gece- bir necm-i şebtâbın.
Kefen-ber-ser çıkıp ervâh içinden ka’r-ı nâ-yâbın
Uzun bir sergüzeşt-i pür-şeref takrîr eder güyâ.

-4-

Durur ulviyyât-ı İslâm câmid kible-gâhında
Temevvüc eyler âvâz-ı zafer pîşinde mihrâbın.
Olur nûr-ı tecellâ rûşenâ cevî-i siyâhında,
Denizden reng-i fosforîsi aksettikçe mehtâbın.

-5-

Mübârektir o topraklar!. İbâdethâneler vardır
Ki beş asrın vukuâtı serilmiş âsitîninde...
-Verir aks-i sadâ gezdikçe- çok vîrâneler vardır
Ki ma’mûriyyetin târihi medfundur zemîninde.

* Prof. Dr., İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı, E-Posta: ab-dullahucman@yahoo.com. ORCID: 0000-0002-7827-8497.

-6-

Nazar câmid görür; lâkin derûnu şî'r-i pür-âhenk
 O taşlıklar ki muzlimdir, hayâletlerle mâlidir.
 Düşüp deryâya mevcâ-mevc olan mehtâbı rengârenk
 O zulmet-gehde her şeb mültemî fecr-i şimâlîdir.

-7-

Uyur samt-ı leyâli gündüzün umkunda deryânın
 Mücellâ sathı bazen cîlve-gâh-ı mâh ü mâhîdir.
 Uzaklar hep serâb olmuş vücûd-ı lâ-tenâhîdir,
 Tefekkürler verir; mübhem durur ufkunda deryânın.

-8-

Henüz gün doğmadan sisler gezer engin fezâsında;
 Değildir aks-i te'sîr-i sadâ... Bir ağlayan vardır;
 O vahşî sahili tehdîd eden taşlar hizâsında
 Tükenmez giryeler ilhâm eden bir çağlayan vardır.

-9-

O medd ü cezr kim mahsûs olur her şeb nesîminde
 Leyâlin refha-i bî-rûhudur; âsûde... Hâb-âlûd.
 O yüksek taşların didâr-ı mahmûr-ı besîminde,
 Bütün geçmiş zamânın nazra-i lâkaydıdır meşhûd.

-10-

Neler görmüş neler? Yâdındadır fersûde ahcârın;
 Aceb kaç defa sâhil bezm-gâh ü rezm-gâh olmuş
 Tekâsûf eylemiş akşamları edvâr ü a'sârın,
 Bugün ma'bedlerin dîvârı sertâser siyâh olmuş.

-11-

Yazılmıştır şuûn-ı hilkatin her yerde ma'nâsı,
 O sengistân-ı pür-ibret mezarlık taşlarındandır.
 Zemîninde biten vahşî çiçekler insan âzâsı,
 Çemen-zârında şebnemler bütün gözyaşlarındandır.

-12-

Okurdum bir hakikat sahne-i dünyada gördükçe
 Hurâfât-ı hayâtı muntabî, taşlarda izlerde...
 Süreksiz ömrümün timsâlini rû'yâda gördükçe
 Gezerdi fikr-i çâlâkim nihâyetsiz denizlerde.

-13-

Denizler! Pek küçük yaştan beri mir'ât-ı endişem,
Denizler! Her zaman cevân-geh-i fikr ü hayâlimdir.
Gehi râkid, gehi pür-cûş o hayrân olduğum âlem
Benim timsâl-i ömrümdür, hayâtımdır, meâlimdir.

-14-

Denizlerdir bana bir başka varlık gösteren mir'ât
Serâb-ı zindegîde... Neş'e-i rü'yâ-yı hestîde,
Nesîm-i subh ile bîdâr olur ufkunda ilhâmât,
Zamân-ı hicr ü hasrette, dem-i pür-şevk-i mestîde.

-15-

Uyurken kumrular hâmûşî-i deycûr-ı hâilde,
Leyâl-i günc-i tenhâyî o taşlıklarda çağlardı.
Serin bir yerde bir âsûde menbâ vardı sâhilde
Onun dehliz-i târikinde dâim bir kız ağlardı.

-16-

Dökülmüş şeb-i yeldâ onun gîsû-yı târından,
Seher bir nazra-i mahmûrudur ufk-ı tecellâya.
Olup şellâleler peydâ sürûd-ı târümârından
Şafak vaktinde aks eyler sevâhilden Musallâ'ya.

-17-

Sekiz yıl ben o hüzn-efzâ temâşâgâh-ı ibrette,
Dolaştım şâd ü âvâre... Bugün dil-hasta, mehcûrum!
Arar dalgın nigâhım âşinâ bir çehre hilkatte
O taşlıklarda zâhirdir, onun hüsnüyle meshûrum.

-18-

O sâhiller ki hâlâ gûşuma geçmiş zaman söyler,
Sahâifdir -kopup kalmış- kitâb-ı hâtırâtımdan;
Verir aks-i sadâ her dalgası bir dâsitân söyler,
Yıkılmış kâinâtımdan... Hayâl olmuş hayâtımdan.

*

XIX. yüzyılın önde gelen tanınmış edebiyat tarihçisi, sanat felsefecisi ve münekkidi Hyppolyte Taine'in, bir edebî eseri değerlendirirken, o eserin sahibine uyguladığı "Tarihî ân, ırk ve muhit" şeklinde meşhur bir yöntemi vardır. Bu şu demektir: Bir şiir, bir roman, bir hikâye veya bir tiyatro eseri bir münek-
kit veya edebiyat tarihçisi tarafından değerlendirilirken, bu üç husus hesaba

katılmalıdır. Yani metnin yazarı veya şairi kimdir; hangi millete mensuptur; ne zaman, hangi zaman diliminde ve nerede yaşamıştır, hangi edebî çevreye mensuptur; yetişmesinde hangi çevrelerin rolü olmuştur; eserinde yaşadığı muhitin ve devrin olaylarının tesiri var mıdır? İşte H. Taine, bütün bu hususlar bilinmeden o edebî metnin iyice anlaşılamayacağını ve isabetli bir şekilde yorumlanamayacağını ileri sürer.¹

Yazımızın konusu olan Rıza Tevfik de çeşitli vesilelerle, henüz on yaşında iken annesinin İzmit'te bir sıtma salgını sonucu ölümünden sonra ailece geldiği ve gençlik yıllarını geçirdiği Gelibolu'da hayatının en güzel ve mutlu günlerini yaşadığını dile getirdiği gibi, buradaki tarihî ve tabii çevrenin üzerindeki etkisinin de hayatının sonuna kadar devam ettiğini söyler (İnal 1488-1493)².

Rıza Tevfik 40'lı yaşlarda kaleme aldığı “Âşık Tarzı Hakkında bir Musahabe” adlı makalesinde bunu şöyle ifade eder:

Ben ömrümün -en bahtiyar demeyeyim, fakat- en serâzâd, en lâkayd zamanlarını Gelibolu'da geçirmiştım. Gelibolu, hâl ü şânıyla, an'ânâtıyla, tekkeleri ile, türbeleri ile, hattâ çehre-i mebânîsiyle, mâzînin hüviyet-i tarihiyesini, hemen olduğu gibi aksettirir bir yerdir. O kadar benliğini muhafaza etmiştir. Ben çocukken oraya ara sıra âşıklar gelirdi. Tavanı alçak, duvarları isli eski kahvelerin sağlam ve fakat sâlhûrde peykelerinde bağdaş kurup otururlar; sabahları dama oynarlar; öğle vakti dama tahtası üzerinde helva ekmek yerler; gece olunca da saz çalarlar ve şiir okurlardı. Beni hizmetkârlar, çok defalar oralara götürmüşlerdi. Pederim de müsaade ederdi (Bölükbaşı 37)³

Rıza Tevfik, bu defa 50'li yaşlarda kaleme aldığı oldukça önemli “Tebâşir-i Subh” adlı diğer bir makalesinde ise bu etkiyi şu cümlelerle dile getirir:

Gelibolu! İşte benim vatanım ve cennetim orası idi. Orada geçirmiş olduğum serâzâde hayata müteallik hiçbir hâtıra yoktur ki benim bütün mânevî-yetimde bir âmil-i müessir kudretini hâiz olmasın. Bugün o hâtırâtı burada

1 Hyppolyte Taine, Türk edebiyatında daha çok Servet-i Fünuncular üzerinde etkili olmuştur. Servet-i Fünun topluluğunun yegâne münekkidi olan Ahmed Şuayb 400 sayfa hacmindeki *Hayat ve Kitaplar* adlı eserinin yarısını H.Taine ayırmış; burada onun hayatını, fikirlerini ve eserlerini tenkidî bir gözle ele alıp değerlendirmiştir (bk. İstanbul 1317/1901). Yahya Kemal'in, genç yaşta Paris'e kaçışında etkili olduğunu söylediği kitap Erdoğan Erbay tarafından yeni harflerle de yayımlanmıştır (Erzurum 2005).

2 İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, İstanbul 1941, s. 1488, 1493. Rıza Tevfik, yıllar sonra, annesinin hâtırasıyla kaleme aldığı “Bir Hâtıra” adlı şiirinde, üzerinden yıllar geçmiş olsa da, genç yaşta kaybettiği annesinin acısını bir türlü unutamadığını dile getirir (bk. *Resimli Gazete*, nr. 39, 24 Temmuz 1313/5 Ağustos 1897, s. 458; ayrıca bk. *Serâb-ı Ömrüm*, İstanbul 1949, s. 196-198).

3 *Rübâb*, C. III, nr. 103, 6 Şubat 1329/19 Şubat 1914, s. 37. Aynı yazı için ayrıca bk. Rıza Tevfik Bölükbaşı, *Tekke ve Halk Edebiyatı Makaleleri* (haz. Abdullah Uçman), İstanbul 2015, s. 37.

ihyâ etmek istemiyorum, imkânı yoktur. Yalnız bir bayram namazında çocuk iken bulundum, o manzara-i hârikulâdenin sadme-i tesiriyle o kadar sarsılmıştım ki her bayram geldikçe zihnim Musallâ'da dolaşır.

Musallâ, deniz kenarında, Hamzabey sahiline hâkim yüksek bir mevkidir. Sahilden güyâ denize fırlayıp i'tilâ eden taşlar, o düz meydanın temel direkleri mesâbesindedir. Gelibolu fâtihleri sabah karanlığında Lapseki'den salarlarla Hamzabey sahiline geçince evvel-emirde o muallâ çemen-zâra çıkıp sabah namazını cemaatle edâ etmişler ve bir iki gün zarfında oraya mermerden basit bir namazgâh yapmışlar. Bayram yaza tesadüf edip de havalar müsait bulunursa, ahali fevc fevc o Musallâ'ya gelip cemaatle namaz kırlarlar ve kendi hissiyâtına itimâden iddia ediyorum, insan eliyle yapılmış hiçbir mâbed yoktur ki o açık ve basit çemen-zârın dem-i fecirde vicdanlara ilham edebildiği heyecân-ı ulvîyi insana ihsâs edebilsin. (Bölükbaşı, 253-257) ⁴

Rıza Tevfik henüz 8-10 yaşlarında iken bir bayram namazı için babasıyla birlikte gittiği Musallâ yolculuğunu uzun uzadıya anlattığı bu yazının sonunda şunları söyler:

Bende bu ilk bayram namazının hâtırası yaşadıkça asil ve müttakî ecdâdımı -her felâkete rağmen- mutmain ve bahtiyar yaşatmış olan dîn-i İslâm'ın kudsiyeti rûhuma tükenmez kuvvetler ifâza edecek ve bana ulvî ilhâmât-ı şâirâne verecektir. Sabahın kudsî güzelliğine çocukları âşinâ etmek için bayram namazına götürünüz. Tesir-i Kibriyâ'yı gönüllerinde duymaya alıştırmınız.

Rıza Tevfik, Rûşen Eşref'in kendisiyle yaptığı mülâkatta, II. Meşrutiyet'ten sonraki yıllarda yazdığı divan, koşma ve nefeslerin kamuoyunda nasıl ilgiyle karşılandığından bahsederken, bunların bir nevi alt yapısını teşkil eden Gelibolu'daki çocukluk yıllarından da söz eder:

(...) Zaten çocukluğum Gelibolu'da geçtiği için orada âşıkların bezmini de pek iyi bilirdim. Çünkü daima gelir giderlerdi. Ben de onları dinlemekten çok hazlanırdım. Bütün bu tesirlerin sevgiyle bir iki divan yazdım. Eş dost hoş gördüler. Ben de tabiatımda böyle bir arzu gördükçe ve hariçte de vesile buldukça yazmakta devam ettim. (Rûşen Eşref 154) ⁵

Gelibolu ve oradaki çocukluk yılları Rıza Tevfik'in hayatı boyunca unutamadığı hâtıralarla doludur:

Gelibolu'da devr-i tufûliyetimin uzun sâkin gecelerini türlü türlü efsânelere hoş geçirdiğim yer odasının eski ocağı, benim hâtırât-ı hayatımda ana

4 *Peyâm-Sabah*, nr. 1318-11748, 4 Ağustos 1338/1922. Ayrıca bk. Rıza Tevfik Bölükbaşı, *Sanat ve Estetik Yazıları* (haz. Abdullah Uçman), İstanbul 2018, s. 253-257.

5 *Diyorlar ki*, Dersaadet 1334/1918, s. 154.

kucağı kadar lâtîf ve mukaddes bir yerdir. Ben Avrupa seyahatlerimde ne müzeyyen salonlar, ne şahane ocaklar gördüm; fakat onlar yalnız maddiyat idi, bence mânâları yoktu. Kezâlik Gelibolu sahillerini karış karış bilirim; gidip tekrar ziyaret etmek değil, fakat oturduğum yerde oraları düşünsem ve hayâlen gezmiş olsam yeniden otuz sene yaşamış ve ömrümü tazelemiş olduğumu şevk ile hissederim. Fransa sahilinde Côte d'Azur pek dilberdir, lâkin bana bir şey söylemiyor. Niçin?. Gönلümü istintak edince anlıyorum ki öteki benim ömrümde dahil, beriki hiç değil!.. Nefsime müşâfehe ettikçe keşfediyorum ki, bizim evin köhne ocağı vatan muhabbetinin de mehd-i neş'etidir; kuru taassub ve tefâhür bana öyle kudsi bir hiss-i muhabbet vermiyor, nefret veriyor. (Bölükbaşı 246-250)⁶

Rıza Tevfik, 70'li yaşlarında, bu defa yurt dışında biraz da gurbet duygusuyla 13 Ağustos 1938'de Cünye'den (Lübnan) İstanbul'daki oğlu Nazîfe gönderdiği bir mektupta şunları yazar: "Yalnız çocukluğumu ve hayatımın büyük bir kısmını ve pek mühim vukuâtını içinde geçirmiş olduğum Gelibolu ve İstanbul'da bazı yerlere şiddetli bir hasret duymaktayım. Bunlar bana birtakım samimi şiirler ilham etti."

*

O sırada tarihî dekorla iç içe bulunan Gelibolu tabiatının etkili manzarası anne şefkatinden mahrum büyüyen cevval ruhlu çocuğu biraz daha kendisine doğru çeker. Rıza Tevfik'in şiire karşı ilgisi de, Gelibolu'da uyanır. Büyük bir tarih, kültür ve medeniyet mirasıyla birlikte zengin bir tabiat güzelliğine sahip Gelibolu ve buradaki Hamzabey sahili, öksüz çocuk için hayatın acı gerçeklerinden kaçıp sığındığı bir yer olur. O sırada Gelibolu'da bütün bir Osmanlı tarihini duygularıyla âdeta yeniden yaşadığını ifade eden Rıza Tevfik, burada bir yandan kasabaya gelen saz şairlerini büyük bir zevk ve hayranlıkla dinlerken, diğer yandan da Nâmık Kemal ve Ziya Paşa gibi devrin tanınmış şairlerinin eline geçirdiği şiirlerini okur. Tabiatındaki şiir cevherinin parlamasını bu çevrenin tabîi ve tarihî güzelliklerine borçlu olduğunu ve hayatının en güzel günlerini burada geçirdiğini söyler. Daha sonraki yıllarda buradaki hayatını büyük bir özlemle hatırlayacaktır.

İşte Rıza Tevfik'in yazımıza konu olan ve devrinde iktibas suretiyle birkaç yerde yayımlanan, hattâ Şâir-i âzam Abdülhak Hâmid'le birlikte başkalarının da dikkat ve ilgisini çeken "Gelibolu'da Hamzabey Sahili ve Oradaki Ayazma" adlı şiiri, yukarıda kısaca söz konusu ettiğimiz Gelibolu tabiatı ile tarihinin şair üzerindeki etkisi altında kaleme alınmış bir eserdir.

6 "İlâhîlere Dâir" (2), *Peyâm-Sabah*, nr. 1259-11689, 6 Haziran 1338/1922; aynı yazı için ayrıca bk. *Tekke ve Halk Edebiyatı Makaleleri*, s. 246-250.

Kendisinin, bir yerde yirmi, başka bir yerde yirmi beş-otuz yaşlarında yazdığını söylediği bu tablo-şiir, Rıza Tevfik'in henüz Victor Hugo ve Lamartine gibi romantik Fransız şairleriyle Abdülhak Hâmid tesirinin devam ettiği yıllarda aruz vezniyle kaleme alınmıştır.⁷

İlk defa 21 Temmuz 1899 tarihinde, yani şair otuz yaşında iken, *İrtikâ* mecmuasında yayımlanan şiirin isminin hemen altında Rıza Tevfik'e ait oldukça önemli şu ifadeler yer alır:

Vapurla Çanakkale'ye doğru hareket etmek üzere Gelibolu önünden geçerken dikkat etseniz sağ tarafta bir güzel sahil görürsünüz ki bazı yerleri yüksek ve mütekebbir taşlarla nazar-ı dikkati câlibdir. O sahilin en mühim ve en güzel kıt'ası Hamzabey dedikleri küçük kumsal bir koydur. Koyun garp ciheti yine yüksek taşlarla mahduttur. Bazı yerlerinde yirmi metreden ziyade yükselen o taşlarda ahcâr-ı bahriyyeden ve küçük midye kabuklarından müteşekkil bir mecmua-i âsâr-ı mâzî vardır ki tarih-i hilkatın acâibâtından bâhis olan sahâyifinden addolunsa sezâdır. O dışı taşlar Musallâ denilen mürtefi bir mevkiin temel direkleri hükmündedir.

Anadolu yakasından Rumeli cihetine geçen kahramanlar ibtidâ Hamzabey sahiline çıkmışlar ve Musallâ'da ilk sabah namazını kılmışlar. *Mevlid* sahibi Süleyman Dede, fâtih-i memleket Süleyman Paşa Hazretleri'nin fırtınalı bir gecede kırk kişiyle bir sala binip Rumeli'ye geçişlerini takdiren tebrik için bi'l-irtical:

*Kerâmet gösterip halka suya seccâde salmışsın
Yakasın Rumeli'nin pençe-i himmetle almışsın*

beytini söylemiş imiş. Osmanlılığın şerefli tarihini bilenler bu âvâze-i takdîri o memleketin umkundan iştirik gibi olurlar. O yerlerde başka bir hal vardır.⁸

*

Tarih ve vatan tema'sı ile Türk milletinin tarihî bir dekor dahilinde ele alınıp değerlendirilmesi itibariyle devrindeki yaygın temayülden ayrılan Rıza Tevfik'in bu konudaki ilk fikirlerini, 1898 yılında Mehmed Emin'in *Türkçe Şiirler* adlı kitabının başında yer alan oldukça hacimli takrizinde görürüz.⁹

7 Rıza Tevfik, Midhat Cemal'in (Kuntay) sorularına verdiği cevapta da: "Gelibolu için yazmış olduğum manzume tamamen romantik bir şiir numunesidir." dedikten sonra, en beğendiği şiirleri arasında onu da zikreder (bk. "Tahkikat-ı Edebiye Sütunları", *Servet-i Fünun*, nr. 1440, 18 Kânun-ı evvel 1335/1919, s. 115-120; aynı yazı için ayrıca bk. *Sanat ve Estetik Yazıları*, s. 270, 276).

8 *İrtikâ*, nr. 19, 9 Temmuz 1315/21 Temmuz 1899, s. 75-76; *Terakki*, nr. 45, 15 Temmuz 1315/27 Temmuz 1899, s. 353-354. Rıza Tevfik buradaki notu, nedense, daha sonra şiirlerini bir araya getirdiği *Serâb-ı Ömrüm*'ün gerek 1934 yılında Lefkoşa'da yapılan ilk, gerekse 1949 yılında İstanbul'da yapılan ikinci baskısına koymamıştır. Daha sonra tarafımızdan hazırlanan *Serâb-ı Ömrüm ve Diğer Şiirleri*'ne dahil edilmiştir (İstanbul 2005, s. 150).

9 *Türkçe Şiirler*, Kostantiniye 1316/1898, s. 19.

1897 Türk-Yunan Muharebesi'nde yaralı askerleri Manastır'dan Selânik'e nakleden heyette stajyer doktor olarak bulunan Rıza Tevfik, cephede iki ay kadar kalır. Bu sırada Mehmed Emin'in, özellikle "Anadolu'dan Bir Ses yahut Cenge Giderken" ve "Kur'ân-ı Kerîm" adlı şiirlerinin yaralı gazilerle cepheye yakın yerlerde yaşayan halk üzerindeki tesirini yakından müşahade eden şair üzerinde bu savaşın büyük bir etkisi olur.

Başlangıçta doğrudan doğruya Mehmed Emin'in tesiriyle hece vezniyle yazdığı ilk şiirlerinde kahramanlık teması etrafında tarih fikri ile vatan, millet ve milliyetçilik duygusunu işleyen Rıza Tevfik'in, bu tarihten itibaren sanatın estetik bir gaye kadar sosyal bir fonksiyona da sahip olduğu görüşünü benimseydiği anlaşılmaktadır.

Rıza Tevfik'in, henüz hece vezniyle şiirler yazmaya başlamadan önce aruzla yazdığı son şiirlerden biri olan "Gelibolu'da Hamzabey Sahili"nde romantizmin tesiri altında, mâzi fikrine sahip olarak tarihî ve coğrafi dekora önemli ölçüde yer verdiği görülür.¹⁰ Şanlı tarih, Rumeli tabiatı ve ben duygusu etrafında gelişen şiirde şair, başlangıçta vatan topraklarının "mübârek" ve "mukaddes" oluşu üzerinde durur.¹¹ Atalarımızdan bize miras kalan vatan topraklarının altında ilk Rumeli fâtipleri olan ve mezarları kaybolmuş yiğitler yatmaktadır:

Mübârektir o topraklar! Gazâ etmiş, şehîd olmuş
O sâhilden en evvel yol açıp tekbîr alan erler.
Mezarlar nâ-bedîd olmuş.. Ağaçlar hep kadîd olmuş
Meâl-i âyet-i Feth'i bugün mâziden ezberler.

Burada vatan toprağının "mübârek" oluşu üzerinde ısrarla duran şair, o topraklarda hayâlen "eşiğine beş asrın vukuâtı serilmiş ibâdethâneler"le, "zemîninde mutlu günlerin tarihi gömülü" bulunan ve dolaştıkça "aks-i sadâ" veren virâneler görür:

10 Rıza Tevfik bazı isimlerin üzerinde uyandırdığı çağrışımlardan söz ederken Gelibolu'dan da şu şekilde bahseder: "Gelibolu kelimesinin benim rûhumda ihyâ edebildiği hâtırâtı, ikâ edebildiği hissiyatı tamamiyle arz edebilseydim "vatan muhabbeti"ni epeyce tarif etmiş olurum. Anlatılabildirdim ki bu alâka ömrümüzün sermayesini teşkil eden bütün hissiyatın, yaşadığımız cümle vukuâtın derin, engin, mübhem ve gayr-ı meş'ûr bir muhassala-i tesiridir. Binâenaleyh o da tedâi mahsulüdür." (bk. *Abdülhak Hâmid ve Mülâhazât-ı Felsefîyesi*, İstanbul 1334/1918, s. 340).

11 Rıza Tevfik, yine bir çağrışım dolayısıyla Gelibolu'dan şu şekilde söz eder: "Meselâ, ben, her ne zaman bir leylek görsem, hattâ bir kuşun resmini görsem behemehal Gelibolu'da ilk defa nâzil olduğumuz Hüseyin Reis'in hânesi, bütün tafsîlâtıyla gözümün önüne gelir. Çünkü bu viran hânenin bacasında bir leylek yuvası vardı ve ben ömrümde ilk defa olarak bu hayvanı o baca üzerinde görmüş idim. İşte bu hâdiseden birinin vukuu diğerinin hayâlini -mahzâ bu sebeple yani mukârenet ve ittisâl-i havâtır sebebiyle- ihyâ edebiliyor." (*Mufasssal Kâmus-ı Felsefe*, "Association des idées" maddesi, C. I, İstanbul 1330/1914, s. 427-428).

Mübârektir o topraklar! İbâdethâneler vardır,
 Ki beş asrın vukuâtı serilmiş âsitininde..
 -Verir aks-i sadâ gezdikçe- çok virâneler vardır,
 Ki ma'mûriyyetin tarihi medfûndur zemininde.

Rıza Tevfik, yer yer Abdülhak Hâmid tesiri görülen şiirde, biraz geriye doğru giderek, çocukluğunun mutlu günlerine, anne kucağı yerine tarihle birlikte âdeta güzel bir dekor teşkil eden Gelibolu tabiatının kucağına sığınır. O, burada kederli ve hüznü çevresinden rûhen ve kalben uzaklaşarak mâziye, mâzinin hâtıralarına döner. Burada tabiata önceki şiirlerinden farklı bir gözle bakan şair, tarihî dekorla birleştirdiği tabiata mâzi fikrini de dahil eder. Şiirin baş taraflarında objektif bir gözle tasvir edilen tarihî çevre ve dış dünya, XIII. bentten itibaren şairin kendi beniyile birleşir. Daha önce kaleme aldığı başka şiirlerinde olduğu gibi canlı tabiattan hareket edilerek yazılan bu şiirde de çocukluğunun geçtiği mutlu çevreye dönmek isteyen şair, aydınlık ve engin denizlerle birleşme arzusu duyar:

Denizler! Pek küçük yaştan beri mir'ât-ı endişem,
 Denizler! Her zaman cevân-geh-i fikr ü hayâlimdir,
 Gehî râkid, gehi pür-cûş o hayrân olduğum âlem
 Benim timsâl-i ömrümdür, hayâtımdır, meâlimdir.

Denizlerdir bana bir başka varlık gösteren mir'ât
 Serâb-ı zindegîde... Neş'e-i rü'yâ-yı hestîde,
 Nesim-i subh ile bîdâr olur ufkunda ilhâmât,
 Zamân-ı hicr ü hasrette, dem-i pür-şevk-i mestîde.

Muhtemelen bir buhran ânında ya da hayata küstüğü bir sırada yazılan bu şiire hâkim olan deniz imajıyla, şairin, çevrenin baskısından kaçıp kurtulmak ve çocukluğuna, yani bir bakıma anne kucağına dönmeyi arzu ettiği de düşünülebilir.

Şiirin son iki kıt'asında şair yine yaşadığı zamana dönerek, hâlen “dil-hasta”, “mehcûr”, “kâinatının yıkılmış” ve hayatının “hayâl olmuş” olduğunu belirterek, çocukluk cennetini süsleyen sahillerde teselli aramaya çalışır:

Sekiz yıl ben o hüzn-efzâ temâşâ-gâh-ı ibrette,
 Dolaştım şâd ü âvâre... Bugün dil-hasta, mehcûrum!
 Arar dalgın nigâhım âşinâ bir çehre hilkatte
 O taşlıklarda zâhirdir; onun hüsnüyle meshûrum...

O sâhiller ki hâlâ gûşuma geçmiş zaman söyler,
 Sahâyıfdir -kopup kalmış- kitâb-ı hâtırâtımdan;
 Verir aks-i sadâ her dalgası bir dâsitân söyler,
 Yıkılmış kâinatımdan... Hayâl olmuş hayâtımdan.

Bu şiirden başlayarak tarihî ve tabii çevrenin güzellikleriyle onlara sığınma arzusu, şairin hayata bakışını ve duyuş tarzını da olumlu yönde değiştirecektir. (Tanpınar 276)¹²

Mehmet Kaplan da bir incelemesinde, “Rıza Tevfik’in “Edirnekapısı’nda Gözyaşları”, “Bir Hayâl-i Zâir”, “Temâsîl-i Vücut”, hattâ meşhur “Hamzabey Sahili” hep “Romantik Tabiat-Melankoli-Ölüm” formülüne göre kurulmuş şiirlerdir” der (Kaplan 33).¹³

Bir hayli eski kelime ve tamlamalarla yüklü Rıza Tevfik’in bu tablo-şiiri her ne kadar Ahmet Haşim’in poetikasında şiir için öngördüğü *poésie pure* tarifine pek uymuyorsa da, burada özellikle aruz sayesinde son derece etkileyici ses dalgalanmaları ve çağrışımlar bulunduğu dikkati çekmektedir.

*

Rıza Tevfik, hazırladığı esere koymak üzere, kendisinden hayat hikâyesini kaleme almasını istediği İbnülemin Mahmud Kemal İnal’a gönderdiği 6 Kânun-ı sâni 1939 tarihli mektubunda yirmi beş-otuz yaşlarında iken yazdığı bu şiirin “umumi bir teveccüh ve şöhret kazandığını” ve bilhassa Abdülhak Hâmid’in “nazar-ı tahsinine mazhar olduğunu” belirtir (İnal 1492).¹⁴

Aynı şekilde daha sonra Abdullah Cevdet¹⁵ ve İsmail Hikmet (Ertaylan)¹⁶ tarafından da tekrarlanan söz konusu ilgi ve teveccühle Bulgurluzâde Rıza’nın hazırlamış olduğu *Müntehabât-ı Bedâyi-i Edebiyye* adındaki antolojisinde de karşılaşırız. Bulgurluzâde Rıza, Tanzimat, Servet-i Fünun ve Fecr-i Âtî dönemi şairlerinden seçtiği şiirlerden meydana gelen antolojisini hazırladıktan sonra, görüşlerini almak üzere kitabı Abdülhak Hâmid’e gönderir. Abdülhak Hâmid de, Bulgurluzâde’ye hitâben kitabın baş tarafında yayımlanan takrizinde: “... Cem’ettiğiniz âsâr içinde Rıza Tevfik Bey’in manzumesi tabaka-i ulyâda addolunacak bir eser-i şâirânedir” sözleriyle, Rıza Tevfik’in adı geçen şiirini takdir ettiğini belirtir.¹⁷

12 Ahmet Hamdi Tanpınar, Rıza Tevfik’te romantik tarihî ilhamın Volney’in *Palmir Harâbeleri* tercümesinden geldiğini belirtir (XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul 2022, s. 276).

13 İstanbul, sayı 12, 15 Mayıs 1944, s. 4-5; ayrıca bk. *Edebiyatımızın Bahçesinde Dolaşırken*, İstanbul 2007, s. 33.

14 *Son Asır Türk Şairleri*, s. 1492.

15 “Rıza Tevfik Bey”, *Nevsâl-i Milli*, Dersaadet 1330, s. 40.

16 İsmail Hikmet (Ertaylan), *Türk Edebiyatı Tarihi*’nin Rıza Tevfik’le ilgili kısmında Gelibolu’nun şair üzerindeki tesirinden uzun uzadıya söz eder, ayrıca “Gelibolu” şirine de yer verir (bk. C. III, Bakü 1925, s. 802-807).

17 *Müntehabât-ı Bedâyi-i Edebiyye*, 2. tab’, Dersaadet 1329, s. 4. Adı geçen şiir Re’fet Avni ile Süleyman Bahri’nin hazırladığı *Resimli Müntehabât-ı Edebiyye* adlı antoloji (Dersaadet 1329, s. 447-450) ile Kenan Akyüz’ün hazırladığı *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*’ne de alınmıştır (Ankara 1970, s. 470-472). *Müntehabât-ı Bedâyi-i Edebiyye*, okuma hatalarıyla dolu bir şekilde Kesit Yayınları tarafından 2015 yılında yeni harflerle de yayımlanmıştır.

Rıza Tevfik'in, yıllar önce bize intikal eden terekesinden çıkan iki sayfalık bir yazı, bu hususu daha da aydınlatıcı mahiyettedir. Vefatından kısa bir süre önce kaleme aldığı anlaşılan söz konusu yazıda Rıza Tevfik, adı geçen şiirle ve şiirde üstadı olan Abdülhak Hâmid'le ilgili olarak şunları söyler:

Bu şiiri yazdığım zaman yirmi bir yaşımı bitirmemiştim. Ne vakit tab'ettirmiş olduğumu kat'î olarak tayin edemiyorum, ilk defa nerede basılmış olduğunu da hatırlayamıyorum. Çünkü herkesin hoşuna gittiği için birçok yerlerde tab'olunmuştu. Yalnız kütüphanemde *Müntehabât-ı Bedâî-i Edebiyye* unvanlı bir kitap var ki 1325'de İstanbul'da Mürettibiye-i Osmâniye Matbaası'nda basılmıştır. Bu antolojiyi tertip eden Bulgurluzâde nâmında bir zât, büyük şairimiz merhum Abdülhak Hâmid'e bu kitabın muhteviyâtını bir mektupla bildirmiş ve: "Bütün bu şiirler içinde kendisinin en ziyade takdiline mazhar olan hangisidir?" diye sormuş. Hâmid merhum o tarihte Bruxelles'de bulunuyormuş. 11 Teşrin-i evvel sene 1909 tarihiyle Bulgurluzâde'ye yazmış olduğu bir mektupta, âdeti vechiyle- fazla mahviyet gösteriyor da: "*Sahrâ*"dan bazı parçalar almışsınız, bir de "*Dilber-i Nihân-Peyker*" manzumesini intihâb etmişsiniz; bunların hiçbirisi kâl ü kaleme gelir şeyler değildir diyebilirim. "*Hayde Park*" manzumesi çekilir, "*Hediye-i Sâl*"den de memnunum. Cem'ettiğiniz âsâr içinde Rıza Tevfik Bey'in manzumesi tabaka-i ulyâda addolunacak bir eser-i şâirânedir... demiş.

Bu antoloji müellifini -teessüf ederim ki- hiç tanıyamadım. Çünkü telif ettiği kitap üç beş sene sonra elime geçebilmişti. Benim, bu mektupta bahse mevzû olan "*Gelibolu*" şiirime gelince; -ben eminim ki- onun umumi teveccûhe mazhar olmuş olması edebiyat-ı Osmâniye'de ciddi, kat'î ve gürültüsüz bir inkılâb-ı mes'ûd vücuda getirmiş koca Hâmid'in Avrupa romantizmini bize kabul ettirmek için en dilber ve sâhir numûneler göstermiş olmasıdır. Filhakika benim "*Gelibolu* ve Hamzabey Sahilindeki Ayazma İçin" vücuda getirmiş olduğum o şiir, üslûb-ı edâ ve hayal itibariyle ve husûsâ ifade-i mecâziyesiyle romantizm şiirinin mahiyetine muvâfık bir eser olduğu içindi. Şüphe yoktur ve tarihî delilleriyle müsbittir ki, benim neslime mensup olan dostlarımdan şâir-i mâder-zâd İsmail Safâ, Fikret ve Cenab gibi edebiyatımızın romantik devri tarihinde şerefli isimler bırakmış olan isti'datlı gençlerimiz herkes gibi Muallim Nâci'nin *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinde etrafına toplanmışlar ve -az çok muvaffakiyetle- tesis ettiği 'néo-classisme' çığırında kalemlerini denemekle matbuatta işe başladılar ve Nâci'nin, sahihan, temiz, kusursuz ve münakkah üslûb-ı beyânını meşk-i ittihâz ettilerdi. Ben Hâmid'i bekledim, Recâizâdeyi de, Hâmid'i tanımazdan evvel tanıdım; Nâci'yi bazı vecihlerden dolayı beğendiğim ve hizmetini takdir ettiğim halde, hiç şahsen tanımadımdı. Hattâ pek beğendiğim Hâmid'i bile bu tarihten beş on sene sonra Kıbrıslı Şevket Bey'in yalısında görmüştüm.

Fakat kendisinin hiç beğenmediği *Sahrâ*'sını pek az kimse benim kadar şevk ile okumuş ve onunla romantizmin münasebetini anlamıştır. Ben Hâmid'e çok medyûnum (Bölükbaşı 103).¹⁸

Gariptir ki hastahane müz'ic ve tehlikeli hastalıklarla ömrümün son selerini geçirirken cerrahî ameliyata mahkûm edildiğim sıralarda kıymetli dostum Doktor Nuri Fehmi Beyefendi beni meşhur cerrahımız Ali Eşref Bey'e havale etmişti. Hakiki bir 'gentleman' olan üstad benimle takriben iki sene meşgul oldu ve üç defa eziyetli, benim gibi ihtiyarlar için hayli tehlikeli ameliyatı icrâ etti. Bütün bu lütuf ve mürüvvete bedel benden ancak "Gelibolu" şiirinin bir nüshasını istedi. Bir deftere yazdım, takdim ettim. Zevk-i edebîde Abdülhak Hâmid'e muâdil bir mizaç sahibi olması beni büsbütün sevindirdi. Bu şiiri, kendisinin insaniyete hizmetleri ile memdûh ve hayırlı insanlar içinde sahihan eşref olan nâmına ithâf ediyorum. Beni, Allah'ın inâyetiyle üç kere ölümden kurtaran böyle hamiyetli bir dosta borcum bu kadarla bitmeyecektir, inşallah.

Husûsâ ben kendisiyle teşerrüf etmezden evvel, hem kırk sene evvel beni tanımış imiş. Meşrutiyet'in ilânından üç dört ay sonra Edirne'den mebus olarak intihâb olunmuş ve oraya gitmiştim. Mektepleri gezdim ve en küçük çocuklardan teftişe başladım. Bir mahalle mektebinde on on beş çocuk vardı. En öndeki rahlenin ortasında yalnız, sekiz dokuz yaşlarında bir çocuk dirseklerini rahleye dayamış, dikkatli dikkatli bana bakıyordu. Kendisi tombulca ve şirin mâi gözlü ve dikkatli fatin bir çocuktur. Ben onlara güya açık Türkçe birçok şeyler söyledim. Doktor Eşref Beyefendi bana bu hikâyeyi Gureba Hastahanesi'nde hatırlatınca, hayret ettim. "Bunları nereden biliyorsunuz?" diye sorunca; "Ön safta yalnız bulunan o çocuk bendim ve sözlerinizden hiçbir şey anlamadık!" deyince, hem çok güldüm hem de biraz utandım. Lâkin, ciddi düşündüm!.. Bana o zaman birisi deseydi ki: "Sen yetmiş sekiz yaşında çok eziyetli ve tehlikeli bir hastalığa dûçâr olacaksın!.. Lüleburgazlı mübarek bir adamın oğlu olan bu çocuk seni ölümden kurtaracaktır!" deseydi, kat'â inanamazdım. Bugün mucizeye inanıyorum. Mahzâ hizmet için doğmuş olan bu zâtın nâmını -benim gibi- tebci eden binlerce ve binlerce minnettarları var! Ne mutlu ona!...

*

18 Rıza Tevfik, küçük hacmine rağmen *Sahrâ*'nın, Tanzimat'tan sonraki yenileşme dönemi Türk şiirinde büyük bir inkılâp gerçekleştirdiğini ısrarla belirtir (bk. "Abdülhak Hâmid Bey İçin", *Servet-i Fünun*, nr. 1037, 7 Nisan 1327/30 Nisan 1911, s. 538-542). Rıza Tevfik, ayrıca, Abdülhak Hâmid'in *Makber* ve *Ölü* adlı eserlerindeki felsefî görüşlerinden hareket ederek *Abdülhak Hâmid ve Mülâhazât-ı Felsefîyesi* adıyla önemli bir eser kaleme almış (Dersaadet 1334/1918), Hâmid'in vefatı üzerine yazdığı şiirin sonunda: "Şu birkaç şi'ri de şevkinle yazdım/ Sen var olmasaydın, ben olamazdım!" demek suretiyle, üstadına olan maddî-mânevî borcunu dile getirmiştir (*Serâb-ı Ömrüm*, İstanbul 1949, s. 103).

Bütün bu açıklamalardan sonra yazının başında söz konusu ettiğim H. Taine'nin edebî eserler için ön gördüğü şablonu hatırlarsak, "Gelibolu" şiirini isabetli bir şekilde ele alıp yorumlayabilmemiz, Rıza Tevfik'in bizzat kendisinin hayatında Gelibolu'nun tuttuğu yer ile ilgili olarak verdiği bilgileri de nazarı dikkate almakla mümkün görünmektedir. Dolayısıyla, bir edebî eseri incelerken, şu veya bu şekilde onun ortaya çıkmasına sebep veya vesile olan şartların ya da olayların mutlaka hesaba katılması gerektiği anlaşılmaktadır.

Kaynakça

- Bölükbaşı, Rıza Tevfik. *Sanat ve Estetik Yazıları*. Haz. Abdullah Uçman. İstanbul: Dergâh Yayınları 2018.
- —. *Serab-ı Ömrüm*. İstanbul: Kenan Matbaası, 1949.
- —. *Tekke ve Halk Edebiyatı Makaleleri*. Haz. Abdullah Uçman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.
- İnal, İbnülemin Mahmud Kemal. *Son Asır Türk Şairleri*. İstanbul: Maarif Matbaası, 1941.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu **Karanlıktan Aydınlığa**



*Alâattin Karaca**

Giriş

Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* kurgu biçimi ile öne çıkan bir roman değil. Kişilerin bazılarının geçmişiyile ilgili geriye dönüşler dışında eserde olaylar, İkinci Dünya Savaşı yıllarında (Safa 49, 97, 202), bir mayıs ayında (Safa 53) geçer. İki ana bölümden oluşan romanda ilk bölümde ana mekân, Ferit'in altı gün kaldığı pansiyondur (Safa 179), ikinci bölümde ise Büyükkada'daki Matmazel Noraliya'nın köşkü.

Roman, olay örgüsü bakımından düz ve ileriye doğru ilerleyen klasik bir yapı arz etmesine rağmen yazar, özellikle ilk bölümde Ferit'in ruh hâlini; içindeki sıkıntıyı, sorularını, bedeni ile ruhu, hazları ile vicdanı arasındaki gelgitleri anlatmada başarılı. Bunun için sık sık monologlara, iç konuşmalara, hayal ve düşlere başvuruyor, halüsinasyonlar ve rüyalar aracılığıyla kahramanının bilinçaltına iniyor. O hâlde başta şunun altını çizmek gerek: *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, düşler, halüsinasyonlar, olağanüstü olaylar itibarıyla yazarın 21 Kasım 1959'da *Tercüman* gazetesindeki bir yazısında da belirttiği üzere "...eskilerin 'gizli ilimler' yenilerin 'Metapsişik', 'Parapsikoloji'... dedikleri ilimlere bağlı sırlı vakalardan" oluşan ve insanın iç dünyasına, psikolojisine odaklanan bir roman. Safa'yı zamanına göre diğer yazarlardan farklı kılan da bu: Okurunu 'macera/ entrika' ile cezbetmeyi amaçlamaması, aksine insanın ruhuna odaklanması, bireyden topluma ve medeniyete doğru genişleyen bir 'buhran'ı anlatması, Ferit aracılığıyla bireysel bir ruhsal travmadan dinî-felsefi ve nihayetinde medeniyet krizine değin yükselen bir soruna odaklanması.

Romanın en önemli sorunu buhran! Burada şunu eklemek gerekiyor: Peyami Safa'nın -ve döneminin çoğu muhafazakâr yazarının temel görüşü- çağın bir buhran çağı olduğuydu. Buhranın ana nedeni, ruhu inkâr ederek insanı sadece maddî bir varlıktan, tenden ibaret görmektir. Çünkü modern bilim, salt beş

* Prof. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı, E-Posta: alaattinkaraca@mu.edu.tr. ORCID: 0000-0002-0965-5762.

duyu organıyla algılanan, kavranabilen, gözlemlenebilen ve kanıtlanabilen somut olguları gerçek ve doğru bilgi olarak kabul ediyor, metafiziğe, ruha, birtakım olağanüstü olaylara hurafe gözüyle bakıyordu. Bu, insanı, hayatı ve varlığı sadece maddeye indirgeyen bir görüştür. Peyami Safa romanında Ferit aracılığıyla materyalizm ile spiritüalizm, beden ile ruh, nihilizmle mistisizmi karşı karşıya getirerek, varlığı, insanı yalnızca maddeden, hazdan/ id'den ibaret gören anlayışı sorgulamaktadır.

Bu bağlamda Safa'nın 1940'lı yıllarda parapsikolojik olaylarla yakından ilgilendiğini, konuyla ilgili kaynakları okuduğunu, hatta ruh çağırma seanslarına katıldığını, *Vakit* gazetesinde çeşitli yazılar kaleme aldığını da belirtmek gerek (Ayvazoğlu 404-413). Söz konusu ilgi, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nun yazılmasına da zemin hazırlamış olmalıdır. Nitekim Beşir Ayvazoğlu'na göre de eser, yazarın “bu yeni merakının sonucu doğ[muştur]” (Ayvazoğlu 414).

Yeri gelmişken *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'yla ilgili bir ek bilgi daha vermekte fayda var. Vecdi Bürün'ün yazdığına göre Peyami Safa Büyükkada'da romanla ilgili çalışmalar yaparken, kendisini Maden semtinde ikamet eden Matmazel Noraliya ile tanıştırmıştır. Dolayısıyla yazar eserini yazarken gerçekten yaşamış Matmazel Noraliya'dan esinlenmiştir (Bürün 85-86).

1. Birinci Bölüm: Karanlık

Ana teması bireyselden tüm dünyaya doğru genişleyen beden-ruh, fizik-metafizik çatışmasının doğurduğu buhran olan *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda asıl metapsişik ve nevrotik hâller, XII alt bölümden oluşan ilk bölümde, esenliksiz bir mekân olan pansiyonda tezahür eder. VIII alt bölümden oluşan ve Büyükkada'da geçen ikinci bölümde ise depresyon hâli, tereddütler ve iç çatışma giderek dinginleşir, romanın kahramanı Ferit, şiddetli kriz hâlinden kemale, dinginliğe, aydınlanmaya doğru bir süreç yaşar. Bu bakımdan eserde karanlıktan aydınlığa doğru bir değişim gözlenmektedir.

Olayların pansiyonda geçtiği ilk bölümü, kahramanın ruh hâlinden, hatta mekândan ve orada oturanlardan yola çıkarak karanlıkla nitelemek mümkün. Çünkü romanın başkahramanı, gördüğü rüyalar, kabuslar, halüsinasyonlar ve olağanüstü olaylar nedeniyle zihinsel ve ruhsal anlamda tam bir karanlık içinde, ayrıca bunları açıklayamıyor da.

1. 1. Karanlık Bir Mekân: Vafi Bey'in Pansiyonu

Mekân Yahya Kemal'in de “Süleymaniye'de Bayram Sabahı” şiirinde dediği gibi sadece taştan veya betondan oluşan geometrik bir yapı değildir. Döşemesi,

eşyaları, seçilen renkleri, düzeni vs. itibarıyla içinde yaşadığı insanın kültürünü, mizacını, ruh hâlini de yansıtır. Ayrıca bakış da önemli. Çünkü görüşü, insanın ruh hâlini belirler. Örneğin bunalımlı bir kişi, mekânı da karanlık ve kasvetli görür; bu durumda doğa ve eşya, insanın görüşüne göre biçim ve renk alır. Tam tersi de olabilir; kimi kez de mekân insana kasvet verir. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda böyledir; ilk bölümde olayların geçtiği Vafi Bey'in pansiyonu, mariz sakinleri, hastalıklı, kirli ve karanlık atmosferiyle hem Ferit'teki hem de toplumdaki buhranı yansıtan, hatta artıran bir unsurdur. Bu bakımdan psikolojik bir işlev görür. Daha başta belirtildiğine göre burası "sarhoşların mesanelerini boşalttıkları mundar [bir] soka[ktadır]" (Safa 12) arkasında genelevler bulunur. Bu "sokak insan bedeninden çıkan bilumum ifrazat ve mayiatın boşaldığı bir çanak hâline gelmişti[r]: İdrar, kan, meni, kustumuk, sümük, tükürük..." (Safa 90). İçinde oturanlar da sefildir, bir sürü uğursuz olayla karşılaşmışlardır. Örneğin daha önce kiracılardan ikisi felç olmuş, birinin ağzı, birinin yüzü çarpılmış, biri çıldırmış, ikisini bacağından, ikisini de ensesinden yaralamışlardır (Safa 90). "Mannik'i taife götürür, Fatma'nın Hüseyin'i hortlayıp koynuna girer, Zehra havayı koklayarak saatin kaç olduğunu bilir, duvarda teyzenin kalbine bıçak saplanarak öldürüldüğünü sinema seyrediyormuş gibi görür..." (Safa, 163) geceleri çıplak kadın hayaletleri gezer. Eda Hanım ve ailesi, esrarkeş Tosun, hizmetçi Fatma, çıplak kadın fotoğrafı çekme peşinde koşan Karnik, hemen hepsi ya fiziksel veya ruhsal açıdan hastalıklıdır. Vafi Bey'in deyişine göre burası âdeti bir "taife-i cin yatağı"dır (Safa 89). Kısaca uğursuz, Ferit'in buhranını daha da artıran esenliksiz, tekinsiz, karanlık bir mekân. Pansiyonda oturanlardan Yahya Aziz bunu fark etmiş olmalı ki birinci bölümün sonuna doğru buhranlar içinde kıvranan delikanlıya; "Güzel ve sıhhi bir eve taşınıınız. (...) En büyük krizler size bu evde geliyor. Çıkınız buradan" (Safa 187) der. Sonuç itibarıyla Vafi Bey'in pansiyonu hem Ferit'in hem de toplumun buhranını yansıtmaya işlevi görür.

1. 2. Ferit'in Karanlığı

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nun başkahramanı Ferit'in en bariz özelliği, ruhsal ve felsefî bir buhran/ karanlık içinde olmasıdır. İşte bu nedenle öncelikle delikanlının yaşadığı buhranı, buhranın nasıl tezahür ettiğini ve arkasındaki sebepleri tespit etmek gerekiyor.

Eserde Ferit'in yaşadığı buhran birkaç biçimde tezahür eder. Bunlardan ilki rüyalar, kabuslardır.

1. 2. 1. Rüyalar

Romanda Ferit, pansiyonda geçirdiği ilk gece bir kâbus görür: Ferit'in imlâsındaki “it, id, t, d, t, değil d” (Safa 7) sesleri, babanın kahkahaları, maymuna benzer bir varlığın üfürdüğü borazana benzeyen bir nesneden çıkan “yeşil turuncu, daha sonra kıpkırmızı alevden bir ses...” (Safa 7) ve ardından haykırış... Uyandıktan sonra yine sesler, “içinde mi dışında mı olduğunu fark edemediği bir acayip ses, (...) uğultuya benzer bir vınlama (...) çakal ulumalarına yahut boğuk insan haykırışlarına benzer sesler...” (Safa 14). Sonra kulağındaki uğultu giderek büyür, “çığlıklar gittikçe fazlalaşan bir kalabalığın sesi imiş gibi” (Safa 14) artar. Sanki uzaklardan bütün bir şehir halkı ona sesleniyormuş gibi haykırır, vücudu titremeye başlar (Safa 15).

Bütün bu ifadeler, ilk kâbusun seslerle tezahür ettiğini ve bilinçaltındaki bir ses ya da seslerden kaynaklandığını gösteriyor. Muhtemelen dışarıdan gelen bazı olgular, Ferit'in bilinçaltını harekete geçirmiş ve gördüğü kabusu yansıtmıştır. Nitekim daha sonraki satırlarda, pansiyon sahibi Vafi Bey'le gündüz, Ferit'in 'd' ile yazılmasına dair bir konuşma geçtiğini öğreniriz (Safa 17). Bu konuşma, kahramana babasını hatırlatmış olmalıdır, çünkü o da yıllar önce “ben Ferit'i d ile yazarım” (Safa 17) demiştir. Belli ki Vafi Bey'le yapılan bu konuşma, Ferit'in kabusunu tetikleyen ilk olgudur ve ona ‘baba’sını hatırlatmıştır. Nitekim kendisi de “şuurunun eşiğinde kalan (...) Ferit, Ferit, it, id...” (Safa 18) sesinin, rüyasına babasını hatırlattığı için yansıdığı kanaatindedir (Safa 18). Böylece okur, bu kabusla buhranın nedenlerinden biri olan babaya dair bir ipucu yakalar. Krizin nedeni olan ikinci olgu ise yan odadaki Eda Hanım'ın sesidir. Bu ses de Ferit'e “ölümünden evvel bir sene içinde iki yetişmiş kızını kaybeden” (Safa 8) annesinin acıyla haykırışlarını hatırlatmıştır. O hâlde romandaki ilk kâbus sesle tezahür etmekte, sesin kökeninde ise ‘baba ve anne’ye ilişkin bir problem yatmaktadır.

1. 2. 2. Halüsinasyonlar

Romanda Ferit, rüyaların yanı sıra halüsinasyonlar da görür. Bunlardan ilki, birinci gece gördüğü dar ve çıkık alınlı, üzerinde simsiyah bir saç yığını olan, geniş ve sivri şakaklı bir kızın yüzüdür (Safa 16). İkinci gece bu hâl devam eder; karanlıkta, merdivende beyaz, hatları belirsiz bir şey görür. Yaklaşıp dokunduğunda onun çıplak bir kadın olduğunu anlar (Safa 36). Aslında bunun bir halüsinasyon olup olmadığı da belli değildir, roman kahramanı gibi okur da gerçeğe düş arasında tereddüt eder. Bu, pansiyonun hizmetçisi Fatma mıdır yoksa Ferit bir hayal mi görmüştür belli değildir. Ama bir çıplak kadın hayali romanda

daha sonra da zaman zaman bir buhran belirtisi olarak ortaya çıkar ve Ferit'in içindeki dizginlenemeyen 'cinsel arzu'ya işaret eder. Nitekim delikanlı, o kuvvetli şehvetten dolayı hizmetçi Fatma'yla cinsel ilişki kurar. Ondaki bu dizginlenemeyen et arzusunda da bir parça 'baba' vardır. Çünkü Ferit'in hatırladığına göre babası için tüm kadınlar mubahtır, hatta evde kırklık bir Arap kadını hamile bırakmıştır (Safa 46) ve delikanlı babası gibi olmaktan korkmaktadır.

Roman kahramanı, VI. bölümde bir akşam uykudan sonra gece bir halüsinasyon daha görür. Burnunun ve ağzının üstünde el gibi yayvan bir madde vardır, uzanıp yakalar onu. Bu, ince bir kadın bileğidir. Yine çıplak bir kadın hayali! Korkar. Bileği bırakır. Kalkıp ışığı yaktığında kadının havaya kalkmış topuğunu ancak görebilir. Onu sevgilisi Selma'nın topuğu sanır (Safa 98).

VII. bölümde Ferit, pansiyondaki odasında bir halüsinasyon daha görür. Yine uyuyamamıştır. Bir süre Selma'yı düşünür. Uykuya dalarken tüm vücudu gerilir ve kriz başlar. Alnında bir el gezinir. Çıldıracak gibidir. Oysa odasının kapısını kilitlemiştir. (Safa 128). Titremeye başlar. Bu da bir çıplak kadın hayaletidir ve onu cinsel olarak tahrik etmektedir. Hayalet daha sonra onu boğmaya kalkışır. Pansiyondakiler delikanlının çılgınlığına koşarlar. Kilitli kapıyı açar. Gerçekten de boynunda kızarıklıklar vardır (Safa 130).

Bunlar, elbette bir ruhsal buhranın işaretleri ve sürekli bir çıplak kadın hayali görme, yine cinsel eğilimlere, dizginlenemez bir şehvet duygusuna, hatta irade problemine işaret ediyor.

1. 2. 3. Siyah Bir Köpek

Ferit'teki buhranın bir başka tezahür biçimi, yıllar öncesinde başlayan bir siyah köpek vehmidir. Anlattıklarına göre, geçmişte zaman zaman bir siyah köpek onu takip etmiş, hatta yatak odasına ve yatağına dahi girmiştir (Safa 56). Delikanlı bu sebeple doktor doktor dolaşmış, babası birçok kez bunun gerçek olmadığını ispata çalışmışsa da onu inandıramamıştır (Safa 46). Yıllar önceki bu siyah köpek sendromunu Ferit, 11 yıl sonra bir daha yaşar. Bir gün Tünel'den pansiyona dönerken, aynı siyah köpeği görür. Köpek onu pansiyona kadar takip eder. Ferit'i korkutan, köpek değil, köpeğin gerçek olmaması, bir vehim batağına düşmesidir. Tıpkı gördüğü garip rüyalar, çıplak kadın halüsinasyonları gibi siyah köpek de delikanlıda bir ruhsal problem olduğunu göstermektedir. Peyami Safa muhtemelen bu siyah köpek imgesiyle, insanı yoldan çıkaran nefsanî arzulara işaret eder. Nitekim delikanlıdaki bütün bu tezahürler, çıplak kadın hayaletleri, hizmetçi Fatma'yla yaşadığı ilişki, Selma'ya başlangıçta genelde cinsel bir obje olarak yaklaşması, kuvvetli bir cinsel arzu içinde bulunduğunu göstermektedir.

Vafi Bey'e göre bunlar, delikanlının yüreğindeki bir sıkıntıya, şüphe ve tereddüde, irade eksikliğine, içte nefsi bir çatışma bulunduğu, nefs-i emmarenin pençesinde olduğuna işarettir (Safa 94). Siyah köpek bir imtihandır, Allah onu denemektedir, daha önce karşısına çıkan çıplak kadın hayaleti de böyledir (Safa 87).

Bütün bunlar Ferit'in ruhsal bir problem yaşadığını; rüyalar, halüsinasyonlar ve vehimler aracılığıyla gerçeklikten koptuğunu, gerçeği yitirdiğini, hatta vehimlerin yer yer gerçeğin yerine geçtiğini, kısaca bir tür 'hakikat krizi' yaşadığını göstermektedir. Nitekim delikanlı içinde bulunduğu karmaşayı; realiteden kopuşunu, düşünle gerçek arasındaki sınırı kaybedişini bir yerde; "Oda karanlık. Objelerle münasebetim kesilmiş. Onların beni daima gerçeğe davet eden hazır oluşlarından mahrum kalınca fantezilerimle realite arasındaki hududu bulamıyorum. Planları aşıyor ve birbirine karıştırıyorum" (Safa 125) cümleleriyle itiraf eder.

1. 2. 4. Meçhul Sesler, Uğultu

Ferit'te krizin en önemli belirtisi sestir. Daha pansiyonda geçirdiği ilk gece rüyasında duyduğu "it, id, t, d, t" sesleri, ardından maymuna benzer bir gölgenin üfürdüğü borazan biçimindeki bir sazdan çıkan "yeşil, turuncu, daha sonra kıpkırmızı alevden bir ses..." (Safa 7), yatağında yatmaya hazırlanırken duyduğu "uğultuya benzer bir vınlama", "çakal ulumalarına yahut boğuk insan haykırıışlarına benzer sesler..." (Safa 14) krizin başlıca belirtisidir. Delikanlı, benzer bir krizi, arkadaşı Nedime ile konuştuktan sonra sokakta da yaşar. Belirtiler aynıdır: Önce kulaklarında bir uğultu duyar, nefes darlığı, yutkunma zorluğu, beyin üzerinde ağır bir baskı ve baş dönmesi bu uğultuya eşlik eder. (Safa 75-77).

1. 2. 5. Temizlenme Hastalığı

Ferit'teki psikolojik problemlerden biri de temizlik hastalığı. Delikanlı, muhtemelen kendini kirli hissettiği için abartılı bir biçimde temizlenme ihtiyacı duyuyor. Romanda bu problem de şöyle anlatılmakta: "Ferit de ellerini sabunlar, sabunlar, tırnaklarını fırçalar, fırçalar, peşinden suyu boşaltır; sonra yine sabun, fırça, su; bir daha, bir daha, bir daha ve eller yorulup da öfkelenen sabunu zapt edemeyecek hâle gelinceye kadar, hayali kirleri temizleme ameliyesi devam ederdi" (Safa 12).

1. 2. 6. Buhranın Arkasındaki İki Sebep: Baba ve Anne

Peki bu buhranın arkasında ne var? Bu soruya verilecek cevap, buhranı anlamayı ve açıklamayı kolaylaştıracaktır. Romandaki ipuçlarına göre buhranın

temelindeki önemli sebeplerinden biri babadır. Delikanlının babası, ömrünün yarısı Avrupa’da geçmiş bir dışışleri mensubudur, Londra’dadır, ama kendisinden haber alınmaz, yaşayıp yaşamadığı bilinmez, ailesiyle ilişkisini kesmiştir (Safa 56, 59). O hâlde Ferit’teki ilk sorun, babanın kendilerini terk etmesidir. Ama asıl sorun, bundan ötedir. Delikanlının aktardığına göre o da cinsel arzularının peşine düşmüştür, “Onun için bazı mendebur istisnalarile her kadın mubahtı[r]” ve en önemlisi “kırklık arap karısını nasıl gebe bıraktığına dair” (Safa 46) evde anlatılanlar, oğulun ruhunda birtakım yaralar açmış olmalıdır. Ferit de pansiyonda yaşanan bazı olaylar ve başlangıçta Selma’ya duyduğu ten-sel arzular itibarıyla babasına benzer, meselâ iradesine hâkim olamayarak şehvetle pansiyondaki hizmetçi Fatma’nın odasına koşar ve bu düşkünlüğü “Evreka! Babasının oğluydu” (Safa 48) cümlelerinden de anlaşılacağı üzere babasından tevarüs ettiğini düşünür. Ancak bundan dolayı huzursuzdur ve yer yer bu tür arzuların “...geçici bir şehvet körlüğü mü, yoksa ırsî ve değişmez bir huy mu?” (Safa 77) olduğu konusunda endişeye kapılır. Ferit’in babasından kaynaklandığını düşündüğü bir başka sorun da onun hayata ve insanlara bakışıdır. Oğulun verdiği bilgilere baba inançsızdır, “Allaha inananların hepsi[nin], bilâistisna, ahmak...” (Safa 61) olduğu kanaatindedir, şüphecidir, aşka, metafizik olay ve varlıklara inanmaz, hatta aşkı ahmaklık olarak görür (Safa 122), ciddi tüm meselelere kahkahayı basar, bundan dolayı Gülener soyadını almıştır (Safa 56). Oysa Ferit, babası kadar rahat değildir, halüsinasyonlar, vehimler, rüyalar, olağanüstü olay ve varlıklar arasında âdeta bir girdap içindedir, şaşkın ve ürkektir. Neye inana-çağını kestiremez. Olağanüstü durumları, halüsinasyonları, rüyaları, kâbusları, siyah köpeği açıklayamaz. Cinsel arzuları, şüpheciliği, hatta hedonist eğilimle-riyle babasına benzemekten korkar. Dolayısıyla endişenin ve ruhsal huzursuzluğun kaynaklarından biri babadır. Romandaki şu satırlar hem babayı hem de oğulun babaya bakışını, endişesini, huzursuzluğunu yansıtmaktadır:

Ben Türk değilim, insan değilim, hayvan değilim, tıbbiyeli değilim, felsefeci değilim, âşık değilim, zengin değilim, fertçi değilim, cemiyetçi değilim, milliyetçi değilim, beynemilliyetçi değilim. Vafi Beyin ecinnileri arasında oturan, iradesi çarpılmış, bir hafta sonra ne yapacağını bilmeyen, tenbel, hiçbir işe yaramaz ve ömrünün yarısı Avrupada hariciye memurluklarında geçmiş, ayyaş, zanpara, Hedonist, ciddiyetin yalnız hayvanlara yakıştığına inandığı için dünyanın bütün dramlarına kahkahayı basan ve bunun için ‘Gülener’ soyadını alan bir baba... (Safa 56)

Bu cümlelerdeki “ayyaş, zanpara, hedonist” nitelemeleri, hatta bir yerde “Allah’ın belâsı babam...” (Safa 57) demesi, Ferit’in babasına bakışını, ondan duyduğu rahatsızlığı göstermektedir. Baba onda yokluğuyla bir boşluk, ama kişiliği,

şehvi eğilimleri, hedonist ve hiççi felsefesiyle bir endişe ve korku sebebidir. Nitekim romanın sonunda Selma'ya "Artık babamın kötü tesirlerinden ayrılıyorum." (Safa 271) demesi, babanın bir dönem oğul üzerinde olumsuz etkiler bıraktığını göstermektedir.

Ferit'in buhranlarının kökeninde tıpkı baba gibi yine sorunlu bir anne var. Teyze Necmiye Hanım'ın verdiği bilgilere göre o şımarık büyütülmüş bir paşa kızıdır. Ama sonunda içki, morfin ve kumara düşmüştür (Safa 166). Oğulun söyledikleri ise daha sert; annesini "...yarı sanatkar, yarı deli, erkek düşkün, verimli ve veremden iki yetişkin kızını kaybetmiş, ayyaş kokainoman, Paris'te okuduğu için kültürlü, genç yaşında ölmüş..." (Safa 56) bir kadın olarak tanıtıyor.

Bu satırlar, annenin edebiyatımızdaki alafranga tipin daha ileri seviyedeki bir örneği olduğunu gösteriyor. Belli ki Peyami Safa, Ferit'teki söz konusu buhranların temelinde yozlaşmış, değerlerini yitirmiş, hedonist, iradesiz, inançsız bir anne ile babanın bulunduğu kanaatinde. Ancak cevap aradığı sorulardan biri şu: Ferit'teki şehvi, hedonist eğilimler, hatta olağanüstü hâlleri rasyonel olarak açıklama çabası, ebeveynlerden tevarüs edilen bir genetik mizaç mı? Yazan, bu soruyu romanda kahramanına sordurduğu gibi okurlarına da sorduruyor. Çünkü oğul, her ne kadar bu tür eğilimler taşısa, hatta şehvetle hizmetçi Fatma'nın odasına koştuğunda babasına benzediğini düşünse de (Safa 48) aslında bundan hiç memnun değil. İrade zayıflığıyla malûl olduğu kanaatinde. Anne ve babası gibi olmaktan korkuyor, eğilimlerinden, düşüncelerinden dolayı huzursuz; fizikle metafizik, bedenle ruh arasında gidip geliyor, cinsel arzularını, rüyalarını, halüsinasyonlarını, vehimlerini, karşılaştığı birtakım olağanüstü hâlleri -özellikle Eda Hanım'ın kızı Zehra'nın sezgilerini- kendince açıklama çabasında. Ama pansiyonda yaşadığı süreçte henüz cevapları bulabilecek bir bilgi ve donanıma sahip değil.

Bunlar, Ferit'in cinsel arzuların ağırlıkta olduğu psikolojik sorunları. Esas itibarıyla ana problemlerden biri nefesine hâkim olamaması. Nitekim Vafi Bey bunu; "noksanı irade içindesin" (Safa 94) ifadesiyle teşhis eder; ayrıca Ferit kendisi de Nedime'yle bir konuşmasında "Sen benim geçirdiğim irade fırtınalarını bilmezsin." (Safa 75) diyerek bu sorununu dile getirir.

Bu örnekler, başkahramanın ruhsal birtakım sorunlar yaşadığını gösteriyor. Ama Ferit'in buhranı temelde sadece bireysel/ psikolojik plânda değil, onun bireyi aşan, tüm sosyal nizamı, ideolojileri, aklı, bilimi, teknolojiyi, ilerlemeyi içeren siyasi, sosyal, felsefi soruları var. Hatta asıl problem, rüyalar, halüsinasyonlar, olağanüstü durumlar; örneğin Zehra'nın saati ve Necmiye Teyze'nin öldürülmesini görmediği hâlde bilmesi, kendisinin Matmazel Noraliya'nın ruhuyla

konuşması, koltuğun bulunduğu odaya rüyada girmesi vb. gibi aklın ve bilimin çözemediği metafizik hâllere cevap araması. Delikanlının Tıp Fakültesi'nden Felsefe Bölümüne geçmesini de bu bağlamda değerlendirmek gerek. Tıp, bedensel hastalıklara odaklı bir bilim dalı, hastalıkları salt biyolojik olgularla açıklıyor, Ferit bazı sorulara tıpta cevap bulamadığı için felsefeye yönelir; ama orada da aradığı cevapları bulamaz, “şüphenin karanlıkları içinde...” çırpınır (Safa 123).

1. 3. İdeolojik Karanlık

Peyami Safa, Ferit vasıtasıyla çağın siyasi ve felsefi düşüncelerini de gözler önüne serer. Delikanlının arkadaşlarından Muhtar, romanda Türkçü, milliyetçi ideolojiyi temsil eder. Ferit ise sağ-sol ayırımı yapmadan herhangi bir ideolojiye kapılmış insandan hoşlanmaz. Bu bağlamda Ziya Gökalp'ın düşüncelerini, milli şuuru, kolektif iradeyi, camia vahdetlerini, ideal vecitleri savunan Muhtar'ı da ciddiye almaz (Safa 54-55), bir konuşmalarında ona cevaben “Ben Türk değilim, insan değilim, hayvan değilim, tıbbiyeli değilim, felsefeci değilim, âşık değilim, zengin değilim, fertçi değilim, cemiyetçi değilim, milliyetçi değilim, beynelmilliyetçi değilim” (Safa 56) der. Bu satırlar onun buhran evresinde hiçbir siyasi fikre, milliyete sıcak bakmadığını, boşlukta olduğunu göstermektedir. Yaşadığı ruhsal ve felsefi buhrandan dolayı Tıp Fakültesinden Felsefe Bölümüne geçmiş, orada da aradığını bulamamış kendini nihilizmin kollarına atmıştır (Safa 53). Nitekim aynı konuşmada kendisinden “désenchanté, démesuré, désorienté, déraciné, dégénère” (Safa 56) diye bahsetmesi, başlangıçta nihilist bir delikanlı olduğuna işaret eder.

Romanda Marksist düşünce de ele alınıyor. Bu düşüncenin temsilcisi Saim, sık sık “imtiyazlı burjuva cemiyeti”nden, sınıf çatışmasından bahsediyor (Safa 32), aşka inanmıyor, kadın-erkek ilişkilerine sadece cinsel bir münasebet olarak bakıyor. Psikolojik durumları, halüsinasyonları tıpkı Mr. Joe gibi ama başka terimlerle, pozitivist bir bakış açısıyla ve beyin makinesinin bozulmasıyla açıklıyor (Safa 134). Ferit'e göre Muhtar da Saim de Mr. Joe da “suret-i mutlaka”cıdır. O ise özellikle ruhsal ve olağanüstü hâllerle ilgili olarak mutlakçı açıklamaları kabul etmez (Safa 134), Marksizm'in, pozitif bilimlerin ve aklın bu konularda yetersiz olduğu kanaatindedir.

1. 4. Aklın ve Bilimin Karanlığı

Ferit'in sorunu başta bireysel travmalar hâlinde tezahür ederken, daha sonra asıl problemin tüm insanlığı kapsayan bir konu olduğu anlaşılır. Yazarın amacı, akıl ve bilimle açıklanamayan parapsikolojik, metapsişik hâlleri tartışmaya

açmak, bu bağlamda modern bilimin yaklaşımını eleştirmek ve yetersizliğini dile getirmektir. Romanın ilk bölümünde, hatta Matmazel Noraliya'nın köşkünde Ferit, birçok metapsişik, paranormal durumla karşılaşır. Ancak salt beş duyunun idrakine bağlı bilim anlayışı ve metoduyla, o esrareniz olayları; örneğin Zehra'nın saati dakikası dakikasına bilmesini ve şahit olmadığı bir cinayeti -Necmiye Teyze'nin öldürülmesi- tamı tamına anlatmasını, kendisinin hiç girmedığı Matmazel Noraliya'nın odasını rüyasında gerçeğe uygun bir biçimde görmesini bir türlü açıklayamaz. Nitekim delikanlı, Yahya Aziz'le konuşurken içinde bulunduğu zihinsel karmaşayı, dolayısıyla romanın temel sorularını şöyle dile getirir:

Fakat bu da bana bütün sırlarını teslim etmiş midir? Hamamın göbek taşında portakal yerken ölen teyzesinin hatırası, Zehra'yı geceleri yatağından kalkarak ve çırılçıplak soyunarak, başında tabuta konan yazma ve elinde hamam tasiyle dolaşmaya kadar nasıl sevk ediyor? (...) aynı Zehra, benim zamanı merak ettiğim bir anda ellerinin parmakları ve hareketleriyle bana saati nasıl haber veriyor? (Safa 183)

Bütün bunlara “sadece télépathi” veya “hepsi birer hallucination” deyip geçmek, ona göre bilimsel düşünceye uymaz. İşte bu noktada “Eğer bana ‘Bu budur bu’ndan başka bir şey söylemeyen müsbet felsefeyi aşamazsam, aklın tamamilе lüzumsuzluğuna inanacağım. Abes bir varlık nizamı içinde akıl bir körbarsak kadar vazifesizdir.” (Safa 184) dediği üzere, sadece beş duyuya dayalı akıl ve bilimi yetersiz bulur. Safa, daha sonra Yahya Aziz aracılığıyla modern bilim anlayışını eleştirmeye devam ediyor. Örneğin “bu supranormal hadiselerin, henüz gizli ilimlerden kurtulup resmi ilimlere mal edilmemesini” (Safa 227) bir eksiklik olarak görüyor, bundan dolayı üniversitelerin birer kilise, profesörlerin ise “papaz” olduğunu, çağdaş bilim anlayışının “kilise taassubıyla kışla disiplini”n birleşmesinden doğduğunu ileri sürüyor, bu bilime “üniformalı ilim” diyor (Safa 227). Yazara göre salt beş duyunun idrak edebildiği dünyaya hapsedilen, “realitenin en kaba görünüşünden daha fazlasına inanmaya gücü yetmeyen” (Safa, 1949: 228) bu bilimsel anlayıştan “ilim değil, teknik doğar” (Safa 229).

Aslında Peyami Safa, bu konuyla ilgili düşüncelerini *Vakit*'te 3-5 Aralık 1946 tarihinde yayımlanan “Sürnatürel Hadiseler” başlıklı röportaja dair yazdığı bir yazıda ifade etmiş, kimi bilim adamlarını konuya yaklaşımları sebebiyle “Vakit’in anketine verilen cevaplar, profesörlerin -ki hiçbirisi müsbet ilmin sofuluğundan ve resmi ilmin memur zekâsı olmaktan kurtulamamışlardır- bu konuda bir çocuk kadar bilgisiz olduklarının ispatıdır” (Ayvazoğlu 408) sözleriyle eleştirmiştir.

Bütün bunlardan çıkan sonuç şu: Peyami Safa, romanında duyuların idrakinin dışında, deyiş yerindeyse bu idrâkin sınırlarının ötesinde bir ‘âlem’ olduğu kanaatinde, birtakım metapsişik, parapsikolojik, paranormal durum ve olayların o âlemde olduğunu ileri sürüyor. Ancak modern bilim sadece duyuların idrakine, gözleme, ölçmeye dayandığı için -örneğin Jean Rostand gözlenemediğini öne sürerek tabiatüstü olayları bilimin inceleme alanına girmediğini savunur (Ayvazoğlu 407)- bu durum ve olayları bilimsel alan içinde kabul etmiyor. Yazarın eleştirdiği ise tam da bu!

2. İkinci Bölüm: Aydınlık/ İçteki Karanlık Duvarın, Benliğin Yıkılması

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nun ilk bölümünde Ferit, hem ruhsal/ fikrî hem de mekân olarak karanlıktayken, ikinci bölümde tersine bir aydınlığa, ferahlığa kavuşur.

2. 1. Mekânın Aydınlığı: Büyükada, Noraliya'nın Köşkü

Romanda Vafi Bey'in pansiyonunun aksine Büyükada'daki köşk, aydınlık ve ferahlatıcıdır. Nitekim köşk ve çevresine dair şu betimlemelerde mekânın aydınlığı ve ferahlatıcı özelliği hemen dikkati çeker:

Ferit hasır koltuğa oturdu. Çam ve deniz kokan **taze ve tertemiz bir sabah havası** genzinden göğsüne kadar açılan büyük bir boşluğu dolduruyormuş gibi ona **ferahlık** veriyordu. Bahçeyi yoldan ayıran demir parmaklığın kenarındaki **sarı, penbe ve kırmızı güller**, kendilerini kuşatan **aydınlık hava** hâlelerini boyayacak kadar **parlak** birer küçük **renk yangını** halinde gözleri aldıktan sonra dikkati yakalayıp kendilerine çekiyorlardı. Karşıdaki denizin üstüne bir şimşek **aydınlığı** yapışıp kalmıştı. Bu gözleri kamaştıran **parlaklık...** (Safa 217)

2. 2. Ruhun Aydınlığı

Ferit, Necmiye Teyze'nin öldürülmesinden sonra, Büyükada'da bir süre cinayetle suçlanacağı korkusu yaşar. Ama korkuları geçer. Polis onun suçlu olmadığını anlamıştır. Matmazel Noraliya'nın fotoğrafını görmesi ve benliğini yıkma öyküsüne vakıf olması, ayrıca Yahya Aziz'le yaptığı felsefî, psikolojik ve siyasî konulara dair sohbetler, delikanlı üzerinde büyük etki bırakır. Özellikle Noraliya'nın yaşadığı büyük ıstıraplara rağmen benliğini yıkma süreci, bir tür mistik tecrübe, kendisi için bir kurtuluş, kemale erme örneğidir. Genç kız, anne ve babasının dini inançlarının ayrılığı, bu farklılığın ruhunda yarattığı ikilikler, babaannesinin onu İslâm ahlâkı üzere yetiştirmesi, babasının, annesinin

ölümleri, sevdiği gencin intiharı gibi bir sürü talihsiz olay sebebiyle, önce büyük bir karamsarlık ve nefret içinde “Taksimdeki evin penceresinden gelip geçenlere Türkçe, İtalyanca, Fransızca ‘alçak insanlar!’ diye...” bağırır (Safa 238). Yaşadığı acı olaylar onda topluma karşı büyük bir infial yaratmıştır. Böylece ilk evre kendisini ‘uyumsuzluk’ olarak gösterir. Yahya Aziz, bunu bir tür isyan olarak nitelendiriyor; “İsyan şiddetli olduğu zaman işte böyle bir tariki dünya doğar” (Safa 261) diyor. O hâlde ben’in yıkılma sürecinde birey, güçlü bir isyan hâlinde kendini toplumdan soyutlamaktadır. Noraliya bu doğrultuda, “Karanlık duvar, benliğimdir. Onu yıkmalıyım ki nura kavuşayım” (Safa 253) diyerek odasında inzivaya çekilir ve ‘temaşa’ (contemplation) evresine girer, artık ‘fena’ (mortification) evresine geçmek üzeredir, tüm bağlardan soyutlanır (alâikten tecerrüt); “Kendisini Allahdan ayıran karanlık duvarların benlik olduğunu anlayınca onu atıp kâinatın ruhiyle birleşmek özleyişi...” (Safa 261) içindedir. Koltuk, artık nefsin arındığı, benliğin yıkıldığı yerdir. Ferit, Matmazel Noraliya’nın kemal sürecine vakıf olduktan sonra, kendisiyle Noraliya arasında bir benzerlik kurmuş, ruhlarının tanışmasıyla o da benzer bir aydınlanma yaşamıştır.

Delikanlıdaki değişimin en bariz göstergelerinden biri Selma ile münasebetinde görülür. Başlangıçta genç kıza şehvetle yaklaşan Ferit, daha sonra -Selma razı olsa da- nefesine hâkim olur; “- Ben seni apartmanın merdiveninde kucakladığım gün, Selma, bir hayvandım.” (Safa 276) diyerek, geçmişiyle yüzleşir ve ona cinsel arzuyla yaklaşmaz.

Son olarak romandaki koltuğun anlamını çözmek gerekiyor. Yahya Aziz’in bir konuşmasında koltukla ilgili olarak söylediği; “... Matmazel Noraliya’nın koltuğu vardır. Bu, bir isyanın ve insan düşüncesi kadar eski olduğu halde yarın sabah doğacak bir çocuk kadar yeni bir aydınlığın sembolüdür” (Safa 268) şeklindeki cümleler, bu konuyu açıklamakta yardımcı olabilir. Koltuk, dünyaya sırt çevrilen, ben’in kendini yıkıp Allah’la bir olma noktasıdır. Matmazel Noraliya orada kemale ermiş, nefsini orada terbiye etmiş, tüm hastalıklara orada deva bulmuştur. Romanda koltuk, böyle bir kemal menzilidir.

Sonuç

Bütün bunlardan sonra *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu* için neler söylenebilir? Peyami Safa, bu romanında insanın maddi çıkarlarına dair bir çatışmayı konu edinmiyor; aksine ruh denen meçhul kuyunun karanlık derinliğinde, tabiatüstü olayların içinde geziniyor. Eserinde rüyalar, kabuslar, halüsinasyonlar, metapsişik hâller ve olağanüstü olaylara yer vererek okurunu pozitif bilimlerin çözemediği, beş duyu organının idrak sınırları dışındaki bir ‘âlem’e davet ediyor.

Ferit'in buhranının sebebi ve bütün çabası o 'esrarengiz âlem'deki paranormal hâl ve olayları çözmektir. Bu bağlamda Safa, o 'âlem'e itibar etmeyen, ruhu ve tabiatüstü olayları konu edinmeyen, sadece 'teknik icadı' hedefleyen pozitif bilimlere eleştirir, özellikle Yahya Aziz vasıtasıyla hürriyeti, ideolojileri, ekonomik nizamı, ferdi liberalizmi tartışmaya açar. Roman bu örgüsüyle felsefi, psikolojik, sosyolojik ve siyasi düşüncelerin tartışıldığı bir foruma dönüşür.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, içerikteki bu fikri-felsefi ve psikolojik zenginliğe ve özellikle ilk bölümde başkahramanı Ferit'in ruhsal buhranını canlı bir biçimde tasvir etmesine karşılık, özellikle ikinci bölümde birtakım zaafılar vardır. Göze çarpan ilk kusur, Yahya Aziz'in ve yer yer Ferit'in uzun fikri ve felsefi konuşmalarının romanı kimi kez bir makaleye yaklaştırması. Bu sohbetlerde bilimsel bir üslup doğal konuşmanın, hayatın önüne geçiyor, mesaj kaygısı ağır basıyor. İkincisi, romanda Yahya Aziz'in âdeta yazarın sözcüsü gibi davranması, çoğu yerde onun değil de Peyami Safa'nın konuşması.

Eserdeki bir başka eksiklik, Ferit'in oldukça çabuk bir biçimde, tam olarak açıklanmadan aydınlanması. Safa, Ferit'teki aydınlanma sürecini izah edebilmiş değil. Bu itibarla son bölümde oldukça aceleci davranıyor, tüm sorunları bir çırpıda hallediveriyor. Meselâ Zehra'nın dili çözülüyor, Nilüfer iyileşiyor, baba Londra'dan aniden çıkıp geliyor, Ferit Selma ile barışıyor vb. Yazar bu bölümde hem aceleci hem müdahaleci!..

Bütün bu kusurlarına rağmen, metapsişik ve tabiatüstü alana kapı açtığı, kahramanının ruhsal dünyasını başarıyla yansıttığı, okuruna birtakım felsefi sorular sordurduğu için zamanına göre özgün bir roman *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*.

Kaynakça

- Ayvazoğlu, Beşir. *Peyami, Hayatı, Sanatı Felsefesi Dramı*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2008.
 Bürün, Vecdi. *Peyami Safa ile 25 Yıl*. İstanbul: Yağmur Yayınları, 1978.
 Safa, Peyami. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*. İstanbul: Nebioğlu Yayınevi, 1949.

Servet-i Fünun Sanatkârlarının Romanlarında Kitap, Kütüphane ve Matbuat



*Beyhan Kanter**

Giriş

Kitap, kütüphane ve matbuat, modern çağda özellikle şehirli insanın hayatında değişim sağlayan bir unsur olarak kendine yer bulur. Farklı sosyal tabakalara mensup insanların okuma-yazma öğrenmesi, kitap basımının ve eğitimin yaygınlaşması, hem vakit geçirmek için hem de entelektüel bir eylem olarak okuma oranının yükselmesine, kitabın değerli hatta elzem görülmesine zemin hazırlamıştır. Her nesnenin, her ayrıntının yazıda kendisine yer bulması, kitap ve kütüphanelerin de edebî eserlerde, özellikle de romanlarda kendisine yavaş yavaş alan açmasını sağlamıştır. Kaldı ki modern romanın, sadece insani oluşların, duygu durumlarının değil aynı zamanda nesnelerin ve ayrıntıların anlatısı olarak değerlendirilmesi gerektiği de açıktır.

Türk edebiyatının ilk romanlarından itibaren okuryazar karakterlerin okuma pratikleri, okuma kültürleri ve evlerinde özel bir alan açtıkları kütüphaneleri ile kurdukları aidiyet ilişkisi doğrudan ya da dolaylı olarak kurguya dâhil edilir. Servet-i Fünun sanatkarlarının romanlarında da kitap, kütüphane ve matbuat, kurgunun içinde kimi zaman detay kimi zaman olay örgüsüne yön veren kuvvetli bir unsur olarak yer edinir. Bu dönem sanatçılarının Batı kültürü ile kurdukları ilişki ve yetiştikleri ortam dikkate alındığında eserlerinde bir gelişim nesnesi ya da aracısı olarak kitap, kütüphane ve matbuat kavramlarına yer vermelerinin tesadüf olmadığı görülür. Nitekim Halit Ziya, Mehmet Rauf ve Hüseyin Cahit hatıralarında çok küçük yaşlardan itibaren sürekli kitap okuduklarından bahsederler.

Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un romanlarında hem kadın hem de erkek karakterler edebî zevkleri ve sosyal konumları bağlamında okuma pratikleri gerçekleştirerek kitaplarla bir şekilde ünsiyet kurarlar. Özellikle Halit Ziya'nın romanlarında karakterlerin gündelik hayat pratikleri içerisinde okuma, entelektüel

* Prof. Dr., Fırat Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: beyhankanter@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9848-022X.

bir etkinliğin ve vakit geçirme aracı olmasının yanı sıra kurgusal bağlantıyı da sağlayan bir unsurdur.

Roman okuyan ya da süreli yayınları takip eden karakterler arasında kadınlara ağırlık verilmesi, Osmanlı Dönemi'nde özellikle konaklarda yaşayan kadınların aldıkları eğitime dair veriler içermektedir. Öte yandan Osmanlı Dönemi'nde özellikle muhafazakâr reflekslerle bazı yazarlar tarafından kadınların roman okumalarının eleştirildiği ve sadece “ahlaka müteallik” eserler okumalarının telkin edildiği bilinmektedir. Kadınların roman okumalarının engellenmesi gerektiğine ve zihni terbiyenin önemine ilişkin argümanlar, Osmanlı matbuatında devrin yazarları tarafından farklı boyutlarıyla tartışılır. M. Fatih Andı'nın tespit ettiği üzere Mehmed Celal, *Roman Mütalâası* adlı eserinde kadınların roman okumasını kesinlikle onaylamaz. Mehmed Celal'e göre neredeyse bütün romanlarda aşk ilişkisi bulunmaktadır ve kadın okurların düşünce ve duygu dünyaları okudukları aşk öykülerinden ciddi manada etkilenmeye müsaittir. Nitekim Mehmet Celal, *Müzeyyen* ve *Nedamet* romanlarında da kadınların roman okumasını ayıplar (Andı 37). Servet-i Fünun sanatkârlarının eserlerinde de kadınların roman okumaları ile ilgili devrin eğilimlerini yansıtan tutumlar roman karakterlerinin eğitim durumları bağlamında kurguya taşınır.

Kitap Okuma Kültürü ve Ayrıcalıklı Bir Alan Olarak Kütüphane

Türk edebiyatında roman türünün varlık alanı bulmaya başlamasından itibaren okuma eylemleri de romanlarda farklı amaç ve işlevselliklerle yer edinir. Kimi romanlarda hangi türden eserlerin okunacağına dair karakterler aracılığıyla âdeta bir okuma listesi sunulur ve okur yönlendirilmeye çalışılır. Mesela Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarındaki karakterlerin okudukları eserlerin hayal dünyalarına ve hayat tasavvurlarına etkileri yazarın niyetine/amacına ilişkin veriler içermektedir¹. Özlem Nemutlu'nun belirttiği üzere “öncelikle bir okur kitlesi oluşturmak isteyen Ahmet Mithat Efendi, kendi okudukları ve okuma biçimiyle de okurlarına örnek olmak istemektedir. Onun bütün problemi neler/kimlerin okunması ve nasıl okunması gerektiğidir” (Nemutlu 124). Servet-i Fünun sanatkârları ise romanlarında okuma pratiklerini gündelik hayatın olağan akışı içerisinde ele alırlar. Servet-i Fünun romanlarındaki karakterlerin okudukları kitaplar, okuru yönlendirme, eğitime amacı taşımaz; bazı istisnaları olmakla birlikte karakterlerin edebî zevklerini, ilgilerini, kültürel birikimlerini ve gündelik

1 Bu konuda detaylı bilgi için Özlem Nemutlu, *Ahmet Mithat Efendi'nin Kütüphanesi*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.

hayat pratiklerini yansıtır niteliktedir. Evlerdeki kütüphaneler de gösteriş ya da dekor amaçlı değil evin ihtiyaç alanlarından biri olarak kurgularda yer edinir.

Servet-i Fünun yazarlarının romanlarında varlıklı ve seçkin ailelere mensup olan aydın ve ileri görüşlü karakterlerin evlerinde, özel görüşmelerini yaptıkları, kitap okudukları ve kendilerine tahsis ettikleri kütüphaneleri bulunmaktadır. Kurgulardaki bu dikkat çekici vurgu, dönem yazarlarının kitap ve kütüphaneyi bir gelişme biçimi olarak gördüklerini yansıtan unsurlardan biridir. Halit Ziya'nın romanlarında köşk ve yalılarda sadece dekoratif vazife görmeyen, işlevsel bir özelliği haiz olan kütüphanelere sıklıkla vurgu yapılır. *Nemide*'de varlıklı ve ileri görüşlü bir karakter olarak kurgulanan Şevket Bey, "mutadî veçhile yemekten sonra kütüphanesine çekil[ir]" (Uşaklıgil, *Nemide* 54), özel konuları kütüphanesinde konuşur. Kanlıca'daki yalısında da kütüphanesi bulunan Şevket Bey'den bahsedildiği zaman kütüphanesine ve kitap okuduğuna vurgu yapılır. Şevket Bey'in kitaplarla kurduğu ünsiyet, kızı *Nemide*'nin de kitaplarla ilişkili bir çocukluk ve gençlik geçirmesine etki eder. Kitaplara ilgisi roman boyunca hissettirilen *Nemide*, henüz beş yaşında iken bahçede büyük bir kitabın resimlerine bakar, bu sırada Şevket Bey de kitap okumaktadır. Tabip Osman Bey ile Şevket Bey konuşmak için kütüphaneye gittiklerinde de *Nemide* kütüphanenin bir köşesindeki koltuğa büzülerek kitabını açar, "ciddi bir adam gibi mütalaaya başla[r]" (Uşaklıgil, *Nemide* 60). *Nemide*'nin bu tavrı, aynı zamanda babasının kitap okuma pratiklerinin bir taklidi gibidir.

Nemide'nin gündelik pratikleri arasında kitap okumak önemli bir yer tutar, tıp eğitimi alan amcazadesi Nail de okumayı sever. Öte yandan *Nemide*'nin, amcazadesi Nail gibi okula gitmek istemesi üzerine Şevket Bey'in *Nemide*'ye ders vermesi ve okuma yazma öğretmesi, *Aşk-ı Memnu*'da aydın bir karakter olarak kurgulanan Adnan Bey'in kızı Nihal'e Türkçe ve imla öğretmesi ile benzer bir tavrı barındırır. Zira Osmanlı Dönemi'nde varlıklı ailelerin kızlarının konak veya yalılarında babalarından ya da özel hocalardan ders aldıkları bilinmektedir.² *Bir Ölü'nün Defteri*'nde küçük yaşlarından itibaren okuma tutkusu olan Nigâr'ın elindeki musavver kitaba çocuklarının da bakması okuma ilgisinin ortaya çıkmasında ailenin rolüne yönelik bir detaydır.

Halit Ziya'nın romanlarında karakterlerin kitap okurken betimlenmeleri, *Sefile* gibi istisnaları olmakla birlikte, varlıklı, seçkin ya da 'kibar âlemi'ne mensup ailelere ilişkin bir tutumu barındırır. *Aşk-ı Memnu*'da Bihter, Adnan Bey'in evlilik teklifi üzerine annesiyle nasıl konuşması gerektiğini düşünürken vakit

2 Bu konuda detaylı bilgi için Hülya Argunşah, *Kadın ve Edebiyat Babasının Kızı Olmak*, İstanbul: Kesit Yayınları, 2016.

geçirmek için eski risaleleri karıştırır. Nihal ile Adnan Bey, Türkçe çalışırken de Bihter'in elinde vakit geçirmek için okuduğu bir kitap vardır. Romanın uçarı ve çapkın karakteri Behlül, dönemin en fazla okunan yazarları arasında yer alan “o insafsız kadın müşerrihini” (Uşaklıgil, Aşk-ı Memnu 345) Paul Bourget'yi okur. Ancak “öğrendiklerini öğrenmek için, bilmemiş olmamak için” (Uşaklıgil, Aşk-ı Memnu 111) öğrenen Behlül'ün okuma pratiklerindeki amaç, dönemin diğer kurmaca metinlerindeki züppe tipler gibi entelektüel bir ilgi ve okuma merakından ziyade gösteriş tutkusu ile ilişkilidir. *Eylül*'de ise Beyoğlu hayatının müdavimlerinden olan ve musiki konusunda entelektüel bir birikime sahip olan Necip, Eduard Rod'un yeni çıkan *Yolun Ortası*'nda romanını okur.

Bir Ölünün Defteri'nde başkışı Osman Vecdi'nin inziva köşesi olarak tanımlanan köşkündeki kütüphane tasviri onun ruh hâli ile uyumlu bir biçimde kurguya taşınır. [...] “duvarları örten kütüphanelerin içinde hazin, metruk duran bu kitaplar” (Uşaklıgil, *Bir Ölünün Defteri* 24) Osman Vecdi'nin yalnızlığına eşlik ederler. Romanın kurgusunun, bir hatıra defterinin okunması üzerine bina edildiği düşünüldüğünde okuma ve yazma eyleminin ne kadar önemsendiği fark edilebilir. Halit Ziya'nın romanlarında kütüphane tasvirleri modern romanın realist çizgilerine uygun olarak salt dekoratif bir betimlemeden ziyade karakterlerin eylemlerini, entelektüel yönlerini gösteren bir ayrıntı niteliğindedir. Ancak *Ferdi ve Şürekâsı*'nda İsmail Tayfur'un, *Mai ve Siyah*'taki Ahmet Cemil'in hayallerinde olduğu gibi kütüphane sahibi olmak aynı zamanda maddi imkânla doğrudan ilgilidir. *Nesl-i Ahir*'de, Zaptiye Nazırlığı tarafından aranan ve “okuduğu kitap ve gazeteler yüzünden tutuklan[an]” (Önertoy 91) Kâşif'in yoksul olduğu için bütün kitaplarının, defterlerinin pencere kenarlarında, iskemle üzerinde ve odanın bir köşesinde olması da maddi imkânsızlığının göstergesidir. Ahmet Cemil ile Hüseyin Nazmi'nin kitapçılardan kira ile kitap almaları da dönemin kitapçı-okur ilişkisinin maddi boyutunu, başka bir deyişle arz talep ilişkisini yansıtmaktadır.

Mai ve Siyah'ta okumayı vazgeçemediği bir tutku hâline getiren Ahmet Cemil'in, yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin daha çok yabancı eserlerden müteşekkil zengin kütüphanesi gibi bir kütüphaneye sahip olamaması onun kitap okuma tutkusunun önünde bir engel teşkil etmez. Hüseyin Nazmi'nin satın aldığı kitapları iki arkadaş birlikte mütalaa ederler. Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi'nin okuma ilgileri beğendikleri ve beğenmedikleri eserler aracılığıyla kurguya taşınır.

Tanzimat sonrası Batı kültür ve edebiyatına yönelen Türk aydınlarının genel tutumlarında olduğu gibi Servet-i Fünun roman karakterleri de özellikle Fransız edebiyatına ilgi duyarlar, yerli kitaplara ya da Şark edebiyatına pek

iltifat etmezler. Kavcar'ın da ifade ettiği üzere “Edebiyat-ı Cedide neslinin romanı olan *Mai ve Siyah*'ta Ahmed Cemil, Hüseyin Nazmi, ‘Victor Hugo’ takma adıyla anılan Hasan Latif Bey ve koltuğunun altında sürekli olarak Fransızca ve Almanca eserlerle dolaşan Fatin Dilâver Efendi, estetik ve edebî gıdalarını hep, başta Fransız edebiyatı olmak üzere Avrupa’dan alırlar.” (Kavcar 29). *Mai ve Siyah*'ın bu noktada dikkat çeken yönlerinden biri de Halit Ziya'nın yeni ve Avrupai edebiyat anlayışını temsil eden karakterleri aracılığıyla âdeta bir okuma listesi vermesi ve Şark edebiyatına pek iltifat etmemesidir. *Mai ve Siyah*'ta Şark edebiyatı, klasik şiir zevkini savunanlar ya da eski nesil tarafından tercih edilir. Söz gelimi Ahmet Cemil'in babası *Mesnevi*'yi çok önemser, evlerinde hemen her akşam *Mesnevi*'den bölümler okur ve yorumlar. Ancak Ahmet Cemil'in edebî zevkinde Batı edebiyatına dair özellikle çağdaş eserler önemli bir yer tutar. Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi'nin bir kitapçı vitrininde gördükleri *L'âme Nue* adlı eseri hemen satın almaları da dönemin entelektüellerinin okuma kültürü hakkında ipucu sunar. Zira Fuzuli, Bakî, Nef'î, Nabî, Nedîm gibi klasik Türk edebiyatının önde gelen isimlerinin divanları, âdeta bir okuma anaforuna kapılan Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi'nin, ruhlarını arzuladıkları şekilde titretmediği gibi edebî ve estetik zevklerine de hitap etmez. Öte yandan iki arkadaş, edebiyat tarihi silsilesi dâhilinde okuma yapmak için önce *İlyada* ve *Odyseia*'yı ellerine alırlar ancak yarım bırakırlar, Yunan ve Roma edebiyatı ile Orta Çağ'dan sonraki iki üç asırlık edebiyatta da aradıklarını bulamazlar. Goethe, Schiller, Milton, Yung, Hugo, Musset, Lamartine gibi Batılılaşma devri Türk edebiyatına etki eden sanatkarların eserlerine odaklanırlar. Dil ve vezin bakımından yeniliklerden müteşekkil bir eser oluşturmayı hayatının temel gayelerinden biri hâline getiren Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi'nin kütüphanesindeki Lamartine'den, Hugo'dan, Musset'ten sonra bütün parnasyenlerin, sembolistlerin, dekadanların, Heredia, Théodora de Banville, Prudhomme, Coppée, Haraucourt, Sylvestre, Mendes, Paul Verlaine gibi sanatkarların eserlerini inceler. *Menekşe*'nin Servet-i Fünun nesline mensup olan başkışisi Bülent de okumalarını sadece Batı edebiyatından yapar. Geleneğin dışında yapılan bu okumalar, Batılılaşma'nın edebî boyutundan izler taşır.

Hüseyin Cahit Yalçın'ın romancı olmak isteyen bir gencin hayallerini anlattığı ve kendi biyografisinden izler taşıyan *Hayal İçinde* romanında kitaplar, karakterlerin gündelik hayat pratikleri ve düşünce yapılarında işlevsel bir role sahiptir. Bu durum, kurgusal içeriğin yanı sıra Yalçın'ın çocukluğundan itibaren edindiği okuma kültür ve zevkinin de bir yansımasıdır (Yalçın, 1999). Anılarında, çocukluk yıllarında evlerinde akşamları Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarının yüksek sesle okunduğundan bahseden Hüseyin Cahit'in henüz çok genç

yaşlarda iken yazdığı *Nadide*'deki bariz Ahmet Mithat etkisi evdeki bu okuma saatleri ile ilgili olmalıdır. *Hayal İçinde*'nin başkişisi Nezih de hem vakit geçirmek hem de kendini yetiştirmek için sürekli kitap okur, Hüseyin Cahit Yalçın gibi Fransızcadan tercüme yapar. Nezih'in elinde George Ohnet'nin *Dette de Haine* adlı eseriyle tercüme yaparken kullanacağı küçük *Kâmus-ı Fransevi* vardır. Bu noktada da Nezih ile gençlik yıllarında George Ohnet'nin adı geçen eserini tercüme etmek için uğraş veren Hüseyin Cahit'in biyografisi örtüşmektedir. Tabii Halit Ziya'nın da George Ohnet'den tercüme yaptığını hatırlamak gerekir.

Hayal İçinde'de Nezih ve arkadaşlarının Alphonse Karr'ın *Kadınlar* kitabına atıfta bulunarak romanlardaki aşkın mahiyeti ile gerçek hayattaki aşk arasındaki farklılıkları tartışmaları, kurmaca içindeki gerçekliği sorgulamaları bağlamında önem arz etmektedir. Romanda Nezih ve arkadaşlarının okuma tutkunluklarını yansıtan bir başka husus derslerini ihmal ederek sürekli kitap okumalarıdır:

Derste, kozmografyanın, hikmet-i tabiyyenin, müsellesâtın o haşin desâtir ve eşkâlini bir saat müddet takib ile zihin yoracakları, dış sıkacakları yerde hocanın nazar-ı dikkatinden kurtulmak için ön sıradaki arkadaşlarından birini siper alarak Montepinlerin, Rişborların, Jul Vernlerin, Onelerin bütün ellerine geçen kitaplarını devretmeyi tercih ile boş boşuna geçirdikleri sene-i dersiyyenin atâletini cebretmek, tevzî-i mükâfât cetvelinde evvelki seneler işgâl ettikleri mevkilerden düşmemek için şimdi şu imtihân aralarında sabahdan akşama kadar çalışmaya, o nâtamam defterlerin, bir lisân-ı ecnebî ile kendilerine bakan düstûrların, kitapların karşısında şifreler halletmeye mecbûr idiler (Yalçın 40).

Kalabalık bir şahıs kadrosundan oluşan *Nesl-i Ahir*'de geleceği inşa edecek nesil olarak görülen muhalif ve idealist gençler, çok ciddi okuma pratikleri yaparlar, hem yerli hem yabancı neşriyatı takip ederler ve okuduklarından hareketle memleket meseleleri üzerine kafa yorarlar. *Nesl-i Ahir*'in başkişisi, seçkin ve varlıklı bir ailenin oğlu olan kırk beş yaşındaki Süleyman Nüzhet, kitap okuyan karakterler içinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Çok okuyan, okuduklarını muhakeme eden, Osmanlı Devleti'nin siyasi, sosyal ve iktisadi koşullarını hem kendi tecrübeleri hem okuduğu eserler üzerinden analiz eden ve idealist bir karakter olarak kurgulanan Süleyman Nüzhet'in okuma pratikleri günlük gazetelerin yanı sıra edebî, sosyal ve kültürel eserlerden oluşur. Söz gelimi Pierre Loti'nin Müslüman Osmanlı kadınlarını anlattığı *Les Desenchantees* romanını eleştirel bir bakışla analiz eder. "Süleyman Nüzhet'in bu kitap dolayısıyla üzerinde durduğu mesele, Loti'nin Doğu'yu gerçekten tanıyıp tanımadığıdır. [...] Pierre Loti'nin şöhretine, edebiyatta doğu hayranlığını yani exotisme'i bir yenilik olarak ortaya attığında tereddüdü yoktur. Eserin uzunluğuna, tekrarlarından

ziyade yalnız ‘fıkr-i felsefi’sine itiraz ediyordu” (Kerman 103). Kitap okumak, Süleyman Nüzhet için can sıkıntısını azaltmak ve vakit geçirmek için de bir araçtır. Romanda, “sadece mesleğine değil, edebiyata, yabancı dillere ve tiyatroya da ilgi duyan geniş ufuklu bir genç” (Kerman 108) olarak kurgulanan Sahir, sürekli okuyan, Fransızcadan, İngilizceden eserler tercüme eden aydın bir askerdir. Beşir Fuad’ın *Bedreka*’sıyla (Bedreka-i Lisan-i Fransevî) Fransızca öğrenmeye başlayan Sahir, Calman Levy’nin, O. Henry’nin, Bourget’nin, Soulié’nin, Dumas’nın eserlerinden tercüme yapar. Güncel yayınlarla da ilgilenen Sahir, Osmanlılığa, Şark meselelerine dair makale ve kitapların hemen hepsini bilir, Shelley’in şiirlerinden okur, Spencer’in sosyal kuramlarından bahseder. Bu noktada *Menekşe*’deki roman yazarı Bülend’in son romanını “benim necib ve ulvi şâirim Shelley” ithafla yayımladığını da eklemek gerekir.

Romanın Türk edebiyatına geç girmesi, hayata dair hemen her ayrıntıyı konu edinen romanların okurunun kimler olması gerektiğine dair tartışmaları da beraberinde getirir. Bu bağlamda kadınların “ahlaka müteallik” eserler okumaları vurgulanarak ahlaka yönelik bir tehdit olarak nitelendirilen romanları okumaları bir tür sansür uygulanarak engellenmeye çalışılır. Aslında söz konusu engellenmenin sadece Türk kadınları için olmadığını Avrupa’da da benzer yaklaşımların görüldüğünü söylemek mümkündür. Ancak *Bir Ölünün Defteri*’nde hayattan ne istediğini bilen bir karakter olarak kurgulanan Nigâr’ın “elinde her türlü kitaplara tesadüf edilir”, “genç kızların mütalaası dairesine çekilen hudut Nigâr için mevcut değil[dir]” (Uşaklıgil Bir Ölünün Defteri 67). Fenni eserler ve hikâye kitaplarıyla pek ilgilenmeyen Nigâr, *Genç Kız Kalbi* romanının başkışisi Pervin gibi şiir okumayı çok sever. Bu çerçevede Osman Vecdi’nin şiirin fikri zehirlemekten başka bir işi olmadığını söylemesine karşın insanın yaşamak için fikrine bir parça şiir karıştırması gerektiğini savunarak şiirsiz fikri renksiz çiçeğe benzetir. Nigâr’ın, şiirin yüceliği ve kalpte bıraktığı tesir ile ilgili Osman Vecdi ile tartışması, onun bilinçli bir okur olduğuna işaret eder.

Kadınların roman okumaları ile ilgili engellemelere, özellikle *Aşk-ı Memnu* ile *Genç Kız Kalbi* romanlarında dikkat çekilir. *Aşk-ı Memnu*’da Alexandre Dumas’nın eserlerini okuyan ve hayata bu eserlerdeki vakaların gözünden bakan mürebbiye Mlle Courton, Nihal’in roman okumasına müsaade etmez. “Genç kızlara roman okutmamak Mlle de Courton için en ziyade tatbiki lazım bir terbiye kaidesiydi ki şiddetle Nihal hakkında meriyetini muhafaza ederdi; fakat kendisinin hikâyelere, hususiyle Alexandre Dumas’ya derin bir meftuniyeti vardı” (Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu* 103). *Aşk-ı Memnu*’da Mlle Courton’un Behlül’den aldığı kitapları geri götürmesi ise teknik olarak Bihter ile karşılaşması

amacıyla kurgulansa da bahane olarak kitabın kullanılması okuma kültürüne ilişkin bir ayrıntıdır.

Kadın okurların romanların etkisinde kalarak gündelik hayatlarına, duygu durumlarına ve gelecek tasavvurlarına yön verdiklerine ilişkin algıyı yansıtan eserler arasında özellikle *Ferda-yı Garam* ön plana çıkar. *Ferda-yı Garam*'da hassas, karamsar ve aşırı santimantal bir karakter olarak kurgulanan Sermed, çok okuyan ve okudukları üzerine düşünen bir genç kızdır. Bu bağlamda o, "sırf vakit geçirmek için okuyanlardan da değildir. O, her okuduğu romanın kahramanı ile birlikte ıstırap çekmektedir. Seçtiği kitaplar da kendisinde yaratılıştan mevcut hüznü besleyecek vasıftadır. Genç kızın sevdiği ile birlikte ölme fikri, pek beğendiği, elinden düşürmediği bir kitap olan, Goncourt'ların "Soeur Philomène" romanındaki Philomène'in rahibe olma kararının mukabili sayılabilir" (Has-Er 109). Sermed'in okuma evreninde Daudet'nin ve Goncourt Kardeşler'in romanları özellikle de *Soeur Philomène* önemli bir yer edinir. Aşırı santimantal bir karakter olan, neredeyse bütün zamanını kütüphanesine hasreden Sermed'in bu eserleri okuması, Mehmet Rauf'un bilinçli bir seçimi olmalıdır. Romanın hassas ve kırılğan karakterlerinden Macid de Sermed'in ruh hâlindeki karamsarlığı çok okumasına bağlamaktadır:

Sizi bu hâle getiren nedir? Bunun okumak olduğu muhakkak... Gecelerinizi, günlerinizi nefret ettiğiniz yerlerden ziyade kütüphanenize hasretmek sizde öyle bir rikkat-i his hâsıl etmiş ki tecrübe görmeden hayattan usan-dırılmış (Mehmed Rauf, *Ferdâ-yı Garam* 44)

Sermed'in okuduklarından etkilenme hissinin farklı bir boyutunu *Sefile*'de görürüz. *Sefile*'de kimsesiz kalınca sokaklara düşen ve fuhuş yaptığını bilmediği Mihriban Hanım'a sığınan Mazlume, gerçek hayat ile okuduğu eserler arasında ilgi kurmaya çalışır. "O zamana kadar nazar-ı mütalaasından geçen eşhas-ı hikâyat meyanında Mihriban Hanım'a mesîl birisini araştır[ır]" (Uşaklıgil, *Sefile* 40). Mihriban Hanım ve İkbâl'in hayat tarzlarına hemen vakıf olamayan Mazlume, "acı hakikat" ile yüzleştikten sonra bir süre ev içerisinde sadece kitap okuyarak vakit geçirir. Mihriban Hanım'ın "ben seni köşeye kurulsun da kitap okusun diye almadım" (Uşaklıgil, *Sefile* 59) ifadesindeki tahkiri, Mazlume'nin okuma tutkunluğuna işaret eder. "Ekser vaktini mütalaa ile geçir[en]" ve annesinin hayat kurgusu sebebiyle fuhuş yapmak zorunda kalan İkbâl'in, Ahmet Mithat Efendi'nin fuhuş yapmaktan kurtarılan genç bir kadını anlattığı *Henüz On Yedi Yaşında* romanını okuması, 'kurtarılma' beklentisi içinde olduğunu ve kendi gerçekliğinden uzaklaşmaya çalıştığını gösterir. Ancak Halit Ziya'nın, hayatı trajik bir sonla biten İkbâl'in eline romantik bir özellik gösteren *Henüz On*

yedi Yaşında romanını vermesi, hayatın kurmaca metinlerdeki gibi olmadığını göstermeye yönelik realist bir tutumdur:

Bir akşam Mazlume'nin ricası üzerine İkbâl Hanım elindeki kitabı cehren okumaya başladı. Bu kitap Henüz On Yedi Yaşında serlevhalı hikâyeydi. Mazlume dalgın dalgın dinledi. Gözleri bir nokta-i gayr-ı muayyene üzerinde merkûz kalbi birçok hissiyat-ı muhtelifle ile malî olduğu hâlde hiç tanımadığı, tasavvur etmediği bir âlemden bahis olan bu hikâye kızcağızda hayretler, taaccüpler hâsıl ediyordu. (Uşaklıgil, Sefile 36).

Henüz On Yedi Yaşında'nın etkisinde kalan ve odasına götürdüğü bu kitabı merakla mütalaa eden Mazlume'nin ilk şaşkınlığı, tanımadığı bir hayat kurgusunu okumuş olmasından kaynaklanır. "Ahmet Midhat Efendi'nin romantik bir üslupla ele aldığı bu romanı, tecrübesiz Mazlume için bir tür hayat karşısında bilinçlenmenin sembolüdür. Bu bağlamda roman için söylenen 'hiç tanımadığı, tasavvur etmediği bir âlemden bahis olan bu hikâye' tanımlaması, Mazlume'nin kötü yolla ilk kez karşılaşmasını simgeler. (Ünlü 117). Ö. Faruk Huyugüzel de *Sefile*'nin romantik bir karakterle yazılan *Henüz On Yedi Yaşında* romanının bir antitezi olarak realist tarzda kaleme alındığını ifade eder (Huyugüzel 48). *Ferdi ve Şürekası*'nda varlıklı ancak eğitimsiz ve pragmatik bir babanın kızı olan Hacer de boş vakitlerini kitap okuyarak, günlüğüne notlar alarak geçirir. *Son Yıldız*'ın merkezi karakterlerinden Perran'a Suhulet Kütüphanesi ve Library Mondiyal'dan yeni çıkan mecmualarla kitaplardan bir paket gelir, genç kadın beğendiklerini alıkoyar, beğenmediklerini iade eder. Ancak romanda moda dergilerini takip eden Perran'ın okuma kültürü ile ilgili detay verilmez.

Servet-i Fünun sanatkârlarının romanlarındaki kadın karakterlerin kitap okuma ilgilerinde aldıkları eğitimin ve yetiştikleri kültürel ortamın etkisini örneklendiren bir başka karakter ise *Nesli Ahir*'deki Azra'dır. Avrupa'dan yeni dönen babası Süleyman Nüzhet'le aynı evi paylaşmak arzusunda olan Azra, babasının kendisine Nick Edition'dan, "bir genç kızın okuyabileceği" (Uşaklıgil, *Nesli Ahir* 67) romanlar almasının hayallerini kurar.

Gazete/Dergi Kültürü ve Matbuat

Servet-i Fünun sanatkârlarının romanlarında Osmanlı Dönemi'ndeki gazete kültürü ve matbuata dair detaylar dönemin iktisadi, edebî, kültürel ve siyasi koşulları ile birlikte işlenir. Okunan kitaplar genellikle Avrupa'da yazılan eserler olmakla birlikte süreli yayınlara ilginin daha geniş bir perspektifi içerdiği görülmektedir. Söz konusu ilgi kadın okurların da okuma kültürüne etki eder. Osmanlı Dönemi'nde özellikle konaklarda özel eğitim gören kadınların

okuma pratiklerinde yurt içinde ve yurt dışında yayın yapan gazete ve dergilerin önemli bir yeri söz konusudur. 1870’lerden sonra kadınlara yönelik yayınlarda artış görülmesi özellikle kadın okurların okuma ilgilerinin çeşitlenmesi ile ilgilidir. Kadınların okuma ilgilerindeki çeşitlilik, dönem romanlarındaki kadın karakterlerin okuma eylemlerinde de yer bulur. Söz gelimi *Aşk-ı Memnu*’da Matmazel Courton, *Aşk-ı Memnu*’nun yazıldığı yıllarda Osmanlı konaklarında yaşayan ve Fransızca bilen Türk kadınları tarafından da ilgiyle takip edilen *Figaro* gazetesini okur. *Nesl-i Ahir*’de de *Figaro*, bir havadis vesilesiyle bahsi geçen gazetelerden biridir. Bunun yanı sıra kadınlara el işleri ile ilgili modeller sunan yayınlardan bahsedilmesi, *Aşk-ı Memnu*’nun tefrika edildiği dönemde kadınlara yönelik farklı içeriklerden müteşekkil süreli yayınların yaygınlaşması ile ilişkilidir. Bu bağlamda romanda Mlle Courton’un “son gelen kadın işi risalelerinden” Nihal ve Cemile’ye el işi modeli gösterdiğinden söz edilir.

Roman karakterlerinin süreli yayınlara ilgisi sadece kurgusal bağlantılar ve gündelik pratikleri detaylandırmak için yansıtılmaz. Mesela Behlül, Mlle Courton’a Paris gazetelerinden “bütün mülevves tafsilatıyla hikâye olunan bir rezale vakasını” (Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu* 118) nakleder. Behlül’ün süreli yayınlara ilgisini yansıtan bir başka detay da Nihal odasına girdiği zaman elinde tuttuğu gazetenin kenarına resim yapmasıdır. *Ferdi ve Şürekâsı*’nda ise İsmail Tayfur’un ticarethanede, elinde tuttuğu bir gazeteden yüksek sesle yurt içi ve yurt dışı havadisleri okuması gazetelerdeki haberlere yönelik ilgiyi yansıtır. Gazetede ki havadislerin yüksek sesle okunması çevrede bulunanların merakla dinlemesi dönemin özellikleri arasındadır.

Gazetelerin iletişim ve kültür aracısı olarak yaygınlaşması roman karakterlerinin sosyal hayata dair bilgilerine, yeni yerler görme arzularına ve farklı konularda bilgi edinmelerine de etki eder. *Hayal İçinde*’de Tepebaşı Bahçesi’ni hiç bilmeyen Nezih, gazetelerde burası ile ilgili bazı ziyafet nitelemelerini okumuştur. Bunun yanı sıra Nezih, *Le Moniteur Ottoman* gazetesinin günlük havadisler kısmında oldukça ilgisini çeken bir nikâh haberi okur. “*Genç Kız Kalbi*”nde Pervin’in amcası, yerli günlük gazeteleri okuyarak, onlardan edindiği yalan yanlış bilgilerle kendini medeni sayar” (Kavcar 33). *Ferdâ-yı Garâm*, günlük gazeteler ile dergileri inceleyerek mütalaa eden genç kadınların birbirleriyle sohbetleri ile başlar. Romanda, şiir ve hikâyelerin yer aldığı dergilerin yanı sıra özellikle moda dergileri genç kadınların ilgisini çeker. Bu çerçevede Mehmet Rauf’un kadınlara yönelik *Mehasin* ve *Süs* dergilerini çıkardığını da hatırlamak gerekir. *Nesl-i Ahir*’de resimli dergileri karıştıran, *Lecturs Pour Tous*, *Les-Annales* ve *İllüstrasyon* gibi farklı türde yayınları okuyan Azra, vapurda *Femina* dergisini sayfalarını karıştıran iki şık hanım görür.

Halit Ziya'nın İzmir dönemi romanlarından *Bir Ölü'nün Defteri*'nde kitap ve kütüphanenin yanı sıra matbuat da kurguya yön veren unsurlar arasındadır. Üçlü bir aşk örgüsü etrafında kurgulanan romanda, bir tabip (Vecdi) ile bir şair/muharrir (Hüsam) tarafından sevilen ve okuma tutkusu roman boyunca hissettirilen Nigâr'ın seçimi Hüsam'dan bir bakıma şiirden yana olur. Zeynep Kerman'ın tespitine göre “tabiatı bu tarzda telâkki etmek, tabiatla bu tarzda kaynaşmak arzusu, Hüsam'ın tıpkı Servet-i Fünuncular gibi Batılı mânâda şiirler yazdığını gösterir (Kerman 81). Hüsam'ın *Nesim-i Havadis* adlı bir gazetede yayımlanan “Terâne-i Seher” manzumesinin başlığı da Cenap Şahabettin'in şiirlerini hatırlatmaktadır. “Hayat görüşü, düşünüş tarzı, şiir anlayışı ve zevkleri bakımından Hüsam, âdeta *Maî ve Siyah*'ın şair kahramanı Ahmet Cemil'in bir prototipidir (Kerman 81). Şair olma hayali kuran Hüsam'ın *Nesim-i Havadis* adlı bir gazetede muharrirlik yapması ise maddi sebeplerle ilişkilendirilir. Hüsam'a göre “hiçbir şey olamayanların olabilecekleri şeylerden biri de muharrirliktir. Şairlik fikre bol bol hülya vermekle beraber mideye hiçbir şeyler vermez” (Uşaklıgil, *Bir Ölü'nün Defteri* 73-74). Bu bağlamda gazetecilik, bütün güçlük ve engellemelere rağmen idealize edilen ve şöhret sağlayan bir meslek olmasının yanı sıra geçim kaynağı olarak da yer edinir.

Servet-i Fünun romanında muharrirliğe atfedilen önem, *Ferdi ve Şürekası*'nda da görülür. Romanın başkişisi İsmail Tayfur, okul yıllarında iken mühim bir gazetenin başmuharriri ya da zamanın büyük bir edibi olmak ister. Ancak *Maî ve Siyah*'ın başkişisi Ahmet Cemil'de de görüleceği gibi babasının vefatıyla ailesini geçindirmek zorunda kalan İsmail Tayfur, “ceride muharriri” olan arkadaşlarını da hatırlayarak gerçekleştiremediği hayalleri için hayıflanır.

Mehmet Rauf'un *Menekşe* romanında, roman yazarı olmak şöhret sağlar ve gazetelerde çeşitli vesilelerle yer edinmeye imkân tanır. *Menekşe*'de, meşhur bir yazar olan Bülend'in özellikle genç kadınlar tarafından okunması romanlarında kadın ve aşk konusuna ağırlık vermesi ile ilgilidir. *Son Yıldız* romanında da gazete sahibi olmak şöhret ve zenginlik vesilesidir. *Son Yıldız*'ın başkişisi Fahri Cemal, “gerek gazetesinin bütün memleketteki ehemmiyetinden gerek büyük servetinden, bahusus gerek daima çok çetin ve çok kuvvetli başmakaleleriyle pek muvaffakiyetli edebî eserlerinden dolayı matbuat ve edebiyatta meslektaşları arasında pek ciddi bir hürmetle ‘Üstad’ diye çağrıl[ır]” (Mehmet Rauf, *Son Yıldız* 23). Fahri Cemal'in sahibi olduğu *Şehrah* gazetesi, “İstanbul gazetelerinin en parlak ve mamuru[dur]” ve “tab'ı 25 bine” kadar çıkmış[tır]. Romanda, kurgusal bir gazete olan *Şehrah* ile ilgili pek fazla bilgi verilmese de Halil Nuri adlı biri tarafından musikiye dair yazılar yazıldığı ifade edilir ki Mehmet Rauf'un

musikiye ilgisi düşünülünce bu detayın bilinçli bir şekilde kurguya yerleştirildiği söylenebilir.

Mehmet Rauf'un *Genç Kız Kalbi* romanında ise başkışı Pervin'in âşık olduğu Behiç, gazetelere kadınlarla ilgili yazılar yazdığı gibi aynı zamanda *Elhân-ı Nücûm* adlı bir şiir kitabı neşreden ve özellikle genç kadınlar tarafından çok beğenilen genç bir şairdir. Behiç'in şiir kitabının ismi Servet-i Fünun şiirlerini hatırlatmakla birlikte onun şiirlerindeki derin duyguların pratikte bir karşılığı yoktur. Behiç'in şiirlerindeki hissiyatın, derinliğin ve aşkın yüceliğini yansıtan ifadelerin gerçek hayatta karşılığının olmayışı onun evlilikte maddiyatı merkeze alması ile ortaya konulur. Bu bağlamda Mehmet Rauf âdeta şiirler ile gerçek dünya arasındaki sınırı Behiç'e âşık olan ve hayatını şiire ve edebiyata adan Pervin aracılığıyla gösterir.

Servet-i Fünun sanatkarlarının romanlarında kurgusal gazeteler olmakla birlikte vaka zamanında Osmanlı matbuatında yaygın olarak görülen gazete ve dergilerden de bahsedilir. *Menekşe*'de *Servet-i Fünun* dergisinde Fecr-i Âti topluluğunun "dünküler" (Edebiyat-ı Cedide) ile ilgili ağır eleştirilerde bulundukları ifade edilir. Romanın başkışısı Bülend, kendisi de "dünküler" içinde yer almasına karşın *Servet-i Fünun*'daki eleştirileri tamamen haksız bulmaz. II. Abdülhamit Dönemi'nin eleştirildiği ve bir 'devir romanı' (Huyuguzel 73) özelliği gösteren *Nesl-i Ahir*'in karakterlerinden Gıyas, düzenli olarak dönemin meşhur gazetelerinden *İkdam* ve *Sabah*'i okur. Fransızca İstanbul gazetesini sürekli cebinde taşır. Hukuk talebesi olan Kâşif, *Evrak-ı Havadis* adlı bir gazetenin mütercimidir. Şevket'in çalıştığı gazetede muharrirlerden Behiç'in de *Débat* gazetesinden çeviri yapması, dönem gazetelerinin yabancı basından iktibaslarını akla getirmektedir. Şakir'in, "Paris'te yayımlanan bir dergide çıkan, saray adamlarını ağır bir dille eleştiren makaleyi Türkçeye çevirmesi dikkati çeker" (Önertoy 91). Öte yandan politik tarafı ağır basan romanda, basın dünyasında özellikle şathiyyat ve hezeliyyat alanında başarı sağlayan Şevket, dönemin siyasi şartları altında karamsarlığa sürüklenen, çaresizce çözümler arayan bir gazeteci olarak tasvir edilir.

Matbuat hayatının zorluklarından bahsederken özellikle dönemin sansür anlayışını eleştiren Şevket'e göre sansür, matbuat hayatında büyük bir bela olduğu gibi istediğini yazmayı engelleyen gazetecileri delirme noktasına getirmektedir. Şevket'in özgür yazmayı engelleyen sansür nedeniyle yönetimdeki aksaklıklara, kötülöklere ses çıkarılamadığını ve muharrirlerin susturulduğunu ifade etmesi idealizminin ve yazma yetisinin köreltilmesine ilişkin bir şikâyeti barındırır. Sansürden şikâyet, özellikle II. Abdülhamit dönemini eleştiren eserlerde

doğrudan ya da dolaylı olarak dile getirilir. Şevket'in sansürden şikâyeti sadece politik konularla ilgili olmayıp sansürün bilim, tarih, felsefe, aşk gibi konuları dahi engellediğine ilişkindir. Muharrirlerin sansür endişesiyle yazı yazarken çektikleri sıkıntılar, matbuatın en ciddi sorunlarından biri olarak kurguya taşınır. Söz gelimi memleketin gündeminden bahsetmemek için Avrupa'daki alkol tüketiminin yazılacağına söylenmesi dönemin sansürüne ilişkin bir ironik bir göndermeyi içermektedir.

Romanlarda, yayıncıların durumu ve kitap bastırmanın güçlüğü de maddi koşullarla ilişkilendirilerek kurguya taşınır. *Hayal İçinde*'de darmadağınık kitap ve gazetelerinin bulunduğu odasında kendisini huzurlu hisseden Nezih, sevdiği kadının peşinden gittiği Ada'dan para sıkıntısı çektiği için sıkılır ve döndükten sonra odasında “kitaplarının, gazetelerinin yanında kim bilir ne kadar mesûd olaca[ğın]” (Yalçın, *Hayal İçinde* 89) düşünür. Ancak roman tercümesi yapan Nezih'in kitabını kime bastıracağını, bastırsa dahi eline ne geçeceğini düşünmesi, dönemin matbuatına dair bir gerçekliği yansıtır ki bu mesele *Mai ve Siyah*'ta daha detaylı bir biçimde işlenmiştir. Öte yandan Hüseyin Cahit'in anılarında (Yalçın 144), *Hayal İçinde*'nin devamı olarak *Hakikat Pençesinde* adlı bir eser yazmayı düşündüğünü ve dönemin matbuat âlemini anlatmayı planladığını ancak gerçekleştiremediğini ifade etmesi, matbuat sorunlarının yazarların gündeminde olduğuna işaret eder. Nitekim dönem okurunun ilgisi ve yayıncıların durumu özellikle *Mai ve Siyah*'ta detaylı bir biçimde işlenir.

Babasının ölümünden sonra maddi sıkıntı yaşayan Ahmet Cemil, kitap tercümesi yaparak ailesinin geçimini sağlamak ister. Tercüme yapmak onun muharrirlik mesleğine adım atmasına da vesile olacaktır. Hüseyin Nazmi'nin Lamartine'den “Raphael”i önermesine rağmen Ahmet Cemil'in, Musset'ten “Bir Asır Çocuğunun Sergüzeşti”ni çevirmeyi arzulaması iki arkadaşın benzer edebî zevk içinde olduklarını gösterir. Ancak tercüme etmek istediği eserler ile talep gören eserler arasındaki edebî ve estetik fark Ahmet Cemil'de derin bir hayal kırıklığı oluşturur. Tercüme konusunda fikir aldığı bir kitapçının ona *Hırsızın Kızı* adlı bir piyasa romanını önermesi ve başka kitapların çok az satıldığını söylemesi genç edibin ideallerinden ilk vazgeçışı olur. Lamartine'den, Musset'ten sonra âdeta azap içinde tercüme etmeye başladığı ve hiçbir ifade meziyetine veya fikir zarafetine malik olmadığını düşündüğü *Hırsızın Kızı* Ahmet Cemil'in hülyalarının sonudur. Bu çerçevede dönemin okur kitlesine başka bir ifadeyle okur kanonuna yönelik bir eleştiriden de söz edilebilir. Matbaalarda çalışanların emeklerinin sömürülmesi ve yazarlığın tam anlamıyla bir geçim kapısı olamayacağı da gerçek ile ideal arasındaki mesafe aracılığıyla sezdirilir. Bunun yanı sıra Ahmet Cemil'in tercüme yaptığı eserde adının yazılmamasını istemesi de

dönemin matbuatına ilişkin bir gerçekliğin kurguya taşınmasıdır. Zira dönemin bazı meşhur yazarlarının da geçim kaygısı nedeniyle tercüme ettikleri popüler eserlere veya bazı piyasa romanlarına isimlerini eklemedikleri bilinmektedir.

Maî ve Siyah'ta yayımcının tercüme parasını bir türlü vermeye yanaşmaması, ruhsattan, basım işlerinin güçlüğünden söz etmesi ve Ahmet Cemil'e minnetle çok az para vermesi yazarların, çevirmenlerin emeklerinin sömürülmesine işaret ettiği gibi yayın yapmanın güçlüğüne yönelik bir ayrıntıyı da barındırır. Tercüme faaliyeti sırasında karşılaştığı güçlükler Ahmet Cemil'e hem edebiyat âleminin hem de matbuat mesleğinin iç yüzünü gösterir. Bunun yanı sıra zahmetine, zilletine katlanmaya başladığı bu meslekte altına imzasını ıftihar ile atabileceği eserler yazamamanın ağırlığı, idealist bir yazarın ideallerini yok sayma mecburiyetine işaret eder. Bu bağlamda varlıklı olmak Hüseyin Nazmî'nin daha rahat ve özgür yazmasına imkân tanır. Nitekim Servet-i Fünun dergisini temsil eden (Kerman, 1995) *Gencine-i Edeb*'te başyazarlık yapan ve yeni tarzdaki şiirlerini yayımlayan Hüseyin Nazmî'nin ismini bütün edebiyat erbabı duyar. *Gencine-i Edeb*, her hafta ilk sayfasında Hüseyin Nazmî'nin bir manzumesiyle çıktığı için tirajı yüksek ve çok satan dergiler arasındadır.

Servet-i Fünûn neslinin, edebiyat anlayışları nedeniyle pek çok eleştiriye maruz kalmaları da dönemin matbuat kültürüne ilişkin bir husus olarak *Maî ve Siyah*'ın kurgusuna taşınır. Romanda, eski şiiri savunan ve bu tarzda eserler kaleme alan Raci'nin hücumları ile dönemin eski-yeni tartışmasına ve Osmanlı matbuatındaki edebî polemiklere göndermede bulunulur. Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmî, yüzü Batı'ya dönük olan yeni edebiyatı yani Servet-i Fünun şiirinin estetik anlayışını temsil ederler. Bu bağlamda da Ahmet Cemil'in hayalindeki matbuat âlemi ile gerçekte karşılaştığı matbuat âlemi bir hayal kırıklığı oluşturur. "Bugün kim bilir ne kadar gençler vardır ki o âlemde bir zevk tasavvur ederler, fakat bir kere o çirkin matbuat hayatına girseler..." (Uşaklıgil, *Maî ve Siyah* 28-29) ifadesi, bu hayal kırıklığının bir yansımasıdır.

Maî ve Siyah'ta eleştirinin şahsileşmesi ve âdeta kin, nefret aracısına dönüşmesi kıskanç yapısıyla ön plana çıkan Raci'nin Ahmet Cemil'e yönelik saldırgan yazıları aracılığıyla ortaya konulur. Söz gelimi Raci, Ahmet Cemil'in "Ezhar-ı Şebab" manzumesine taarruz eden yazısında meseleyi şahsileştirir, aşırı tahkir ve alaylara yer verir. Sadece edebî bir metne değil yazarının dış görünüşüne ilişkin alayların da yer aldığı yazı aracılığıyla eleştiri yapma usullerindeki aşırılıklara, salt tarafgir yargılara gönderme yapılır ki bu gönderme Recaizade Mahmut Ekrem, Ahmet Haşim gibi sanatkarların poetik metinlerinde de vurguladıkları bir husustur. Raci'nin tahkir içerikli eleştiri metni karşısında Ahmet

Cemil'in tirajı yüksek olan *Makes-i Zaman* adlı yayındaki sütunların birçoğunun tarizlerle, taşlamalarla, tahkirlerle dolu olduğunu söylemesi, edebî taarruz ve polemiklere okurların rağbetini gösterir. Öte yandan *Menekşe*'de son romanı *Güzide* ile şöhretini artıran Bülend de *Servet-i Fünun*'da yayımlanan bir eleştiri yazısı hakkında konuşurken eleştiri usullerindeki tarafgirlikten örnekler verir.

Raci'nin Ahmet Cemil'in senelerden beri hayalini kurduğu, zihninde yıllarca yaşatıp büyüttüğü eserine yönelik olarak yazdığı “Bir Edebî Müsamere” başlıklı yazı da oldukça ağır ithamlar içermektedir. Raci, yazısında Ahmet Cemil'in dış görünüşünü gülünç bir surette tasvir eder ve onun Frenk gazetelelerinde kapıcılara mahsus romanları tercüme ettiğini, şiir âleminde bir başkalık vücuda getirmek iletine tutulduğunu dile getirir. *Hırsızın Kızı* gibi tercümelerini yüzüne vurduğu gibi tercümelerdeki ihmal ya da terkip hatası neticesiyle ortaya çıkan yanlışları edebî iktidarına bir delil olarak gösterir. Ahmet Cemil'in kitabının tanıtım toplantısını da komik bir müsamere olarak karikatürize eder. *Peyam-ı Cihan* gazetesinde müspet şeyler yazıldığı söylense de Ahmet Cemil'in okumak istememesi, şahsi kin ve garezlerden müteşekkil olan eleştirilerin yıkıcı tarafını yansıtır.

Raci ile benzer özelliklere sahip bir başka karakter ise *Nesl-i Ahir*'deki “meşhur edip ve şair” Afif Seraceddin'dir. Romanda, Afif Seraceddin aracılığıyla matbuat âlemindeki bu tipler “kıskanç zümresi” olarak adlandırılarak umumi ve hususi haset barındırmaları bakımından ikiye ayrılırlar. Umumi hasetler kendilerinden üstün gördükleri herkesi kıskanır. Hususi hasetler ise belli bir konu ile ilgili bir kişiyi kıskanırlar. Aynı gazetede çalışan İbrahim Rıfkı'yı kıskanan Afif Seraceddin hususi hasetlerdendir (Haykır 264). Gazetede, İngilizceden Fransızcaya tercüme edilmiş bir Amerika romanını tefrika eden Afif Seraceddin, başarılı olanlara özellikle de İbrahim Rıfkı'ya hasetlik etmesine karşın İbrahim Rıfkı aldırış etmez.

Dönemin matbuatı ile ilgili dikkat çeken unsurlardan biri de süreli yayınlara ve yazarlara gönderilen mektup ve yazılardır. *Bir Ölü'nün Defteri*'nde Hüsam, çalıştığı gazeteye gönderilen mektupların rastgele bir yerlere atıldığından bahseder. *Mai ve Siyah*'ta da Hüseyin Nazmî'ye gönderilen yazılar aracılığıyla edebiyatla ilgisi olmayan konuların yazılmasına, eserleri yayımlanmayan yazarların şikâyet ve eleştirilerine yer verilir. Bu noktada dikkat çeken ayrıntılardan biri de *Mir'at-ı Şu'un* yazarlarından Saib'in “Selanik hususi muhabirimizden aldığımız bir mektuptur” diye başladığı bir kâğıda suni bir mektup uydurmakla meşgul olmasıdır. Saib'in suni bir mektup uydurması dönem gazetelerine gönderilen mektupların bazılarının sahilliğini sorgulatır mahiyettedir. Benzer şekilde

Menekşe'de meşhur bir yazar olan Bülend'in bir hanım tarafından gönderilen mektubun sahilliğinden şüphe edip kendisine bir oyun oynandığını düşünmesi, eserin yazıldığı dönemde erkeklerin yaygın bir biçimde kadın imzasıyla süreli yayınlara mektup/yazı göndermelerinden kaynaklanır.

Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah* ile *Nesl-i Âhir* romanlarında, matbuattaki farklı tipleri de kurguya taşır. *Mir'at-ı Şuûn*'un başyazarı olan Ali Şekip, yazı heyetinde en fazla malumat sahibi oluşuyla ön plana çıkar. Çok kitap okuyan ve küçük yaşlarından itibaren matbuatta çalışan Ali Şekip'in "sanki bir kâmus-ı ulûm gibi beyninin içinde yapraklar döndükçe malumat tenevvü eder" (Uşaklıgil, *Mai ve Siyah* 30). *Mir'at-ı Şuûn* yazarlarından Saib'in âdeta her yerde gözü ve kulağı vardır. "Matbaada herkesten ziyade o çalışır, mütenevvi makale yazar, ecnebi gazeteleri okur, tercüme eder, taşra mektuplarını hülâsa eder" (Uşaklıgil, *Mai ve Siyah* 33).

Mai ve Siyah'ta matbuattaki tipler arasında; bir naziresiyle ünlenen İlhami Efendi, dostları için doğum ve ölüm tarihleri düşüren ve zamanın Nefî'si olarak tanınan Süleyman Vahdet Efendi, *Peyam-ı Cihan* gazetesinde Fransa'nın en cesus genç şairlerinden daha ziyade terakki gayreti gösterdiği için aklında kılığa hükmedilen Mazhar Feridun Bey dikkat çeker. Öte yandan dört sene önce kırk altı sayfalık bir şiir mecmuası neşrettiğinden beri Babıali Caddesi'nden daima telaş ve endişeyle geçen, bütün edebiyat tartışmalarına daima düşünen adamlara mahsus bir sükût ile iştirak eden ve çevresinde Victor Hugo lakabıyla anılan Hasan Latif Bey ile koltuğunun altında daima Fransızca, Almanca eserler taşıyan, edebiyat dergilerine manzumeler yetiştiren babasının sayesinde matbuat âlemi müntesipleri arasında yer alan Fatin Dilaver Bey de matbuatın renkli simalarındandır.

Sonuç

Servet-i Fünûn sanatkârlarının romanlarında karakterlerin gündelik hayat pratiklerinde ve kültürel sermayelerinde kitap, kütüphane veya matbuat önemli bir yer edindiği gibi olay örgüsünün şekillenmesine ve zenginleşmesine de etki eder. Bu durum, kurgusal özelliklerin yanı sıra Servet-i Fünun sanatkârlarının çocukluklarından itibaren edindikleri okuma zevk ve alışkanlıklarının, kültürel yatkınlıklarının doğal bir biçimde kurguya yansımalarıdır. Özellikle varlıklı ve kültürlü ailelere mensup ailelerde çocuklara küçük yaştan itibaren okuma zevki ve iradesi aşılanır.

Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un romanlarında hangi sosyal çevreye mensup olursa olsun kadın karakterlerin de bir şekilde okuma ile uğraştıkları görülür.

Sefile'de İkbâl ve Mazlume, kurguda “düşmüş kadın” olarak yer almalarına karşın boş vakitlerinde kitap okurlar. İkbâl Hanım'da olan kitapları birer birer okumaya başlayan Mazlume, okuduğu kitaplarda anlatılanlar aracılığıyla hayatı ve çevresinde olup bitenleri anlamaya çalışırken *Ferdâ-yı Garâm*'ın Sermed'i okuduğu kitapların etkisiyle karamsar ve santimental bir yapıya bürünür. Nemide (*Nemide*), Nihal ve Bihter (*Aşk-ı Memnu*) vakit geçirmek ve can sıkıntısından kurtulmak için kitap okurlar. *Menekşe*'de meşhur bir roman yazarı olan Bü-lend'in okurları genellikle kadınlardır. *Bir Ölü'nün Defteri*'nde istediği kitabı okuma konusunda özgür bırakılan Nigâr için ise özellikle şiir okumak, edebî ve estetik bir zevki yansıtır. Romanlarda genellikle yabancı yazarların eserleri okunmakla birlikte *Sefile*'deki İkbâl, kendi hayatından izler bulduğu Ahmet Mithat Efendi'nin *Henüz On Yedi Yaşında* romanını okur.

Servet-i Fünun sanatkârları Osmanlı matbuatına dair tecrübe ve gözlemlerini de kurgulaştırırlar. *Bir Ölü'nün Defteri*, *Hayal İçinde*, *Mai ve Siyah*, *Menekşe*, *Son Yıldız* ve *Nesl-i Ahir* romanlarında yazıldıkları dönemin matbuat kültürüne dair izler görüldüğü gibi okur kitlesinin özelliklerine ilişkin değerlendirmeler de söz konusudur. Halit Ziya'nın romanlarında matbuat, karakterlerin gelecek kurgularına ve hayallerine yön veren bir etkiye sahiptir. *Mai ve Siyah*'ta yayıncıların durumu, okur kitlesinin piyasa romanlarına yönelmesi dikkat çekerken *Nesl-i Ahir*'de matbuattaki sansüre vurgu söz konusudur. Bunun yanı sıra hem *Mai ve Siyah*'ta hem *Nesl-i Ahir*'de matbuattaki kıskançlıklara ve eleştiri anlayışının şahsi sınırlarda kalması işlenen temalar arasındadır. Öte yandan neredeyse bütün romanlarda süreli yayınları takip eden karakterlere dikkat çekilir. Mesela politik bir karakter gösteren *Nesl-i Ahir*'de süreli yayınlar aracılığıyla iç ve dış siyaset takip edilir ve muhakeme edilir.

Kaynakça

- Andı, M. Fatih. *Roman ve Hayat*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2004.
- Argunşah, Hülya. *Babasının Kızı Olmak*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2016.
- Haykır, Tayfun. *Türk Romanında Basın Hayatı*. Ankara: Gazeteciler Cemiyeti, 2021.
- Has-Er, Melin. “Ferda-yı Garam Romanında Kadın Kahramanlar”, *Mehmet Kaplan İçin*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1988. 105-114.
- Huyugüzel, Ö. Faruk. *Halit Ziya Uşaklıgil*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2004.
- Kavcar, Cahit. *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1985.
- Kerman, Zeynep. *Halid Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı İle İlgili Unsurlar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1995.
- Mehmet Rauf. *Ferdâ-yı Garâm*. İstanbul: Muhtar Halid Kitabhanesi, 1329.
- . *Menekşe*. Haz. Ertan Engin. Konya: Palet Yayınları, 2012.
- . *Eylül*. Haz. Sabahattin Çağın. İstanbul: Özgür Yayınları, 2009.
- . *Son Yıldız*. Haz. Güneş Sezen, Çimen Günay Erkol. İstanbul: İletişim Yayınları, 2021.
- . *Genç Kız Kalbi*. İstanbul: Halk Kitaphanesi, İstanbul, 1341.
- Nemutlu, Özlem. *Ahmet Mithat Efendi’nin Kütüphanesi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.
- Önertoy, Olcay. *Halit Ziya Uşaklıgil Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri*. Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Mai ve Siyah*. Haz. Enfel Doğan. İstanbul: Özgür Yayınları, 2006.
- . *Sefile*. Haz. Ö. Faruk Huyugüzel. İstanbul: Özgür Yayınları, 2016.
- . *Nemide*. Haz. Selçuk Karakılıç. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2020.
- . *Aşk-ı Memnu*. Haz. Muharrem Kaya. İstanbul: Özgür Yayınları, 2005.
- . *Bir Ölünün Defteri*. Haz. Pürlen Bağdatoğlu. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020.
- Uşaklıgil, Halit Ziya. *Nesl-i Âhir*. Haz. Alev Sınar Uğurlu. İstanbul: Özgür Yayınları, 2009.
- Ünlü, Bedirhan. *Yıkılan Karakterler Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Kendini Yıkma Eğilimi*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2023.
- Yalçın, Hüseyin Cahit. *Hayal İçinde*. Haz. Gökhan Tunç. İstanbul: Hitabevi Yayınları, 2021.

‘Tenkidin Sefaleti’: Tarık Buğra’nın Fikir Yazılarında Edebiyat Eleştirisine Bakışı



Ebru Burcu Yılmaz*

Giriş

“Edebiyatımızın üzerine düşünmek
Türkiye’nin kaderi ile ilgilenmeye eşittir.”

Tarık Buğra

Tarık Buğra (1918-1994), romanlarıyla ön plana çıkan bir yazar olsa da hikâye, tiyatro ve denemelerinin yanı sıra gazete yazarlığı dönemine ait köşe yazıları da külliyyatı içinde önemli bir yer tutar. Edebî metinlerdeki duygu yoğunluklu anlatıma karşılık fikir yazılarında oldukça haşın ve tenkidi bir üslup kullanan Buğra, edebî eleştirinin nasıl olması gerektiği üzerine fikirlerini ortaya koyarken aynı zamanda mevcut tenkit anlayışının eksikliklerine ve yanlış yönlerine de dikkat çeker. Bilhassa 1950 sonrası Türk edebiyatında gerek edebî ürünleri gerekse düşünce yazılarıyla etkili olan Tarık Buğra, edebiyat tarihi ve edebiyat tenkidinin ihtiyaç duyduğu iş birliğini besleyecek mahiyette yazılar kaleme alır. Wellek ve Warren’ın *Edebiyat Biliminin Temelleri*’nde söylediği gibi; “Tenkit ve edebiyat teorisi olmaksızın edebiyat tarihi düşünülemez ve edebiyat tenkidi ile edebiyat tarihi arasındaki kopukluk her ikisinin de zararına olmuştur” (142).

Yaşadığı ve yazdığı dönem itibarıyla edebiyatın, politikanın gölgesinde kaldığına şahitlik eden Buğra’nın, tenkit konusunda yaptığı en güçlü savunmalardan biri edebiyatın ideoloji ve politika karşısında düşürüldüğü durum üzerinedir. ‘Yalnız adam’ sıfatını layıkıyla hak edecek kadar kararlılıkla fikrî mücadelesini sürdüren Buğra, yazılarında sık sık edebiyat ve estetiğin önemli bir ölçü olarak alınması gerektiğine vurgu yapar. ‘Sanat için sanat’ yapılması gerektiğine inanan yazar, sanatta kafa bağımsızlığının elde edilebilmesini de bu anlayışın hayata geçirilmesine bağlar.

‘Tenkidin Sefaleti’ yazısı, Tarık Buğra’nın 1991 yılında Türk Dil Kurumu’nda yaptığı bir konuşmanın başlığını taşımakla beraber *Politika Dışı* kitabına aldığı

* Prof. Dr., İnönü Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: ebru.yilmaz@inonu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1307-950X.

yazılarından biridir. Ayrıca onun edebî tenkit konusunda üzerinden durduğu aksaklıklara bakış açısını özetleyen bir anahtar ifade olarak da düşünülebilir. Zira bireysel tecrübelerinin de etkisiyle edebî tenkidin sefaletine yakinen tanıklık etmiş olan Buğra, bu olumsuz yaklaşımın edebiyatı ve edebî değeri tükettiğine inanır. Sempatiler ve antipatiler şeklinde iki keskin safta yer alan karşıtlıkların insan düşüncesini yanlış yönlendirdiğine ve ezbere hükümlere mahkûm ettiğine inanan yazar, edebiyat söz konusu olduğunda beynin gümrük duvarlarının zayıfladığını söyler:

İnsan, yaratılışının gereği büyük ölçüde antipatilerinin, sempatilerinin ve muhasebesini gereksiz gördüğü çıkarlarının güdümündedir. (...) Dünyamızı berbat eden de budur. Ve insan, büyük bir çoğunlukla sempatilerinden, antipatilerinden kaynaklanan kabullerini, retlerini, yorumlarını fikir saymak eğilimindedir. Bu konuda beynimizin gümrük duvarları yok denecek kadar zayıftır; sempatik ve antipatik tepkilerimizi fikir diye kabul eder. (Buğra 147-148)

Vefatından bir yıl önce eleştiri üzerine Fatma K. Barbarosoğlu'nun kendisiyle yaptığı sohbette Tarık Buğra, eleştiriye, 'doğru ve dürüst, kavrama gücü olan bir kafanın yorumlayıp değerlendirme sanatı', eleştirmeni de 'ruh sağlığı yerinde, kültür ve bilgi birikimi yeterli kişi' olarak tanımlar. Türk eleştirisinin önündeki en büyük engelin politik ve ideolojik çıkar grupları olduğunu söyleyen Buğra, sahte münekkit ile gerçek münekkit arasındaki farka dair soruyu şöyle cevaplandırır:

Gerçek münekkit benim seçtiğim okuyucuların öncüsü, yardımcısı ve uyarıcısıdır. Meseleye sevgiyle, peşin hükümsüz, apatik olarak bakan, bir şeyler bekleyerek değil, bulduğunu değerlendirmeye çalışarak okuyan, bulunca sevinen, bulamayınca öfkelenendir gerçek eleştirmen. Gerçek eleştirmen, güzeli, başarıyı paylaşmak ister; bu isteği önleyemez. Görev gereği veya bir başka sebeple okumak zorunda kaldığı beyhude kitaplardan okuyucularını korur. Ve bir yayınevinin veya bir yazarın veya belli bir tercihin komisyonculuğunu, propagandisliğini yapmaz. (Tekin 223)

Tarık Buğra, eserleri eleştirilen bir yazar olmakla birlikte kendisi de başka yazarların metinleri üzerine eleştiri yazıları kaleme almıştır. *Milliyet* gazetesinde 'Sanat Hareketleri' köşesinde tiyatro üzerine tenkit yazıları yazan Buğra, açık sözlülüğü ve tarafsız yorumları sebebiyle tiyatro tenkidinin kendisine çok düşman kazandırdığını söyler. Cemal Süreya'nın 'alında leke olmayan adam' sıfatını hak eden Tarık Buğra, yalnızlaşmak uğruna inandığı ilkelere sadık kalarak yazmaya devam eder. Tahir Alangu'ya göre de edebiyatımızda 'yalnız adam' sıfatının asıl sahibi Sait Faik değil Tarık Buğra'dır. Hakkındaki eleştiri yazılarını

hoşgörüyü karşılayan Buğra'nın tahammül edemediği husus, bir eleştirmenin yalnızlığı göze alamayarak politik tercihlerine göre hüküm vermesi ve yanılığa düşmesidir.

Yazarın ve Yazmanın Dramı: “Bir yazar için en acı şey anlaşılmamaktır, ama ondan da acısı var; yanlış anlaşılma.”

Tarık Buğra'nın eleştiri konusuna ayrı bir hassasiyetle eğilmesinde kendi hayatında tecrübe ettiği bazı olayların etkisi olduğu muhakkaktır. Zira edebiyata ilk adımlarını attığı yıllarda onu kamçılaman ve pes etmeden inandığı uğurda yazma konusunda cesaretini pekiştiren husus, hocası Mehmet Kaplan'dan gelen eleştiridir. “Kekik Kokusu” adlı ilk hikâye denemesini yazıp hocasına veren Tarık Buğra, ‘sen hikâye yazamazsın’ eleştirisi karşısında kalemine daha sıkı sarılır. Yazarlık hayatı boyunca haksız övgüler gibi ve haksız eleştiriler de aldığını söyleyen Buğra, eleştirinin ölçütleri olması ve yazarın da bu ölçülere sadık kalması gerektiğini vurgular. Ona göre yazar için en zor durumlardan biri eserlerinin kasıtlı olarak taraflı eleştirilere kurban edilmesidir. Yazarın ve eleştirmenin yeminli bir meslek erbabı kadar namuslu olmaya ve dürüst kalmaya mahkûm olduğunu söyleyen Buğra, aksi yöndeki tavrı edebiyata ihanet olarak tanımlar:

...cephe asalakları, çıkarıcıları bir başka deyimle profesyonel demagoglar bu yanlış yargılamanın hinoğlu hin savcıları olur. Kamuoyunu dürüstlük, namusluluk aleyhine kışkırtır dururlar. (...) Yazmanın dramı -güçlüğü değil, zorluğu değil, dramı- buradadır. Bu dramı çok yaşadım: Üçkağıtçıların yanılttığı gül gibi insanların suçlamaları ile karşılaştım. Daha beteri, meslektaşlarımın arasından -pek az da olsa- kalemleri, kafaları ile elde edemediklerini onlarla iş birliğinde arayanlarla karşılaştım. (Buğra 300)

Tarık Buğra'nın, yazdığı devirde belli kesimler tarafından yok sayılmasının sebeplerinden biri de onun ‘düşünce felci’ olarak nitelediği peşin hükümlerden beslenen artniyetli eleştirmenler tarafından İslamcı yazar etiketine mahkûm edilmesidir. Bu konudaki en çarpıcı örneklerden biri eleştirmen Fethi Naci'nin yaklaşımında görülür. Buğra, Türk Edebiyatı Dergisi'nde 1982 yılında yayımlanan röportajda Kültür Bakanlığı tarafından layık görüldüğü ödülün aleyhinde çıkan yazılardan bahsederken Naci'nin, ideolojik tutumunu eleştirmenliğinin önüne geçirmesini su sözlerle aktarır:

Naci, o yazısında ödülün bana verilişini yadırgamadığını, ödül almamın hakkım olduğunu ama Atatürk'ün doğumunun yüzüncü yıl dönümünde bir bakanlıkça benim gibi İslamî dünya görüşü olan bir yazara verilişini doğru bulmadığını söylüyordu. Bu hüküm Naci'ye has yanılığlardan birisidir. Her

şeyden önce bir Müslüman toplumdan ve Müslüman insanlardan söz etmek başka, İslamî bir dünya görüşüne sahip olmak başka şeydir. (Tekin 97)

Edebiyatın gücünü sarsan bir durum olarak inkâr kolaycılığını gösteren Buğra, inkârı bir üstünlük aracı olarak kullanan eleştirmenleri ağır bir dille eleştirir. Yazar bu konudaki rahatsızlığını çok daha erken tarihlerde kaleme aldığı köşe yazılarında da dile getirmiştir. Zira edebiyat ve din arasında kalın duvarlar örmenin insan gerçeğini layıkıyla anlatabilmenin önünde ciddi bir engel olduğu görüşündedir. Ona göre Dünya romanının önemli örneklerinde olduğu gibi bireyin ve toplumun inanç dünyasıyla birlikte ele alınmasının iman ve inkâr arasındaki çatışmada olduğu gibi unutulmaz trajedilere zemin hazırladığını söyler ki böylelikle bireyin içine düştüğü çıkmazlar, romanı ortaya çıkaran temel durumlardan biridir. Yazarın kimliğine atfedilen etiketleri, eserlerinden daha çok gündeme getiren ve metnin anlamını gölgelemesine sebep olan eleştirmenler Tarık Buğra'ya göre hem kendi edebiyatlarına hem de Dünya edebiyatına yabancıdır:

Hristiyanlık olmasaydı Dostoyevski diye birisi de olmayacaktı. Bu kader, Andre Gide veya Sartre için de böyledir. Onları ve daha birçoklarını da Hristiyanlık doğurdu; iman gibi inkârın meyveleri de aynı rahmetle beslenir, aynı güneşde olgunlaşırlar. Fark tadlarındadır. Ve Batı kültürünü, daha genel bir söyleyişle de büyük kültürleri, bütün ürünlerinden dinden ayrı veya dinin dışında düşünemezsiniz. Andre Gide, ki tam bir dinsizdi. (...) Gide'de İncil'e bin bir atıf vardır. (140)

Politikanın gölgesi altında kalan edebiyat, sağ ve sol kesim arasında değişen dengelerden nasibini alır ve hangi kesim iktidardaysa diğerinin haksızlığa uğradığı bir sistem işlemeye başlar. Bu durum, bazı edebiyatçıların görmezden gelinmesine ya da farklı biçimlerde haksızlıklara uğramalarına sebep olur. Dönemin siyasi atmosferinin edebiyata ve edebiyatçılara verdiği zarardan en fazla şikâyet edenlerden biri de Tarık Buğra'dır. Siyasi iktidarın tek başına yeterli olmadığını ve iktidarların kültür politikaları üretmeleri gerektiğini savunan Buğra, Türkiye'de sağ iktidarların bu konudaki başarısızlıklarına dikkat çeker. Bir röportajda kendisine Milliyetçi cephedeki edebiyat çalışmaları hakkındaki düşüncesi sorulduğunda sağ ve sol iktidarlara bu konudaki yaklaşımlarına göre karşılaştırır:

'Sağda sanatçı yok' sloganı tutmuştur. Çünkü sağ, sanatçısını lanse edememiştir. Sahneye çıkaramamıştır. Afişe çıkaramamıştır. Ve varken yok olmuşlardır onlar. Yayınevimiz yok. Kitabımızı bastırmak için biz, öyle büyük tesadüfler, gökten inen şanslar bekliyoruz. Ama sol tandanslı bir kitap, kitapçısını derhal buluyor. Sol tandanslı bir şiir, dergisini derhal buluyor. Yetersiz

olmasına yetersiz. Fakat tekrar ediyorum. Suç, sanatçılarımızın veya sanatçı kabiliyetlerimizin değil. Bu şuura, basında, politikanın sağında teşekkül etmeyişimizden. (...) Sonra, maalesef sağ kitleler de sanatla ilgilenmiyor. Bu ilgisizliği kıracak çabalar yok. Yanıltılmıştır halk, sanata önem vermemiştir. Edebiyatçı küçümsenmiştir. Bir lüks gibi gösterilmiştir sağ kitlelere edebiyatçı. Ve ilgilenmemiştir o kitleler de bununla. (Tekin 28)

Tarık Buğra'nın en çok eleştiri alan romanlarından biri *Gençliğim Eyvah*'tır. Yazar, 'en önemli romanım' ifadesiyle takdim ettiği *Gençliğim Eyvah*'a yapılan eleştirilerden bazılarını haklı bulmakla birlikte ideolojik temelli sözde eleştirilere, karşı eleştiri ile cevap verir. Zira onun beklentisi, eserinin bilgiye dayalı bir yaklaşımla bir edebî eserin gerektirdiği ölçütlerle eleştirilmesidir. Aksi takdirde romandaki sözleri ve yönelimleri beğenilmediği için karakter üzerinden yapılan subjektif yorumları eleştiri olarak kabul etmek mümkün değildir. Yazarı, romandaki kötü karakterle özdeşleştirmek ya da onun metindeki rolünü kendi fikirlerinin sözcülüğünden ibaret görmenin hiçbir faydası yoktur. "Ona karşı çıkanlar, neresinin haksız, neresinin yanlış, neresinin iyi anlatılmadığını söylerler. Eleştirsinler, bir roman eleştirir gibi. Yoksa İhtiyar, bu kadar yürek de mi bırakmadı? (...) Bana İhtiyar'dan daha iyi çizilmiş bir anonim portre göstersinler, panoramaya daha iyi bir örnek gösterebilirsin" (Buğra 223).

Yazdıklarıyla sıkça eleştiri oklarına hedef olan Tarık Buğra, eleştirinin edebiyat için yol açıcı bir etkiye sahip olduğunu düşünmekle birlikte eleştiri adı altında ideolojik tarafgirlik yapan kalemlere sözünü esirgemez. Uğradığı haksızlıklar karşısında onun hakkındaki en adil hükmü zaman verir. Yazarın eşi Hatice Bilen Buğra'nın dediği gibi, "yazdıkları yüzünden, eleştiriye değil, saldırılara uğrayan Tarık Buğra, eserleriyle hâlâ hayattadır, ama ona saldıranlar nerededir? Bu da, "Asıl hükmü, hüküm verenler alır," diyen Buğra'yı bir kez daha haklı çıkarmaktadır" (Bilen Buğra 135). Tarık Buğra, hayatının gayesi olarak benimseydiği edebiyatı geliştirecek ve güçlendirecek bir eleştiriden yanadır ve hayatı boyunca bu amaca hizmet eden eleştirileri kıymetli bulmuştur.

Edebiyatı Kurtarmak: "Aslında savaş, politika ile edebiyat arasındadır."

Tarık Buğra'nın 1987 yılında yayımladığı "Edebiyatı Kurtarmak" başlıklı yazısı "(E)debiyat Türkiye'de tutuklanmış, tutsak edilmiştir" cümlesiyle başlar. Politikanın edebiyatı gölgelemesinin kültür üzerindeki olumsuz etkilerini sıkça dile getiren Buğra, bireyleri görev ve sorumluluklarından uzaklaştırılan toplumların boş didişmelere mahkûm olduğunu ve bu durumun edebiyatın politikaya araç kılınmasından kaynaklandığını ifade eder. Edebiyat eleştirisi de bu

sığ yaklaşımdan nasibini alır ve cephelere göre konumlanmış kalemlerin verdiği hükümler edebî metni ya hak etmediği övgülerle yüceltir ya da görmezden gelir hatta ideolojik tutuma kurban eder. Bu sebeple Buğra'ya göre hakiki bir edebiyatımız vardır ve kurtarılmalıdır:

Hiçbir objektif değeri bulunmayan 'tutucu, ilerici, gerici, devrimci, çağdaş, çağdışı' gibi uyduruk kavramlarla yapılan övgüler ya da yergiler, edebiyatı edebiyat yapan eleştiri ve incelemenin yerini almıştır. Ölçü, çoktan beri bu uyduruk kavramlardır. Yazarlar bu kavramlara göre iki sınıfa ayrılmakta bu kavramlara göre var veya yok sayılmaktadır. (...) Onlardan değilseniz Türkçe'nin en güzel şiirlerini, hikâyelerini, romanlarını, oyunlarını yazsanız da yoksunuz; sizden söz etmezler. Etmek zorunda kalınca da gerçeğe zerre kadar uymasa ve siz bütün görüşlere saygılı hoşgörülü olsanız bile o uyduruk, o katrana buladıkları kavramları kullanmak, sizi karalamak için söz ederler. (Buğra 33)

Buğra'nın 'birtakım dergiler ve bunların görevlendirilmiş eleştiricileri' ifadesiyle işaret ettiği kişiler, kendilerinden görmedikleri edebiyatçıları iftiraya kadar varan ithamlarla yaftalamışlardır. Bu durumun ortaya çıkmasındaki sorumlulardan biri de edebiyatı araç haline getiren politikacılarıdır. Dolayısıyla Tarık Buğra'nın, sorumluluk sahibi gerçek aydınlardan beklentisi, edebiyatı kurtarmalarıdır. Aksi takdirde tutsak edilen edebiyat, uygarlığı baltalamakla kalmayacak, kafa bağımsızlığının önünde de büyük bir engel olacaktır. Edebiliğin ve estetik tavrın temel ölçüt olarak benimsendiği bir eleştiri geleneğinin yerleşmesi edebiyat dünyasını olduğu kadar fikir ve kültür dünyasını da layık olduğu seviyeye çıkaracaktır. Buğra, eleştiri konusundaki yazılarını bu inançla kaleme aldığını ifade eder. Zira ona göre 'edebiyat yoksulu' bir toplum, "politikada, sanayide, mimarlıkta, müzikte, edebiyatta uydu olmaya, sömürülmeye, taklitçiliğe mahkûmdur. Öyle toplumlarda en büyük başarılar bile ancak belli kişilere ve onların dar çevrelerine çıkar sağlayabilir" (46).

Politikanın düşünce ve sanat dünyasını tekeline aldığı ortamda bir kampın diğer kampa ait şaheserlere kapalı olduğunu söyleyen Tarık Buğra, haksızlığa uğrayan eserlerin diri diri gömüldüğünü ve bu seviye düşüşünün en fazla Türkiye'ye kaybettirdiğini ifade eder. Sanat böyle bir ortamda sloganlara ve klişelere mahkûm edilir. Eleştirinin gelişmediği yerde edebiyat da seviye kaybına uğrar. Buğra'ya göre eserlere ve yazarlara at gözlüğüyle bakmak ne yazık ki politikanın edebiyatı esir aldığı bir göstergesidir. Eleştirmenden beklenen temel vasıflardan birinin kafa bağımsızlığı ve tarafsızlık olduğunu söyleyen yazar, sempati ve antipati ile esere yaklaşan eleştirmenin ancak bir görevli olarak nitelenebileceği görüşündedir. Böyle bir eleştirmen hem kendisine, hem de esere ve

okuruna ihanet etmiştir. Yazarın eleştirmenden en temel beklentisi eserini anlamak için çaba göstermesidir. Buğra, iyi niyet, dürüstlük, kavrayış ve bilgi bulunduğu sürece her türlü edebi eleştirinin yazara hakkını teslim edeceği, metni besleyeceği ve eleştiriye daha saygın hale getireceği düşüncesindedir.

Tenkidin Vasıflarına Dair: “Sefilleşmek kolaysa kolaydır tenkid”

Tenkidi zor bir iş olarak gören Tarık Buğra, bilinçsizlik sebebiyle yaptığı işin çirkinleştirdiği yığınla sözde münekkidin varlığından şikâyet eder. Münekkide dâir, üstün bilgi, zevk inceliği, dürüstlük, ve korkak olmamak gibi temel vasıflar belirleyen yazar, susuşlar ve görmezden gelişleri sefil bir eleştirmenin arkasına sığındığı tavırlar olarak eleştirir:

Dosttadır veya kuvvetlidir diye hatalara, başarısızlıklara...düşmandadır, seilmeyendedir veya zayıftadır diye de başarılarla, haklara, yararlılara sırt çevirmek, göz yummak sefalet değilse, hangi dostun hangi düşmana.hangi haklının hangi gasıba sefil demek hakkı kalır? Tenkid kolaymış ha? Kolay olan çıkarıcılıktır, kalemi orostopol hançeri yapmaktır. (Buğra 185)

Sağlıklı bir eleştiri Buğra'ya göre toplumun uygarlık kaderiyle de yakından ilişkilidir. Tenkidin bir vicdan mesleği haline gelmesi başta sanat ve edebiyat olmak üzere politika ve ekonomi gibi diğer alanlara da nefes aldırabilir. Tenkit konusunun etrafıca ele alındığı “Tenkidin Sefaleti” başlıklı yazısında Buğra, tenkidin edebiyatla ilişkisini odağa alarak ‘fikir oburu, düşünce susuzu ve avcısı’ olarak nitelediği insanın politika tarafından avlandığına dikkat çekerek tenkidin niteliklerini şu şekilde sıralar: “Bilgi, konuya vukuf, zevk, sağlıklı seziş, dürüstlük! Galiba bunlara eklenecek bir şey daha var: Cesaret!” (152). Münekkide, otorite odaklarının anlayışlarına ters düşse bile yargılanmayı hatta görmezden gelinmeyi göze alabilecek cesaretle olmalıdır. Tenkidin politikaya ya da sermayeye teslim olması sonucu sefilleştirdiğini söyleyen Tarık Buğra, bir de ‘tenkidin parazitleri’nden bahseder. ‘Sanat ve edebiyatta, hırsları ve hevesleri yeteneklerini aşan kimseler’ olarak nitelenen bu insanlar, kendi başarısızlıklarını perdelemek için küçümseme, alay etme, noksanlar bulma gibi yaklaşımlarla eserleri ego tatmini için araç haline getirirler. Tüm bu olumsuzlukların yanı sıra yazarın halis bir eleştirmenden beklentilerine yer verilen yazıda edebi metnin doğru bir şekilde alımlanmasında eleştirinin niteliğinin de belirleyici olduğuna dikkat çekilir. En gerekli ve öncelikli eleştirmenin yazarın kendisi olması gerektiğinin altını çizen Buğra, ideal eleştirmen olarak özeleştiri yapabilen ve yazdıklarını beğenmediği takdirde yırtabilme cesaretini gösteren yazarı takdir eder. Hatta kendi eserlerine nasıl yaklaştığından bahsederken ‘hoşgörümünden nasibim yoktur

benim' diyecek kadar acımasız bir özeleştiriyi benimser. Cesur ve zevk sahibi eleştirmenlerin olduğu bir edebi kamuda edebiyatın da niteliğinin artacağı muhakkaktır. Bu kabulden hareketle Buğra'nın ideal tenkit anlayışı tashihe vesile olmalı yazarı, eseri ve okuru beslemelidir: "Ben de pek çok insan gibi istiyorum ki münekkid, ele aldığı eseri, benim ondan beklediğim şeyleri verip vermediğini belirleyecek şekilde elekten geçirsin. Zira ve en önemlisi, iyi eserler benim çözemeyeceğim, belki de farkına bile varamayacağım şifreler taşır. Ben istiyorum ki münekkid bu şifreleri açıklasın, eserin tadına tam varmamı sağlasın" (157).

Tarık Buğra'nın 23 Şubat 1953 tarihinde *Milliyet*'te yayımlanan yazısı "(t) enkit her şeyden önce bir karakter meselesidir" cümlesiyle başlar. Yazarın büyük bir emekle ortaya koyduğu eser, itibarlı bir tenkide ihtiyaç duyar. Tenkidin itibarını sağlayan ise iyiye iyi, kötüye kötü diyebilme idraki ve hınç, haset ve hırstan arınmış bir bakış açısıdır. Ayrıca 'çünkü'süz tenkit olamayacağını iddia eden Buğra, bir eser karşısında sadece sevdim ya da sevmedim şeklindeki değerlendirmelerin ciddiye alınamayacağı görüşündedir. Yine 1953 yılında kaleme aldığı "Bir Tenkit Çıkmazı" başlıklı yazıda bu konuyu tiyatro tenkidi bağlamında ele alır; münekkidin seyirciden uzaklaşıp kendi alışkanlıkları doğrultusunda ortaya koyduğu tenkidin yetersizliğine dikkat çeker. Kalemimi kötülük ve haksızlıktan yana kullanan sözde münekkit, hakkında yazdığı eserden ziyade kendisine zarar verecektir. Bu durumu tenkit korkusu olarak adlandıran Tarık Buğra, münekkidi, acelecilik ve çabuk sonuç alma hırslarının ortaya çıkardığı komik bir yaratık olarak tanımlar:

Dünyanın en komik yaratıkları muhakkak ki münekkitler arasından çıkar. Kötü ve kasıtlı münekkitlerin tek şansı piyasaya müessir bir gazete veya dergi ile anlaşılmaktadır. O zaman da mesele bir sanat meselesi olmaktan çıkar ve devrin ahlak seviyesi içinde incelenecek bir dava olur. Zaten fikir ve ahlak seviyesi düşük devirler, iyi ve edepli turşucuların bile hakkını yer. (434)

Tarık Buğra'nın edebiyat eleştirisi odağındaki görüşlerini edebiyat tarihi yazımı açısından da değerlendirmek mümkündür. Edebî eleştiri ile edebiyat tarihi arasındaki kopukluğun her ikisine zarar vereceğini düşünen Buğra, edebiyat tarihimizi, karmaşanın tarihi olarak gördüğünü söylerken bu durumu, edebî nesilleri birbirine bağlayan altın zincirin kopmasına bağlar. Buğra'nın bu yaklaşımı T.S. Eliot'un "Gelenek ve Bireysel Yetenek" başlıklı yazısında ifade ettiği devamlılık düşüncesiyle örtüşür. Eliot'a göre, "hiçbir şair, hiçbir sanatçı kendi anlamını tek başına yaratamaz. Önem ve değerini ölü şairlerle ve sanatçılarla olan ilişkisi belirler. Ona tek başına bir değer atfedemezsiniz; aynılıkları ve farklarıyla onu ölümler arasına yerleştirmeniz gerekir. Eleştirinin yalnızca tarihsel değil, aynı zamanda estetik ilkesidir bu" (95).

Aralık 1988 tarihini taşıyan ve *Cönk* Dergisinde yayımlanan “Altın Zincir” başlıklı yazısında Tarık Buğra, Eliot gibi edebî gelişmenin bir silsile esasına göre gerçekleştiğini ifade ederken zincirin kopan halkaları sebebiyle Türk edebiyatı tarihinde meydana gelen boşluklara dikkat çeker. Ona göre geçmiş olamayan edebiyatın gelişmesi mümkün değildir. Yeninin mahiyeti ne olursa olsun eskinin üzerine bina edildiği takdirde sağlıklı bir ilerleme mümkün olabilir. Türk edebiyatını ‘ana sütü emmeyen, hatta sütanne bulamayan bir çocuğa’ benzeten Buğra, şöhretler mezarlığına dönen edebiyat dergilerini işaret ederek kopan zincirin halkalarını birleştirebilmek için edebiyat bilimcileri ve edebiyat eleştirmenlerini, bu mezarlıklara diri diri gömülmüş değerleri gün yüzüne çıkarmaya davet eder.

Okuyucunun Zevkini Eğitmek: “Asıl kazanan okunan değil, okuyandır.”

Tarık Buğra, *Vitrinlerin Zaferi*’nde yer alan 15 Haziran 1952 tarihli ‘Okuyucunun Günahı’ başlıklı yazısında metin karşısında okuru, dünyadan habersiz bir kişi gibi değerlendiren yaklaşımı eleştirir. Metni anlamamakla itham edilen okur, günah keçisi ilan edilir. Hâlbuki metnin anlaşılamaması okurdan ziyade yazarın tavrıyla ilişkilidir. Elbette okurun anlama ve algılama seviyesi nispetinde bir alımlama söz konusudur. Ancak Buğra’nın bu bahiste dikkat çektiği konu, seçkinci bir tavırla okuru küçümseyen yazarların, kendi eksikliklerini kapatma gayretleridir. Her okuyucu kendi bünyesine uygun bir şekilde ve miktarda metinden nasiplenebilir. Bu sebeple sadece okurun tepkilerini düşünerek yazmadığını söyleyen Buğra, eserin kaderinin yazardan sonra okur ve eleştirmenin tutumuyla da ilişkili olduğunu kabul eder. Hatta eleştirmeni, sindirime yardımcı olan tedaviyi uygulayan bir doktora benzeten yazar, edebi eserlerin iyi eleştirmenlere ihtiyacı olduğunu vurgular. Okuyucu için bir keşif alanı olan eser, eleştirmenin desteğiyle anlam dünyasını zenginleştirebilir. Buğra, yazar, okur ve eleştirmenin iş birliğini gerekli görmekle birlikte okuru bu denklemin dışında tutan anlayışın karşısındadır. Zira insanın sanatla olan münasebeti sınırlardan çok eskilere dayanmaktadır:

Sanatla bir parçacık olsun ilgisi bulunmayan insan görülmüş müdür şu dünyada? Sittin sene tek yaşayan dağlının bile türküsü, türküsünde şiiri, masalı, masalında hikâyesi, romanı vardır, çorabı, sabanı, heybesi renk ve şekil değerlendirişlerine delildir. (...) Her meta gibi sanat da sanatkârın değil bünyeden gelen bir ihtiyacın, kısacası müşterinin yani okuyucundur. (Buğra 197-198)

Edebiyat eleştirmeninin okurun zevkini eğitmek gibi yapıcı yönlerine de dikkat çeken Buğra, bir yığın eser içinde hangilerinin edebîlik vasfını haiz olduğu konusunda eleştirmenlere düşen görevleri hatırlatır. Aynı hassasiyetin ödüller ve ödülü takdir eden jüri üyeleri için de geçerli olduğu kanaatindedir. Hak edilmiş bir ödülün aslında okur için bir kazanç olduğunun altını çizer: “Sanata, sanatçıya ve kültüre katkı bakımından ödüller, genç yetenekleri özendirdiği için, sanatçılara şevk verdiği için, en önemlisi de konuya ve konunun değerli örneklerine ilgi çektiği, yeni ilgiler kazandırdığı için yararlıdır. (...) Asıl kazanan okunan değil, okuyandır” (Tekin 50).

Bir edebî eserin olduğu kadar, bir tenkidin de kaderinin okuyucuya bağlı olduğunu söyleyen ve okurun seçimlerini belirleyen estetik ilkelere dikkat çeken Tarık Buğra, “13 Kişi” başlıklı yazısında bir sorudan yola çıkarak kişinin seçtikleri üzerinden tanımlanabileceğine işaret eder. Soru ise şudur: On üç kişilik bir yemek daveti verseniz gelmiş geçmiş ünlülerden kimleri çağırırdınız?:

Çok söylemişimdir. Seçtiklerimize göre değerlendirilir ve değeri geliriz. Bizim ne olduğumuzu, gerçek kimliğimizi seçtiklerimiz ve beğenip beğenmediklerimiz belirler. Öyle ya, Adem babamızla Havva anamızdan bu yana insanlık tarihine geçmiş bunca ilim, edebiyat, felsefe, sanat, din, politika devleri arasından bir bir on üçünü seçerken ortaya on üç en büyük adam değil, sen çıkacaksın! (Buğra 184)

Buğra’nın muhayyel olarak planladığı bu davet için aklına gelen ilk isimler, Dede Korkut, Evliya Çelebi, Homeros, Nasreddin Hoca, Yunus Emre, Shakespeare, Hayyam, Albert Camus, Trotsky, Twain, Epikür, Russell, Agatha Christie’dir. Bu sanatçıların seçilmesinde belirleyici olan husus onların insanlık hallerini farklı üsluplarla anlatma biçimleridir. Sözelimi bazıları hoşgörü ve bağışlamayı ön plana çıkarırken, bazıları ümitsizlik ve inançsızlığın insan duygu ve düşüncesi üzerindeki etkilerini çarpıcı örneklerle ortaya koyarlar. Bazıları da insan kafasının özgürlüğü için verdikleri mücadele sebebiyle bu davette yer alırlar.

Okurun edebî eser seçiminde de tenkidin ve münekkidin yol gösterici olması gerektiğinin altını çizen Buğra, iyi yazarlar kadar eğitilmiş zevk sahibi iyi okurların yetişmesini de önemser. Bu sebeple eserle okur arasındaki bağın niteliğini güçlendirecek bir eleştiri anlayışının yerleşmesi için çaba sarf eder.

Şöhretlerin Putlaştırılması ve Başarıya Kör Olmak: “En doğru hükmü, hüküm verenler alır.”

Tarık Buğra, edebiyat eleştirisinde en sakıncalı yaklaşımlardan birinin aşırı övgü olduğu kanaatindedir. Gereksiz övgünün çok defa bütün yergilerden daha

küçültücü olduğuna inanan Buğra, güzele güzel diyememek kadar kötüye kötü diyememek de eleştirmenin eser karşısında bir hesabının ve çıkarının olduğunu düşündürür. Bu sebeple ona göre tenkit bir ahlak işi olduğu kadar eleştirmenin taşınması gereken vasıflardan biri de karakter sağlamlığıdır. Bilgi sahibi olduğu halde ahlak sahibi olmayan eleştirmenler Tarık Buğra'nın hedefindedir. O, eleştiri söz konusu olduğunda ne aşırı övgü ne de kimseyi beğenmeyecek kadar önyargılı bir yaklaşımdan yanadır.

Düşman Kazanmak Sanatı, Tarık Buğra'nın hem fikir yazılarını bir araya getirdiği kitabın adı hem de 12 Mart 1952'de Milliyet'te yayımlanan yazısının başlığıdır. Bu yazıda dost kazanmaktan ziyade asıl maharetin düşman kazanmayı göze almak olduğuna dikkat çekerken bir taraftan da bilhassa edebiyat dergilerinin çıkar ilişkisine dayalı eleştiri anlayışını tenkit eder. 'Öv malını doldur keseni' parolasını benimseyen dergilerin hak edilmeyen övgülerinin bir yaza faydadan çok zarar vereceğine inanan Buğra, bazı yazarların meşhur olma hikâyelerinin arkasında böyle planlı bir yapının olduğunu söyler: "Filan hikâyeci ile falan şâirin nasıl meşhur olduklarını görmüyor musunuz? O halde durun ben söyleyeyim: Hikâyeci dergiyi övdü, dergi hikâyeciyi tanıttı, hikâyeci şâiri övdü, şâir de şimdi bir taraftan borcunu ödüyor, bir taraftan da altın zinciri bir başka halkaya ilmikliyor." (254)

Münekkidin hatalı ya da eksik gördüğü konulara büyük bir dikkatle eğilmesi gerektiğini söyleyen Buğra, 'müsamahalı münekkit' ifadesini gülünç bulur. Zira müsamaha, eleştiri söz konusu olduğunda tarafgirliği ya da nitelik eksikliğini perdelemek için bir maske olarak kullanılabilir. Hatta yazarın 26 Eylül 1953 tarihli "Zavallı Tenkit" yazısında ifade ettiği gibi kahve falında söylenecek cinsten gayriciddi ve dedikodu kabilinden yorumların gazete sütunlarında ve sanat dergilerinde yayımlanmasını utanç verici bulur. Bu durum tenkidin yokluğundan daha vahimdir. Buğra'nın ifadesiyle "kötü bir gelenek, faydalı bir hareketin henüz başlamamış olmasından çok daha büyük bir kayıptır" (413).

Tarık Buğra, Ocak 1967'de *Hisar*'da yayımladığı "Tasma Seçimi" başlıklı yazıda, baş tacı edilmesi gereken kişilerin gerçek sanatçılar olduğunu söylerken buna karşılık okuru, sanat asalakları olarak tabir ettiği taraflı eleştirmenlere karşı da uyanık olmaya davet eder. Macarların özgürlük mücadelesini anlattığı tiyatro eseri *Ayakta Durmak İstiyorum* hakkındaki eleştiri yazılarından örnek veren Buğra, eserinin 'gerici, ırkçı ve kafatasçı' olarak nitelenmesini, eserinin ideolojik bir gözle okunmadan değerlendirilmesine bağlar. Ona göre bu tip eleştirmenler edebî mecrayı bir cephe olarak görürler ve "seçmek zorunda bırakıldıkları tasmaya doğru sürüklenirken Türkiye'nin kaderiyle oynayacak

durumda(dırlar)” (Buğra 267). Bu olayın arka planını ve detaylarını *Düşman Kazanmak Sanatı* kitabındaki ‘Bir Eleştiri Hikâyesi’ başlıklı yazısında anlatan Buğra, *Ayakta Durmak İstiyorum* oyununun Ankara Devlet Tiyatrolarının Yeni Sahne’sinde oynandığı günlerde yayımlanan bir eleştiriye dikkat çeker:

(...) o günlerin hızlı sosyalist gazetelerinden birisinde hiçbir zaman sosyalist olamayacak ama ün için her konuya belli açıdan ve belli klişelerden bakan, oldukça yeteneksiz bir eleştirmeci, neden sonra bir yazı döşeniyor ve piyesin ‘ırkçı, kafatasçı ve de Turancı’ olduğunu ilan ediyor. Ve, öyle olsa sanki büyük bir suç ve leke imiş gibi, İdil-Ural, Kırım, Kafkas Türklerinin bağımsızlık ve özgürlüklerini savunduğunu -tam bir suçlama tonuyla- iddia ediyor. (...) Meğer bizim eleştirmeci, o günlerde Tuzla’da Piyade Okulu’nda imiş ve izinsizmiş. Yani oyunu görmesine imkân yok! Öyle yaz demişler, o da yazmış. (337-338)

Tarık Buğra’nın ‘eleştirmeci, tahlilci, derlemeci, denemeci ve tarihçileri’ birlikte değerlendirdiği 1967 tarihli “Bulanlar ve Satanlar” başlıklı yazıda, klasik Türk edebiyatından seçilen örneklerden yola çıkarak türedi şöhretlerin putlaştırılmasına ve dergi koleksiyonlarının birer şöhretler mezarlığına dönmesini eleştirir. Tenkidin endüstrileşmesi olarak tanımladığı durum, jürileri dernekler, kulüpler hatta partiler tarafından desteklenen sözde şöhretlerin hak etmedikleri payelerle ödüllendirilmeleri bu kurumu gölgeler. Sanatçının adeta hakkını alabilmek için bir meydan savaşı mücadelesi vermesi gerektiğine inanan yazar, Dünya edebiyatında da Shakespeare, Goethe, Corneille ve Dante gibi yazarları örnek verir. Bu isimler, ‘vicdanlarını afaroz edilmek korkusuna kaptırmayan’ eleştirmenlerin desteğiyle hak ettikleri değeri elde etmişlerdir. Buradan hareketle Tarık Buğra, edebiyatı tenkit ve tahlil düzleminde ele alan kişileri bulanlar ve satanlar olmak üzere iki gruba ayırır:

Birinci tür satanlardır, tezgâhlardır yani modanın ve modaların da artık ana kaynağı haline gelen politik propagandanın allayıp pullayıp taçlandırıp ortaya attığı isimleri överek gündeliği doğrultan komisyonculardır. Bunlar sahte şöhretleri putlaştırarak kültürün çürümesini, dağılmasını ve çöküp gitmesini hızlandırırlar. İkinci tür ise bir savaşçı olduklarını bilenlerdir, düristlerdir, akıllı ve bilgililerdir. Bunlar doğruyu, güzeli, başarıyı sanatın sağlam ölçüleri ile arayanlar ve bulanlardır. Medeniyet tarihlerinde sanatçıların hemen yanı başında yer alanlar da bunlardır. Ve bugün Türkiye’de hasreti çekilenler gene bunlardır. (284)

Şöhreti putlaştıranlar kadar başarılı yazarlara sırt çeviren ve onları görmezden gelen eleştirmenler de aynı ölçüde edebiyata zarar verirler. Bilhassa kültür emperyalizmine kapı aralayan bir tavır olarak görülen bu yaklaşımlar Buğra’ya

göre kültür ve edebiyatı baltalamak niyetindedir. Yabancıya olan hayranlık sebebiyle kendi edebiyatına dudak bükenler ise tehlikeli bir aldanış içerisinde-
dirler. Eleştirinin ve dolayısıyla edebiyatın kurtarılması konusunda politikacı-
lardan ve politikadan ümidini kesen Tarık Buğra, basın, üniversite ve yazarlar
olarak işaret ettiği kesimlere şu şekilde seslenerek onları sarsmak ve uyandır-
mak ister: “Heey, başarıları değerlendirmek değerini düşürmez, arttırır; atın kü-
çültücü ve çürütücü komplekslerinizi, eğilin edebiyatımıza...Türkiye için çalış-
mak olacaktır bu” (219).

Bir edebî esere ‘en büyük’, ‘en güzel’, ‘en başarılı’ ya da ‘şaheser’ gibi sıfatları
sınırlı bir örnekten yola çıkarak kullanmanın imkânsızlığına değinen Buğra,
bu ifadelerin birer afiş cümlesi olabileceğini söyler. Zira hissilik, şahsilik ve ta-
raftarlık eleştirinin noksanlarıdır ve bu noksanlıklara düşmemek için edebî ge-
leneğin üzerinde konumlandığı zaman çizgisini, öncekilerin bilgisini sonraki-
lerle birlikte değerlendirerek takip edebilmek gerekir.

Sonuç

Sağlıklı bir edebiyat tarihinin yazılabilmesi için indirgemeci ve ezbere hü-
kümlerin bir tarafa bırakılarak nitelikli bir eleştiri süzgecinden geçen tespit ve
değerlendirmelere ihtiyaç vardır. Bu noktada Tarık Buğra’nın eleştirel bakış açı-
sıyla ortaya koyduğu meseleler aynı zamanda edebiyat eleştirisinin sıhhatini sağ-
layacak yönlendirmeler içermektedir. Tenkidi, ‘bir vicdan mesleği’ olarak gören
Buğra, eleştiri mekanizmasının doğru işlediği bir toplumda sanat ve düşünce-
nin de aynı nitelikte gelişeceğine inanır.

Eleştirinin sefaleti ise edebi esere hak ettiği değeri vermeyen ideolojik ve
politik önyargılara tutsak olan eleştirmenlerin taraflılığına dikkat çekmek için
kullandığı ifadedir. Edebiyatın politikanın güdümünden ve bu tür eleştirmen-
lerden kurtarılması gerektiğini savunan Buğra, ideal bir eleştirmenin, edebi met-
nin şifreleri üzerine düşünen ve okuru farklı bakış açılarıyla buluşturarak iyi
ve sağlam eserin yolunu açan kişi olduğu düşüncesindedir. Şöhretleri putlaştı-
ran ya da başarıyı görmezden gelen eleştirmenlerin hükmünü zamanın verece-
ğine inanan Tarık Buğra, eleştiri karşısında hoşgörülü olduğunun altını çizer-
ken kendisini, düşünmeyi ve sorgulamayı seven, anlamak için çaba harcayan
okurlara kabul ettirmek gibi bir amaç için yazdığını ifade eder.

Tarık Buğra’nın edebiyat eleştirisi üzerine düşünceleri sadece yazıldığı dö-
nemdeki edebi kamunun eleştirel tepkilerini anlamak için veriler sunmanın öte-
sinde zamanını aşan derinlikte tespitler içerir. Sağlıklı bir edebiyat eleştirisinin
metni açıklamaya ve okuma zevkini geliştirmeye yönelik katkısı her dönemde

edebiyatın ihtiyaç duyduğu kazanımlar olmakla beraber, tenkidin endüstrileşmesi, eleştirmenin kalemini ait olduğu cephenin hizmetine vermesi, iyiye iyi kötüye kötü diyebilme cesaret ve idrakinin olmaması gibi zaafılar bugün de edebiyat eleştirisini sefilleştirecek durumlardır. Eserleri klasikleşerek her dönemde okuruyla buluşabilen Tarık Buğra'nın eleştiriye dair görüşleri hâlâ canlılığını korumakta ve edebiyat meraklılarına yol göstermektedir.

Kaynakça

- Bilen Buğra, Hatice. "Tarık Buğra Eleştiri ve Eleştirme". *Türk Dili* 804 (2018): 128-135.
- Buğra, Tarık. *Bu Çağın Adı*. 2. baskı. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2014.
- . *Düşman Kazanmak Sanatı*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002.
- . *Politika Dışı*. 2. baskı. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2014.
- . *Vitrinlerin Zaferi Sanat, Edebiyat ve Dil Yazıları*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2023.
- Eliot, Thomas Stearns. "Gelenek ve Bireysel Yetenek". Çev. Oğuz Tecimen. *Notos* 40 (2013): 94-98.
- Tekin, Mehmet. *Tarık Buğra -Söyleşiler-*. Konya: Çizgi Kitabevi, 2004.
- Wellek, Rene ve Austin Warren. *Edebiyat Biliminin Temelleri*. Çev. Ahmet Edip Uysal, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983.

20. Yüzyıl Eleştiri Tarihinde Yönelişler, Kaynaklar: Filoloji ve Felsefe



*Emel Kefeli**

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren eleştiri dünyası, yaklaşımlar ve yöntemler açısından psikanalizden yorumbilime, metin dilbilimden üslup incelemelerine, Marksist eleştiriye ve yapısalcılığa, alımlama estetiği, yapıbozucu eleştiri ve göstergebilime uzanan bir çeşitlilik gösterir. Metni okumak/anlamak, diğer metinlerle kurduğu ilişkileri görebilmek gibi kaygılar bu yüzyılın eleştiri anlayışını öncesinden farklı kılar (Rifat, Metnin Sesi 7). Yüzyılın bu özelliği Türk edebiyatının eleştiri anlayışına da -kısmen de olsa- yansır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında varlığını daha çok edebiyat tarihinin alt başlığı olarak ve edebiyat-toplum ilişkilerini merkeze alarak sürdürürken (Oktay 641) ikinci yarısından sonra eleştirel yaklaşımlar farklı kanallardan beslenmeye başlar.

Bu kanallardan biri Batı literatüründeki önemli gelişmeleri aktararak/tercüme ederek edebiyat eleştirisine okur ve okuma edimi gibi kavramları ekleyen ve yeni bir boyut kazandıran metin kavramı, alımlama estetiği, yapısalcılık, göstergebilim gibi alanlarda düşünmeye yönlendiren ve alana yeni kavramlar tanıtan yabancı filolojiler; diğeri ise felsefe bölümleri olur. Dünya edebiyatında eleştirel yaklaşımlarda kullanılan metotların hepsinin arkasında sağlam bir felsefi arka plan olduğu düşünüldüğünde eleştirinin felsefe ile uzun yıllar öncesine dayanan ilişkilerini geliştirmesi doğal bir sonuçtur.

Yabancı Filolojilerin Eleştiri Alanına Katkıları:

Eleştiri edebiyatımızda özellikle Servet-i Fünun döneminde batı dünyasındaki eleştiri anlayışları ile bağını kurmuş, Beşir Fuad, Ahmet Şuayb gibi şahsiyetlerin eserleri, yorum ve tercümeleri ile bu ilişkisini daha sistematik bir hale getirmiştir. 1920'lerden itibaren Batı dünyasında metin üzerinde odaklanan vurgunun okura kaymasıyla metnin anlamlandırılmasında okurun işlevi ön plana çıkar. Filolojilerdeki bilim insanlarının bu gelişmeleri izlemeleri ve bu yönde yaptıkları çalışmalar, Türk edebiyatında Tanzimat'tan beri süregelen eski-yeni

* Prof. Dr., İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: ayseemelkefeli@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1123-4972.

tartışmaları, dil ve imla meselelerine ek olarak dilbilimsel yaklaşım, okuma edimi, alımlama estetiği, göstergebilim gibi dünya literatürünün gündeminde olan yaklaşımları tanıtırken yeni kavramlar da kazandırırılar.

Roman Filolojisine Giriş ve *Mimesis* adlı eserlerini İstanbul Üniversitesinde görev yaptığı yıllarda yazan Erich Auerbach (1892-1957); stilistik alanında dönemin ünlü isimlerinden Leo Spitzer gibi isimlerin (1933) bu üniversitede geçirdikleri yıllarda verdikleri dersler ve seminerler, yaptıkları uygulamalar metin incelemelerine yeni bakış açıları getirir. Alman filoloğu, Roman dilleri ve edebiyatları uzmanı ve metin yorumcusu olan Erich Auerbach (1892-1957) bir metni açıklayıp onu diğer metinlerle karşılaştırma yöntemini *Mimesis*'de dener (1946). Batı edebiyatının Homeros'tan Virginia Woolf'a kadar uzanan bir süreçte yer alan temel metinlerini yazarların gerçekliği temsil ediş biçimleri, biçim ve üsluptaki evrim ve değişimlerle ilgili tespitler yapar (Rifat, Eleştirel Bakış Açıları 223). Karşılaştırmalı bir bakış açısıyla yaptığı metin çözümlemelerinde Avusturyalı filolog Léo Spitzer'in etkisi görülür. Spitzer bireyin üslubunu çözümleyen; Auerbach "yeri ve öznesi Avrupa olan" bir süreci çözümlemeyi hedeflemektedir. Edebî eserin anlamına eserin biçimsel yapısını çözümleyerek ulaşmak ister (Rifat, Eleştirel Bakış Açıları 83).

İstanbul Üniversitesi Romanoloji Kürsüsü'nün (Garp Filolojileri) kurucusu olan Avusturyalı filolog ve biçim bilimci olan Leo Spitzer (1887-1960) 1933-1936 yılları arasında verdiği derslerde metnin anlamına biçimsel özelliklerini çözümleyerek ulaşmanın önemini vurgular. Üslup özelliklerinden hareketle yazarların duygu ve düşüncelerine, dönemin fikir hayatına ilişkin verilere ulaşılabileceğini çözümlemelerle ortaya koyar. Buffon'un "üslub-ı beyan aynen insandır" görüşünün bir uzantısı olarak "üslup bireysel bir dünya görüşüdür" fikrini savunur. Dil incelemeleri ile edebiyat incelemesi ayırımına karşı çıkar (Rifat, Eleştirel Bakış Açıları 83-85).

Kültür felsefesine dayanan bir eleştiri teorisi kurmaya çalışan Spitzer, eleştirel yaklaşımını sadece dilbilimle kısıtlamaz. Tarihsel anlambilim (semantique historique) ve üslup incelemeleri/biçembilim (stylistique) arasında kurulan verimli ilişkiyi tercih eder. Edebî eleştiride bir metinde hiçbir şeyin tesadüf olmayacağı hususuna ilk dikkati çeken Spitzer, stylistique anlayışında da psikik gerçekliklerin önemini vurgular. Psikik gerçeklikler aracılığıyla "kolektif ruh" a ulaşılabileceğini düşünür. Yazarın ruhundaki her şeyin üslupta, üsluptaki her ayrıntının da yazarının ruhunda olduğunu belirtir. "Görmesini bilen için her şey tamamen görünür durumdadır." (Starobinski 20) diyerek esere bir belge olarak değil metin olarak yaklaşmak gerektiğini öne sürer. Yazarın psikolojisi ile eseri

arasında kurulan ilişki kadar bir millet ile o milletin yarattığı edebiyat arasındaki ilişkiye dikkati çeken Spitzer bir milletin ruhunu anlamanın yolunun o milletin edebiyatını anlamaktan geçtiğini savunur. Yakın dönem eleştirmenlerimiz arasında yer alan Mehmet Kaplan eser ile psikoloji, sosyoloji ve tarih ilişkilerini dikkate alan incelemelerinin yanı sıra, yeni eleştiri anlayışının da etkisiyle, eseri kendi içinde ele alan metni ön plana çıkaran çalışmalar yapar. Farklı metotlarla beslenen ve Türk edebiyatından seçtiği konu veya yazarların özelliklerini dikkate alarak yaptığı uygulamalarla tenkit tarihinde öncü adımlar atan Kaplan'ın *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser* ve *Tip Tahlilleri* adlı çalışmalarında Auerbach ve Spitzer'den gelen metodik bir tesir görülür. Jung'dan da yararlanan ve farklı kanallardan beslenen Mehmet Kaplan'ın şiir, hikâye ve tip tahlilleri üzerine hazırladığı kitapları Auerbach'ın 'historicité' ve 'mobilité sociale' kavramlarını dikkate alan bir tür "metinlerle edebiyat tarihi" olarak algılanabilirler. (Ke-feli 327-34) Bu yaklaşımlar Türk edebiyatı eleştiri tarihine önemli katkılardır.

1960-1970'li yıllar özellikle Fransa'da yapısal yöntem ve dilbilimsel yaklaşımların geliştiği bir dönemdir. Roland Barthes yapısal anlatı çözümlemelerine örnekler verirken bir yandan da göstergebilimsel yaklaşım üzerinde çalışmaktadır. *Göstergeler İmparatorluğu* (L'Empire des Signes) (1970); metinden haz almayı ön plana alan bir eleştirel yönetime işaret eden *Metnin Verdiği Haz* (Le Plaisir du Texte) (1973) gibi çalışmalarıyla eleştiri tarihinde Barthes'ın özel bir yeri vardır. Son eseri *Aydınlık Oda* (La Chambre Claire) (1980) eleştirel yaklaşımlar açısından özgün bir çalışmadır. Geçmişi barındıran ve yaşatan bir özne olarak fotoğrafı ele alır ve fotoğrafı okumanın önemine dikkati çeker. 1957'den itibaren toplumsal bir olgu olarak gördüğü fotoğrafla ilgili konulara yazılarında yer veren Barthes, fotoğrafın kuramsal bir tanımını yapmak ister ve fotoğrafı göstergebilimsel bir kaynak olarak kullanır (Aktulum 270-86). Tahsin Yücel *Eleştirinin ABC'si*, *Anlatı Yerlemleri* gibi eserlerinde eleştirel perspektifini ortaya koyarken göstergebilimsel eleştiriye öncelmesi, anlam ve anlamlandırma olgusunu kişi, zaman ve uzam yerlemleri üzerinden ele alması bu bağlamda önemlidir. Ufuk açan yaklaşımları ve uygulamalarıyla eleştiri alanına özel bir katkı sunan, Roland Barthes başta olmak üzere batı dünyasının önemli eleştirel kaynaklarını tanıtan Tahsin Yücel'in tüketim toplumunu eleştirdiği *Mutfak Çıkmazı* (1960), *Peygamberin Son Beş Günü* (1992) gibi eserlerinin arka planında Baudrillard'ın da izleri vardır. *İnsanlık Güldürüsü'nde Yüzler ve Bildiriler* (1997) adlı incelemesinde Balzac'ın *İnsanlık Güldürüsü'nde* yüz ve beden betimlemelerini göstergebilimsel yöntemle inceleyerek özgün bir çalışma örneği verir. Teorik bilginin yanı sıra eserleri ve eserlerinin arka planında yer alan kaynaklarla ilgili sezdirmeleri ile eleştiri tarihimize önemli katkıları olan bir yazardır.

Çağdaş Eleştiri adlı derginin kurucuları arasında yer alan Adnan Benk, geniş bir yelpazeye yayılan eleştirilerinde dilin önemini vurgular. Valéry ve Sartre’ın da öne sürdüğü “bir sanat eserinde önemli olan eserle okuyucu arasındaki münasebetleri incelemektir yoksa ‘essentialiste’ bir dünya görüşüne dayanarak eserle yazar arasındaki “sebep-netice” münasebetlerini belirtmek değil” görüşünü benimser (Benk 445-48). Böylece nesnel tenkitin yanı sıra okur ve okuma üzerinde de düşünmenin önemi vurgulanır.

Akşit Göktürk *Okuma Uğraşı*’nda okur ile metni karşılaştıran bir uğraş, okuma edimi, üzerinde durur. Okumak özel bir uğraştır ve tüm metin çözümleme yöntemlerine ek olarak olayları birbirleriyle ilişkilendirmek, dönüşümleri izlemek gibi özel bir bireysel çaba gerektirir.

Temel beceri olarak okumayı “bireyin imleri birbirine çatarak sesbirimler, sözcükler, sözcük dizelerinden anlamlar çıkarabilme, kendi demek istediklerini de imler aracılığıyla kâğıt üzerine dökebilme becerisi olarak tanımlarken bu becerinin ikinci aşamada okuma alışkanlığına, üçüncü aşamada ‘eleştirel okuma’ şekline dönüştürülmesinin gerekliliğini belirtir. Yaratıcı, araştırmacı ve eleştirel düşünceyi oluşturabilmek için ‘okuma’nın bu farklı evrelerini tamamlamanın önemini vurgular (Göktürk 45-46).

Metni dilsel, tamamlanmış bir ürün, üretim sürecinin izlerini taşıyan son biçim olarak tanımlayan Mehmet Rifat ise “metnin yayımlanmasından sonra başlayan eleştirel yaklaşımda, dilsel verilerden hareketle üretim sürecinin kaynağına derin düzeyine, oluşum çekirdeğine” doğru bir okuma yolculuğu önerir (Rifat, Metnin Sesi 4-5). Teorik yaklaşımları ve uygulamaları ile Mehmet Rifat da göstergebilim, eleştiri kuramları ve anlatıbilim alanlarında Türk edebiyatında eleştiri dünyasına önemli katkısı olan şahsiyetlerden birisidir.

Bu yaklaşımlar bir eseri toplum ve tarihi süreç bağlamında değerlendiren hâkim eleştirel bakış açısının farklı bir yöne evrildiğine metin ve okumak gibi kavramlar ve göstergebilim alanında yoğunlaştığını işaret eden örneklerdir.

Felsefe Kökenli / Felsefeden Yararlanan Bilim İnsanlarının Eleştirel Denemeleri:

Felsefeyle ilk ilişkilerini antik dünyada Platon ve Aristo’nun görüşleriyle kuran edebiyat, zaman içinde felsefeyi içinde barındıran ve felsefenin temel prensiplerini esnek sınırları içinde ifade edilmesini sağlayan bir alan hâline gelir. Saf ve mutlak hakikatin peşinde olan Platon’un yaklaşımını katharsis (arınma) kavramına odaklanarak sürdüren, trajiği tanımlayan ahlaka fayda sağlayan bir tür olarak trajedileri ele alan Aristo bu iki alanın ilişkilerini sağlamlaştırır.

Ortaçağda tek tanrıya inanma merkezli düşünce ortaya güçlü bir felsefe- teoloji ilişkisi çıkarır. Edebiyatla gelişen ve zenginleşen bu uzlaşma asırlardır süregelen güçlü bir simbiyotik birliktelik oluşturur.

Sanatlarını icra ederken felsefenin içeriğinden yararlanan, Mevlâna, Yunus Emre gibi sanatçılar sanat dünyasında edebiyat-felsefe-teoloji ilişkisini örneklercesine filozof, din bilgini ve edebiyatçı kimlikleriyle anılırlar. Tasavvuf anlayışının edebiyat içinde gelişmesi ve zengin bir tasavvuf edebiyatının ortaya çıkışı da bu ilişkinin yansımalarından birisidir.

İlerleyen yıllarda bu ilişkinin farklı varyantları pozitivism karşısında silikleşse de 20. yy. itibarıyla Bergson gibi felsefeciler fikirleriyle dünya edebiyatında başta Marcel Proust olmak üzere birçok yazarın eserinin dolayısıyla edebiyat dünyasındaki akışın ana damarını oluşturacaktır. Sartre, Simone de Beauvoir, Camus gibi yazarların eserlerinde kendine yer bulan ve bu yazarların eserlerini zenginleştiren felsefe bu eserleri anlamak isteyen eleştirmenlerin de görüş/düşünce alanlarında belirgin bir rol üstlenir. Dolayısıyla hakikat, gerçeklik, kat-harsis, trajik gibi kavramlar üzerinden felsefeyle kurulan ilişki eleştiri dünyasında Gadamer'in diyalektik hermeneutik anlayışı, Wittgenstein dil felsefesi konusundaki görüşleri, Husserl'in zaman konusundaki fenomenolojik analizleri, Foucault'un Marksizm eleştirisi Baudrillard'ın simülasyon teorisi, sinemayla felsefi düşünce üreterek farklı bir ilişki kurmayı hedefleyen Gilles Deleuze'un Felix Guattari'yle, insani ve toplumsal bilimlere derinden etkileyen ve dönüştüren görüşleri ve dünya literatüründe diğer felsefecilerin katkılarıyla sürmektedir. Felsefe ve genel düşünce tarihinin bir metni yorumlamada katkısını önemi daima dile getirilen bir husustur. Wellek de eleştiri tarihini estetik düşünceler tarihinin bir parçası olarak görür (Wellek, 127-43).

Türk edebiyatında, Tanzimat döneminden itibaren dil ve imla meseleleri, tema ve toplumsal meselelerle şekillenen eleştiri, “metni tanımak onun varlığını öğrenmek demektir” diyen (Köprülü 52), metnin tespit ve tesisine yönelen, şaheser tanımı veren Lanson merkezli yaklaşımıyla M. Fuad Köprülü ile daha sistematik ve farklı bir yola girer. Ancak zaman içinde değişen edebiyat 20.yüzyılın sonlarında okuru /eleştirmeni, zaman ve mekânın farklı kurgularıyla şekillenen, temanın hatta bir karakterin bile olmadığı örneklerle karşı karşıya bıraktığında metnin içeriği, bakış açısı, kurgusundaki değişimler farklı açılardan metni okuma/yorumlama ihtiyacını doğurur. Örneğin ‘ya tema olmasaydı?’ sorusu karşısında bir tavır belirlemek gerekir. Bu soruya “Bu soru 20.yüzyıl felsefesi ışığında bakılmadığında retorik bir soru olmaktan kurtulamaz” şeklinde yaklaşan Utku Özmağas, Derrida'nın saçılma (dissemination) kavramını ve yalnızca

tematik kurgulanmış, temaya bağlı kalan yazıların/eleştirilerin metnin bir yerini mutlaka ıskalayacağını görüşünü vurguladığını hatırlatır (Özmakas 87-88). Şiir üzerinden yaptığı değerlendirmelerle meseleye yaklaşan Özmakas'ın görüşlerini tüm edebî türler üzerinden düşünürsek 20. yüzyıl sonu ve 21. yüzyıl eserleri, daha önceki eserlerden farklı olarak başta felsefe olmak üzere diğer disiplinlerin de desteğiyle çözümlenmesi gereken metinlerdir. Edebî incelemelerde “yazar-eser-okur” ilişkisine ek olarak metin, dil ve göndergeler ön plana çıkar-ken yazarın /okurun niyeti, gerçeklik, alımlama ve dil üzerinde yapılacak incelemelerde tarih, psikoloji, sosyolojisi gibi disiplinler ve dilbilimsel yöntemlerin yanı sıra felsefenin de katkısıyla okura yeni ufuklar açılmaktadır. Trajik kavramı ve etik değerler açısından edebiyata / sanata yaklaşan ve gerçeği yorumlama sorununa Antigone örnekleri üzerinden yaklaşan İoanna Kuçuradi'nin *Sanata Felsefeyle Bakmak* adlı incelemesi de bu bağlamda önemli bir incelemedir.

Türk edebiyatında son yıllarda eleştirilerinde, denemelerinde ve şiirlerinde felsefeyle zenginleşmiş bir kültür birikimiyle Hilmi Yavuz, Füsün Akatlı, Nermi Uygur, Bilge Karasu ve bir fikir adamı olarak Cemil Meriç bu kapsamda eleştiri tarihimizde değerli görüşler ve yeni kavramlar ortaya koyan yazarlardır.

Denemeleri üzerinden ele aldığımızda Nermi Uygur, bir sanat ya da düşünce eserini belli estetik ölçütler çerçevesinde sistemli bir biçimde değerlendiren, eleştiriye felsefeci gözüyle bakarak, denemeleriyle edebiyat eleştirisini temel kavramlarından olan okur, okumak, okuma sanatı gibi kavramalar üzerinde düşünerek okuma stratejileri geliştirebilecek eleştirmen yetişmesine katkı sağlayan felsefe kökenli şahsiyetlerdendir. Montaigne'in “bir şey öğrettiğim yok, anlatıyorum” ifadesini aktararak denemecinin “yaşamayı dile getirişi, ödev bildiği konuları önemce düzenleyişi”ni vurgular. Amacın okuru düşündürmek, sorularla uyanık tutmak, çözüm olanaklarının çeşitliliğine dikkat çekmek olduğunu belirtir (Uygur, Denemeci 19-21).

İnsanın insan olmak için yolunun edebiyattan geçtiğine inanan Nermi Uygur edebiyatı vazgeçilmez bir eğitici, bir arınma aracı olarak görmektedir. Edebiyatı “dilde, dille, dilce bir başarı (Uygur, İnsan Açısından Edebiyat 75) dille bilinçlenme denemesi (Uygur, Eleştirel Bakış Açıları 139) olarak tanımlar. Dilin önemine yapılan bu vurgu Heiddegger'in “Dil varlığın evidir” görüşünü çağırıştırırken dil ve edebiyata ilişkisinde dilin önemini dil felsefesi açısından düşünmenin de gerekliliğini hatırlatmaktadır.

İnsan Açısından Edebiyat'ta metindeki ‘konuşucuyu’ Şevket Süreyya'nın *Suyu Arayan Adam* adlı eseri üzerinden tanımlarken kendi yaşam öyküsünü “apaydınlık” açığa koymak dileğinde olan konuşucunun bazen eski bir durumu

neden-etki bağlamında belirtir kılarak, bazen varsayımlardan yararlanarak anlatmasına değinir. Bu tekniğe konuşucunun sevgi, ürkme gibi duygularının eşlik ettiğini bazen durumun yalın bazen de genelleme içinde anlatıldığını belirtir. Bir örnek üzerinden yazarın anlatım tekniğini gösteren yazar okurunu yazdıkları üzerinde düşündürürken, Husserl'in 'apaçıklık' kavramına da örtük bir gönderme yapmaktadır.

İnsan Açısından Edebiyat'ta anlatıcı, biricik oluş, yığın edebiyatı, edebiyatta bilgi, edebiyatın ahlakla ilişkisi, yazarın isteği gibi alanın temel meselelerine farklı açılardan yaklaşır. Bir felsefeci bakış açısıyla sorularla ilerleyen sorgulayan ve çok yönlü düşünme /düşündürme tarzını benimser.

Edebiyat eleştirisinde sıklıkla kullanılan değerlendirme sözcüklerinin özelde biricik, sözcüğünün farklı anlam yükleri ile kullanılabildiğinde ve sözcüğün okurlar/edebiyatçılar açısından bulanık kalabileceğine dikkat çekerken kavram çözümlemelerine girişmenin ve kullanılan kavramlarla "hesaplaşmanın" gerekliliğine işaret eder. 19. yüzyıl Alman tenkitçilerden Werner Milch 'in tenkiti da-ima tarih içinde mütalaa etmek gerekir görüşüne karşı Welck'in "Tenkit bir kavram bilgisidir, entelektüel vukufa dayanır. Gayesi sistematik bilgiye, yani edebî teoriye ulaşmaktır." (alıntılayan Ercilasun 16) tanımı da kavramların önemi ve eleştirinin gelişmesindeki rolünü vurgular. Bu vurgular eleştiri alanındaki kavram karmaşasına olduğu kadar kavramsal düşünmenin önemine de işaret etmektedir. Zira tanımlanmamış kavramlarla yola çıkmak güvenilir bir sonuca ulaşma konusunda önümüze çıkacak en önemli engeldir.

İnsan Açısından Edebiyat adlı eseri dışında *Tadı damağımda* (1995-1996) *Felsefenin Çağrısı* (1995), *Kültür Kuramı* (1996), *Dilin Gücü* (1997) gibi eserlerinde de okur, okuma-yazma, edebiyat ve edebiyata dair meseleleri değişim odaklı bir bakış açısıyla, sorgulayıcı ve çok yönlü bir düşünme stratejisiyle ele almıştır. Felsefe alanından gelen birikimi ve edebiyata olan ilgisinin keştiği eserlerinde kuram uygulamanın dışında özel bir önem arz eden kavramsal düşünebilmenin önemini vurgulayan eleştiri tarihimize katkısı olan isimler arasında yerini alır.

Felsefeyi "bir bakma biçimi, bir düşünce yordamı, bir tavır "olarak tanımlayan Fusun Akatlı'nın eleştirel denemelerinin de bu bağlamda özel bir yeri vardır. Yazınsal bir metnin nasıl okunacağını denemelerinde işleyen Akatlı'nın Tanpınar'ın *Aydaki Kadın* romanı üzerinden beden ve bedensel duyumların zihin serüvenlerine katılış biçimini irdeler. Adı geçen romanın yazarının ölümünden sonra edebiyat dünyasına kazandırılması ve 'reconstruction' kavramına atıfla-riyla eleştiri açısından farklı bir hususa dikkat çeker (Akatlı 16).

Edebî eseri paratextualité açısından da değerlendirerek yayınevlerinin edebiyat belleğini yönlendirmesi, yazarların bir süreklilik içinde tanınmasının gerekliliği, daha önce yayınlanan eserlerin yeni okurları da ilgilendirmesi, bu eserler üzerine yazılanları tanınması gibi hususlar üzerinde durarak edebiyat eleştirisine geniş bir vizyonla bakılmasının gerekliliğine işaret eder (Akatlı 17-18). Nermi Uygur’a paralel olarak kavramların gelişigüzel kullanılmasını eleştiren Akatlı, *Ölmeye Yatmak* romanını bir ‘bilinçlendirme romanı’ olarak ele alırken bilinç kavramını “olanaklı ya da gerçekleşmiş bir durumu, anlamı olanı, anlamıyla insanın ve kişilerin yaşamında etkinlikle var olanı görmek, daha da öte, dolaylı ya da dolaysız olarak yaşamaktır bilinç.” şeklinde tanımlar (Akatlı 21-23). Metni olay ve ilişkilerin derinliğine, dolayısıyla metnin katmanlarına inerek; yapısı, ritmi biçim özellikleri açısından değerlendirerek ve anlatının can damarlarını yakalayarak okumanın önemine değinen Akatlı bu hassas noktaları eleştirel denemelerinde uygulamalı olarak göstermektedir.

Metnin kendine has özelliklerini keşfetme ve farklı açılardan okuyabilme, eseri yazarının corpus’u içinde değerlendirmenin önemine değinen yazar örneğin Bilge Karasu’nun *Kılavuz*’unu okurken eserin özgün yanlarını görmenin yanı sıra eserin felsefesinin de göz ardı edilmemesini önerir (Akatlı 41-42). Pınar Kür’ün *Bir Cinayet Romanı*’nında zeminin “elverişli bir kavram çifti” üzerine kurulduğunu belirtirken yaratma-yok etme ikilemiyle oynanan oyunlar üzerinde durur. Mantiğın romandaki rolüne romanda matematik olarak yanıtılışına ve bu durumun romanın başkişilerinden birinin matematik profesörü olmasıyla simgeleştirildiğine dikkat çekerken metnin mantıkla kurduğu ilişkiyi de vurgular (Akatlı 52-54). Hilmi Yavuz’un “çok oyuncaklı ve sürprizli bir kitap” olarak değerlendirdiği *Taormina*’ya okurlar ve metin açısından yaklaşır. Metnin referanslarına, felsefi verilerine yabancı olan okurların zorlanacağı, anlamadıkları için kızacaklarını; diğer bir grubun da metni anladığı için kızacağını öne sürer. Bu görüşle derin/felsefi bir metin okumada karşılaşılan zorlukları tasnif ederken çağrışım açısından zengin metinlerin edebiyat dünyasındaki varlığı karşısında okurun konumuna ve okumak için referans alanlarının belirlenmesinin önemine de işaret eder.

Akatlı *Taormina*’yı “oyuna dayalı mantığıyla özgün bir entelektüel metin. Topolojik çözümlemeleri, paradigma-sentagma eksenlerini, imbilimsel (semiotik) göndermelerini ayrı okursanız, yer yer, halis muhlis bir felsefe metni. Bir yanıyla da bir parodi, bir pastiş belki.” (Akatlı 83-84) şeklinde yorumlarken benzer özelliklere sahip bir metin karşısında okurun karşılaşılabileceği sorunları da belirler. Bu tür metinlerin sağlam bir felsefe birikimiyle okunmasının

gerekliliğini, ancak o zaman metnin derinliklerine inilebileceğini gösterir. Böylece okur profilleri üzerinde de düşündürür.

Metinlerin kapsamı genişledikçe, referans alanları çeşitlendikçe bakış açılarının da aynı çizgide gelişmesi/geliştirilmesi belli düzeydeki edebî metnin anlaşılması, yorumlanması için temel ihtiyaçtır. Bu bağlamda felsefe edebî metnin eleştirisi ve analitik bir değerlendirme için vazgeçilmez bir kaynaktır.

Sonuç

Genelde edebiyatın özelde eleştirinin/eleştiri tarihinin disiplinler arası ilişkilerle irdelenmesi uzun soluklu bir ekip çalışmasını gerektirir. Bu yazıda, 1950 sonrasında metne anlamlandırma çabasına yön veren yabancı filolojilerin meseleye yapısalcılık, göstergebilim, anlatıbilim, alımlama estetiği açısından yaklaşımları; felsefe kökenli yazarların ise hermeneutik ve fenomenolojik bakış açılarından yararlanan, felsefi bir yaklaşımla kaleme aldıkları tespitler Nermi Uygur, Füsun Akatlı gibi felsefe kökenli eleştirmenlerin eleştirel denemeleri üzerinden sınırlı bir örneklem üzerinden ele alınmıştır.

Tanzimat dönemi ile edebiyatımızda yeni bir edebî tür olma yoluna giren, edebiyatın gelişmesi açısından önem taşıyan eleştiri -özellikle de Cumhuriyet döneminin ikinci yarısından günümüze uzanan süreçte- tarihi gelişimi içinde değerlendirebilmek için diğer disiplinlerle kurduğu ilişkiyi ele almak; deneme türünde yazılmış eserlerde kalan bazı tespitleri değerlendirmek edebiyat incelemelerine yeni bir katkı sunacaktır.

Farklı kültürlere göndermeler yaparak, referans alanları yaratarak okurda yeni düşünce kanalları açan ve kişinin kendini keşfetmesini sağlayan bir tür olan denemeler de her konuda olduğu gibi eleştiri alanında da yazarların zihin dünyalarına yapılan bir yolculuktur. Ve kanımca denemeler, farklı bir tasnif anlayışıyla ele alınması gereken eleştiri tarihimiz açısından yeterince değerlendirilmemiş zengin kaynaklardır. Bu kaynaklar da incelenerek yapılacak çalışmalar estetik tavır değişikliklerini belirleme, kavramları tespit ve değerlendirme dolayısıyla kavramsal düşünme yetisini geliştirme açısından önem taşımaktadır.

Kaynakça

- Akatlı, Füsün. *Zamanı Yaşatan Roman/Zamana Direnen Şiir Roman ve Şiir Üzerine Eleştirel Denemeler*. İstanbul: Boyut Yayıncılık, 1998.
- Aktulum, Kubilay. “Roland Barthes ve Fotoğraf”, *Parçalılık Metinlerarasılık*. Ankara: Öteki Yayınları, 2004.
- Auerbach, Erich. *Mimésis la Représentation de la réalité dans la littérature occidentale..* Paris: Gallimard, 1968.
- Benk, Adnan. “Tenkit Dedikleri”. *Eleştiri Yazıları II*. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2000.
- Ercilasun, Bilge. *Servet-i Fünun Edebiyatında Tenkit*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2004.
- Göktürk, Akşit. *Sözün Ötesi- Yazılar*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1989.
- Kefeli Emel, “Mehmet Kaplan’ın Eleştirel Bakış Açısını Yönlendiren Kaynaklar: Léo Spitzer ve Erich Auerbach”. *Mehmet Kaplan*. Haz. İnci Enginün ve Yakup Çelik. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2013.
- Köprülü, M. Fuad. “Türk Edebiyatı tarihinde Usûl”. *Edebiyat Araştırmaları I*. 5.baskı. Ankara: Akçağ Yayınları, 2012.
- Oktay, Ahmet. “Eleştiri”. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.
- Rifat, Mehmet. *Eleştirel Bakış Açıları*. İstanbul: Dünya Yayınevi, 2004.
- . *Metnin Sesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.
- Starobinski, Jean. “Léo Spitzer et la lecture stylistique”. *LeoSpitzer, Etude de Style*. Paris: Gallimard, 1970.
- Özmkasa, Utku. “Bir Molotof Kokteyl Olarak Masa”. *Şiir İçin Paralaks*, İstanbul: 160. Kilometre Yayınları, 2013.
- Uygur, Mermi. *İnsan Açısından Edebiyat*, 1. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- . *Denemeci*, 5.Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023.
- Wellek, René ve Austin Warren. *Edebiyat Teorisi*. Çev. Ömer Faruk Huyugüzel. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.

Çağdaş Edebiyatımızda Bir Deneme Ustası

Barış Erdoğan ve Teşbih Taneleri



Enver Töre*

Giriş

Prof. Dr. İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* kitabının “Deneme ve Denemecilik” başlığı altında kaleme aldığı bölüme şöyle bir cümleyle giriş yapar:

Avrupa’da mazisi çok eski olan, bir iki istisna dışında daima nesirle yazılan deneme, genellikle çeşitli konular üzerindeki kısa yazılardır. Deneme, geniş yazarların rahatça kullandıkları bir türdür. Hiçbir şeyi ispat gayesi gütmeyen usta deneme örnekleri, yazıya ilk başlayanların değil, ‘geniş bir kültür ve hayat tecrübesinin’ sağladığı ufuk genişliğini okuyucusuna da duyuranlara aittir (Enginün 429).

Denemecilik edebiyatımızın, diğer türlerine göre (şiir, roman, hikâye vd.) yazılması çetrefilli değerler taşıyan bir türdür. Zira bu tür, iddiası ve ispat kaygısı olmayan, tamamen yazarın doğal kültür yapısına ve hayat tecrübesine dayanan yazılardır. Bu yazılarda, konular özgürce seçilir ve akıcı, samimi bir üslupla sunulur. Zaman zaman bir Meddah tavrıyla yazar, adeta kendisiyle yarenlik eder. Bir iç konuşma formatında sürdürülen, uzun olmayan bu yazılarda, bilimsel bir tavırdan ziyade kişisel yaklaşımlarla söylem belirginleştirilir.

Deneme yazan kişinin, zengin bir sanat, felsefe, tarih, edebiyat kültürünün olduğunu hemen fark ederiz. Dünya kültürüne geniş bir bakışı atan yazar, anlatımlarını zaman zaman resim yapar gibi de yazıya döker. Bu aktarma sırasında onun şahsi duyguları, düşünceleri, istekleri, tecrübeleri hatta hayalleri çok renkli olarak ortaya çıkar. Bu bakımdan denemecinin zengin bir kültüre ve bakış açısına sahip olduğunu peşinen söyleyebiliriz. Tabii burada denemecinin dil kıvraklığını, kurguladığı cümlelerdeki akıcılıkla metnin bir solukta okunmasına yol açan üslubunu da bir kere daha belirtmek isterim.

* Prof. Dr., Artvin Çoruh Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, E-Posta: entor@artvin.edu.tr. ORCID: 0000-0002-2074-3608.

Denemelerde konuların seçimi özgürce'dir. Okuyucuda öğrenme arzusunu kamçıl原因 bu tür, bir yandan sanatın gerçeklerini sergilerken diğer yandan okuyucuyu düşünmeye de sevk eder; hatta her konuda bilgi paylaşımları sunduğu için, okuma zevkini kamçılar ve okuyucu kitlesinin çoğalmasına sebep olur. Direkt kültürü boca eden bu tür, yazarın yıllarca edindiği birikimlerini okuyucunun dağarcığına hemen aktarır.

Deneme konusunda başarılı olmuş yazarların eserlerine baktığımızda beslenme kaynakları o yazarı değerli kılıyor. Gözleme ve hayat tarzlarına dayalı bilgiler, araştırma, okuma-öğrenmeyle ilgili bilgiler, metodolojik veriler ve tabii ki insanın fantastik duyguları, yazıya zenginliği getiren unsurlardır. Bu bakımdan zor bir tür olarak kabul edilen denemecilik; okuyucuda, okuma alışkanlığını zenginleştirdiği gibi; onu, kültürel bakımdan da donanımlı kılar. Gezme dürtüsünü daha çok tetikler.

İşte bu yazıda, yukarıdan beri özelliklerini ve içeriğini anlattığım deneme türünün günümüzde usta bir şairini ve eserini değerlendireceğim. Prof. Dr. İnci Enginün'ün ve benim de altını çizdiğim değerleri bünyesinde barındıran; Barış Erdoğan'ın, *Teşbih Taneleri* isimli denemeler kitabını öncelikle tanıtmak istiyorum.

Barış Erdoğan, 1956 Anamur doğumludur. Akdeniz'in bu yanık tenli Türkmen çocuğu ilk-orta ve liseyi memleketinde okuduktan sonra tahsilini İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi ile İstanbul Yüksek Öğretmen Okulunda, Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde tamamlamıştır.

Yazarlık serüvenine, 2011 yılında yayınlanan şiirleri *Kuş Kıyamet* ile girer. 2012'de *Şiir Cin/ayetleri* ve 2013'te *Simurghname* ismiyle şiir kitaplarına devam eder. 2014 yılında *Zeymuran*'la bambaşka bir portreye ulaştı ve Cemal Süreyya şiir ödülünü paylaştı. Artık usta şâir kimliğine sahip olan Barış Erdoğan; bireyden topluma, toplumdan bireye uzanan şiirsel kanaviçesini *Nuşirevan* ile dokurken, şiirin kılcal damarlarında da dolaşmaya başladı.

Teşbih Taneleri şairin çok özel bir çalışmasıdır. Bu eser, tanıtım yazısında okuyucuya reçete bağlamında bir eser olarak takdim edilir. Barış Erdoğan, *Teşbih Taneleri*'yle¹, dünün inceliklerinden yola çıkarak bugünün aynasında gördüklerini, hissettiklerini ve yaşadıklarını okurlarına aktarmaya çalışıyor. Kimisinde "Ey okur, bu kitapta yalan dolan yok" diyen Montaigne rahatlığı, kimisinde Beyani tezkirelerindeki samimiyet, kimisinde Ahmet Rasim musahabelerindeki lafazanlık, özellikle Salah Bırsel rüzgârı eser. Cemil Meriç'in dediği gibi, "Her duyguya, her düşünceye, her tereddüde açık" fikirler uçuşur. Okuru, Nermi Uygur'un deyişiyle, "Her şeyin, her şeyle sarmaş dolaş sevdiği bir süreç"ten

1 Barış Erdoğan, *Teşbih Taneleri*, Mühür Kitaplığı, 1. Baskı, Nisan 2017, İstanbul.

geçirir (Erdoğan 8).² Yazarın kendisi de iddialı bir çıkışla bu eserden dolayı son noktayı koyar: “Ben de *Teşbih Taneleri*’yle ustalara, usta okurlara ‘Püf’ dedirtmeye geldim...” (10)

Görüldüğü gibi; Barış Erdoğan’ın dil konusundaki hassasiyeti yazıları okunurken kendini fark ettirir. Erdoğan denemelerini, oldukça sade ve güçlü bir dil üzerine kurmuştur. Denemelerindeki yalın anlatım ve özgünlük bu bakımdan hemen kendini fark ettirir.

İlk anda eserin adı dikkatleri çekiyor. Simgesel iki sözcük kullanılmıştır. Tane sözcüğü ile teşbih taneleri gibi art arda sıralanmış yirmi üç adet denemeyi ve bu denemelerin içeriğinde yer alan benzetmelerle, mukayeselerle dolu değerlendirmeler... Her yazı kendi içinde bir bilgi ve lezzet hazinesini saklıyor. Orijinal söylemler, değerler manzumesini şekillendiriyor. Zaman zaman bilgi şölenine çevrilen yazılarda okuyucu yazarın lezzetlerinde kendini kaybedebiliyor.

İlk yazı, “Türk Şiirinde Bela Çiçeği: Attilâ İlhan” (13) adını taşıyor. Bu yazıda Barış Erdoğan’ı; Attilâ İlhan’a, mektup formatında “Abi” şeklinde ilk seslenişinin samimiyeti ve heyecanı içinde buluruz. Bu orantısız gibi görünen ön tavrın arkasında, büyük bir hayranlık ve yeterlilik duygusunun gelişerek ortaya çıktığı açıktır. Attilâ İlhan ile mektup yoluyla da olsa konuşabilmesi, onun ulaştığı bilgi, tecrübe ve kültürün olgunlaşmış halini göstermesi bakımından önemlidir.

Barış Erdoğan’ın sanat hayatında, en önemli belirleyici ve yol açıcının Attilâ İlhan olduğunu “Benim şiir dünyamda bir çınardır Attilâ İlhan” sözüyle açıkça itiraf eder. Attilâ İlhan’ı bulana kadar pek çok ismi taramış, ünlü isimlerin mekânlarında dolaşmıştır o.

Kovanın taşması için önce dolması lazımdır, derler. Attilâ İlhan, Barış Erdoğan’a edebiyat hayatında, geç de olsa ‘kovasının’ dolduğunu ve taşıdığını gösteren, cesaret veren kişidir. O da Attilâ İlhan’ı bulduktan sonra onu rehber kabul edip edebiyat ikliminde rahatça dolaşmıştır.

Akdeniz’in bir küçük kentinde yaşayan şair, İstanbul’daki edebiyat dünyasına hazırlanış serüvenini Ege’de çıkan bir dergi aracılığıyla anlatmaya başlar. İstanbul, sanat ve edebiyat dünyasının merkezidir. O, 40 yılı bulan geç kalışla İstanbul’da yetişen ve gelişen birçok yazara da ulaşamadığının yakınmasıdır. Barış Erdoğan, yazarlık serüveninin 40 yılı bulduğunu burada itiraf eder.

Benim İstanbul’la tanışmam 70’li yıllara dayanır, her sokağında tanıdık bir yüze rastlar mıyım düşüncesiyle gezindim durdum. Üniversite yıllarımda Küllük’te eşindim durdum, hani şu şair Mehmet Sıtkı’nın, “Sanmayın avare

2 Buradaki sayfa numaraları incelediğim kitaptan alınmıştır: Erdoğan Barış, *Teşbih Taneleri*, Mühür Yayınları, İstanbul, 2017 (s.8).

bülbüller gibi güllükdeyiz / bir yanık kor gibi akşam sabah Küllük'teyiz" dediği yerde. Çok geç kalmışım Yahya Kemal Beyatlı'ya, Ahmet Hamdi Tanpınar'a, Ahmet Muhip Dıranas'a. Küllük'e geldiğimde onlar çoktan göçüp gitmişlerdi. Ben de kendimi Beyoğlu'na attım, oralarda eşelendim durdum. Baylan'a dadanan Cemal Süreya, Edip Cansever, Fazıl Hüsni'ye de geç kaldım (13-14).

Erdoğan, edebiyattaki çizgisini belirleyenin Attilâ İlhan olduğunu, onun bütün eserlerini titizlikle takip ettiğini ve Attilâ İlhan ile özdeşleşmiş bir ruh hali içine girdiğini söyler.

Edebiyat ve şiir poetikasını bu özleşme ile ortaya koyan Erdoğan; Türk edebiyatının bütün kaynak ve türlerine de uzanır. İsim yapmış, adını edebiyat dünyasına derin kazımış şair ve yazarları, kabuller dünyasında tarar. Poetikasının kaynaklarını yerli coğrafya yanında Avrupa'nın büyük yazarlarını da kapsayacak şekilde ele alarak tamamlar. Bu durum aslında onun geç kaldım demesine açıklama getirir. Şairimiz derin ummanlara dalarak kırk yılını bilgi okyanusunda geçirmiştir. Edebiyat dünyasının ustalarıyla hemhal olması; onun, beslendiği kültürün damıtılmış değerleriyle, çağdaş edebiyatımızın içinde kabul göreceğinin bir delilidir. Bu mektup formatındaki yazıdan, kendini yetiştirmiş, zengin bir kültürü özünde biriktirmiş yazarın, rahatlıkla okul kitaplarında yer almasını beklemek bizim için hiç de şaşırtıcı olmaz.

Kitaptaki ikinci denemenin adı, "Babaları Ölünce Kör Olan Sanatçılar"dır (21). Bu yazıda, Türk ve dünya edebiyatında babası ölen ya da çocuğunu kaybetmiş edebiyatçılar anlatılır. Barış Erdoğan'ı yazar kimliğinden, hayatından, ailesinden izler taşıyan çocukluk kimliği ile bu denemede buluruz.

Cemal Süreya'nın "Sizin hiç babanız öldü mü? Benim bir kere öldü, kör oldum" dizeleri ile denemeye başlar. Çünkü baba yokluğunu en iyi anlatan dizelerden biri ona aittir. Erdoğan'ı bu konuda asıl etkileyen 1980'lerde okuduğu Turgenyev'in *Babalar ve Oğullar* adlı romanıdır. Baba ve oğul üzerinden iki kuşağın çatışmasını anlatması bakımından roman önemlidir. Daha önce kuşaklar arası bir çatışmayı ele alan bir deneme yayınlayan Erdoğan³, amacının kuşaklar arası çatışmanın küllerini eşelemek olmadığını belirtir; lâkin konu, Cemal Süreya'nın dizesi ve Turgenyev'in romanıyla yeniden gündeme gelir.

Orhan Pamuk'un "Her erkeğin ölümü babasının ölümü ile başlar" cümlesiyle konuya giriş yapan Erdoğan; Pamuk'un babasının "Boş bir baba değil, bir kültür zenginliğinde yoğrulup gelmiş, Sartre'i tanımış, Valery'den şiirler çevirmeye kalkmış, en çok Camus'ye hayran kalmış bir kültür değirmeni..." dir, der.

3 Detaylı bilgi için bkz: Oluşum, S. 106-107, 1986.

Babaların evlatlarına şekil vermede önemli roller üstlendiklerini ileri süren yazar; baba-oğul ilişkisini; Yahya Kemal, Nedim Gürsel, Kafka, Can Yücel, Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan'ın eserlerine giderek anlatır.

Baba-oğul ilişkilerinin bir de hazin taraflı olanı vardır. Babaların göçüp gittikten sonra evlatlarına bıraktıkları acıyı *Babalar ve Oğullar*'daki Bazarov ailesiyle anlatır. "Oğulları gittikten sonra yıkılan babalar" ise, baba-oğul ilişkisinde bir başka trajedidir. Hâlid Ziya'nın oğlu Vedat'ın Tiran'da intiharını Selim İleri'nin *Kırık Deniz Kabukları*'ndan aktaran Erdoğan, Recaizâde Mahmut Ekrem'in ve Behçet Necatigil'in evlat acılarının da *Kırık Deniz Kabukları*'nda yer aldığını söyler.

Barış Erdoğan, bu aktarımlardan sonra kendi hayatına döner. Onun, yazın hayatındaki düzeninin oluşmasında en büyük etkenlerden biri babasıdır. Yazı yazmayı askerlik çağında öğrenen ve bu öğretiyle beraber günlükler yazan babası, Erdoğan'a yol gösterici olmuştur. Henüz karakter sözcüğünün ne anlama geldiğini, ona hangi anlamları yüklemesi gerektiğini bilemediği günlerde Erdoğan; babasından, hayata dair önemli bir öğüt almıştır: "Yazı karakterdir oğlum." Böylece yazı hayatındaki ilk ustası babası olmuştur. Babası ılıman, şefkatli bir insandır ama bu tavrını oğluna pek göstermez; yani, oğluyla yüz göz olmaz. Küçük Barış ise, babasından alacağı bir 'Aferin'in peşinde koşar, durur.

Babam her gün, okulda geçen günün hesabını sorar, benden bilgi almak isterdi. Bir yandan da çantamdaki kitaplara ve defterlere göz gezdirirdi. Kirli bir deftere, ucu bükülmüş bir sayfaya dayanamazdı... Bütün düzeltmeleri, kontrolleri yaparken bir kez bile yüksek sesle konuştuğunu duymadım. Her zaman yumuşak ve şefkatliydi... (25)

Resim sanatına olan ilgisinin gelişmesindeki pay yine babasınındır. Sonra iyi öğretmenlerden destek görmesi onun yazı ve resim hayatını zenginleştirmiştir. Bu süreçte hat sanatına da ilgi duyar ve önemli hattatlarımız olan Şeyh Hamdullah, Hafız Osman ve Karahisari'den bahisle saraylara uzanır... Sülüs, nesih, reyhani, tevki ve rik'a yazı tarzlarının duvarlarını süslediği sarayların içinde dönen zalimliklere de göndermede bulunur: "Gözlerine mil çektirilen şehzadelerden söz etmeyeceğim, o vahşete sadece lânet okuyup gözlerimi kapatacağım" der.

Barış Erdoğan'ı kendine getiren, yazıp çizerken sıradan olmak yerine farklı olmak düşüncesidir. Bütün çalışmalarında bu anlayışı kendine düstur edinen Erdoğan, yayımladığı her metinde bunu başarmıştır. Farklı ve lezzetli üslubunu; çok geniş coğrafyaların sanat hayatını kucaklayarak bilgi birikimini okuyucusuna boca etmeyi bilmiştir. Bu bilgi, renk ve ahenk dağıtımını zevkle yaparken

tek beklentisi okuyucunun ona geri dönmesini beklemektir. “Sanatçılar kapısının çalınmamasından üzülrler.” diyerek sitemini ve beklentisini dile getirir.

Son olarak babasının ve annesinin hayatındaki derin izler bırakan yerini şu şiirle noktalar:

Benim babam hamaldır güzelim
Her akşam çarşıdan anneme
Bir kucak aşk taşır.

Barış Erdoğan, her akşam annesine taşınan aşk içre yoğrulmuş ve yolunu aşk içinde bulmuş önemli şair ve yazarımızdır.

“Bir İntihar Islığı Çal, Geleyim” isimli üçüncü yazıda önce, Türk ve dünya edebiyatında intihar eden roman kişileri tanıtılır. Zebercet (Yusuf Atılğan-*A-nayurt Oteli*), Selim Işık (Oğuz Atay-*Tutunamayanlar*), Bihter (Hâlid Ziya-*Aşk-ı Memnû*), Emma Bovary (G. Flaubert-*Madam Bovary*), Svidrigaylov (Dostoyevski-*Suç ve Ceza*), Martin (Jack London-*Martin Eden*). Yazara göre; yaşamın güzelliklerine ayak uyduramayan roman kahramanları bir bir bu dünyadan gitmiştir.

Romanlardaki bu intihar vakaları yazarı çocukluğundan itibaren etkiler. Barış Erdoğan’ın, Türk ve dünya edebiyatının önemli eserlerini ilk tahsilinden itibaren okuduğunu görüyoruz. Değerlendirmelerine şöyle devam ediyor:

Ortaokul yıllarımda Martin Eden’in intiharını hafif atlattığımı çok iyi hatırlıyorum. Flaubert ve Dostoyevski romanlarındaki intiharlarsa beni fena sarsmıştı. Sergüzeşt romanındaki Dilber’in kendisini Nil’in soğuk sularına bırakışıyla yığılıp kalmıştım lise yıllarımda. Atılğan’ın Zebercet’iyle kalp krizi geçirmedigime şükrettim. Bence intihar edenler aslında roman kahramanları değil romancıların ta kendileriydi. Her yazar yazdıklarında ayak izlerini sürüklemiyor mu? (29)

Yazar, bu girişten sonra intihar kelimesini kökenine inerek kaynaklarını sıralar. Türkçede, Arapçada, Latince, Fransızca ve İngilizcedeki anlamlarına yönelir. Burhan-ı Katı ve Vankulu ‘lügatlarında’ dolaşır Şemsettin Sami’nin Kamûs-ı Türki’sine de bakar. Bizim edebiyatımızda intihar düşüncesini işleyen ilk romanın Ahmet Midhat Efendi’nin *Hüseyin Fellah* isimli eseri olduğuna işaret eder. İlk şiir de M. Celaleddin Paşa’nın *İntihar Kasidesi*’dir. Yazarımız bunlarla da yetinmez, Malaparte, Durkheim, Schiller, Albert Camus ve Zweig gibi düşünürlerde de kelimenin karşılıklarına ulaşır.

Görüldüğü gibi Barış Erdoğan’ın bir kelime için yaptığı araştırmaların sınırlarının genişliği ve zenginliği; onun nasıl derin kültür deryasında dolaşarak, yazma sanatının içine, etkili ve zengin sonuçlarla girdiğini gösterir.

Türk edebiyatına gelince; Yusuf u Züleyha, Leyla ile Mecnun, Hüsrev ü Şirin gibi halk hikâyelerinde de intihar vardır. Tanzimat sonrasında ise “intihar” kelimesinin anlamı en çok Mehmet Rauf’un hayatında ve romanlarında görülür.

Yazarımız denemeyi Romain Gary’nin intihar ederken yaşamını bitirdiği cümle ile bitirir: “Çok eğlendim, hoşça kalın ve teşekkürler!” Bu arada intihar eden Beşir Fuat’ı neden görmezden geldiğini merak ederim.

“Bu Fotoğraf Kime Ait Ey Şair” başlıklı dördüncü yazısı; Türk edebiyatının, adı ön safta olan şair ve yazarlarının, fotoğraflardaki görünüşlerinin kişisel yorumlamaya tabi tutulduğu denemedir. Sanatçıların edebiyatımızdaki değerleri ile görünüşleri arasında bağlar kurulur bu yazıda. Erdoğan, resimlere bakarak izlenimlerini lezzetli bir şölene dönüştürür. Ona göre; asıl “Önemli olan bir yazarın yaşam öyküsünün, yazarın yaratılarını yorumlamada ne kadar etkili olduğudur” (35).

Dış görünüş, günlük giyim ve yaşam tarzı, evdeki ve sokaktaki sanatkâr ile yazı ve şiirlerindeki hayat arasında bağlar kuran Erdoğan; değerlendirmesine birkaç yabancı isimden sonra Hüseyin Rahmi Gürpınar ile başlar. Onun, yüzlerce eldiveni vardır ve giyiminde çok titizdir. Giyim konusunda dağınık olan Tanpınar’dır. Bu yüzden Nurullah Ataç, zevksiz giyiminden dolayı ona “Kırıpıl Hamdi” adını takmıştır. Tanpınar’ın roman karakterlerini bu yüzden hep şık giydirmeye çalıştığını, Abdülhak Hâmid Tarhan’ın tam bir Avrupalı gibi gözündüğünü; Namık Kemal’in ise çok muhteşem bir dış görünüme sahip olduğunu bu satırlardan öğreniriz.

Ali Ekrem Bolayır, Ziya Paşa, Necip Fazıl, Recaizade Mahmut Ekrem Bey, Tevfik Fikret, Nefi, Ahmet Haşim, Yahya Kemal’le ilgili görünüşlerden sonra yazısına şöyle devam eder:

Beş Hececilermiş, Yedi Meşalecilermiş ilgimi çekmedi benim. Milli Edebiyat döneminden Mehmet Emin Yurdakul soyadına yakışır pozlar vermiş. Garip döneminde Orhan Veli’yi sıska, veremli bir çocuk gibi gördüm. Allah’tan ki Oktay Rifat onun sıska halini yakışıklılığı ile örter. Dağlarca gök gürler gibi bakar, Atilla İlhan küçük dağları ben yarattım havasında, Cemal’im (Süreyya) yüzüne kuş konmuş çocuk gibidir. Cansever’de malını peşin satan tüccar havası vardır (Duyduğumuza göre ticarete kısa sürede iflas etmiş.), İlhan Berk ise Sait Faik öykülerinden fırlamış Panço...

Mehmet Akif’i merak edenlere söyleyeyim tam bir derviş... (38-39)

Barış Erdoğan, isimlere göz atmaya devam eder: Sait Faik, Leyla Erbil, Behçet Necatigil’in öğrencisi M. Tayyip Uslu, Özdemir Asaf, Fazıl Hüsni Dağlarca,

Nazım Hikmet, Abdülhak Şinasi Hisar, Cemil Meriç, Tolstoy, Victor Hugo, Nietzsche...

Bu geniş şâir yelpazesi içinde mükemmel görünüş ve tespitlere, ipuçlarına yer veren Erdoğan; bu isimlerin detaylarına inebilse “bir roman yazılabileceğinin” de altını çizer. Erdoğan’ın bu denemesindeki son cümlesi şöyledir: “Her şairin yatak odasında kendi dev aynası vardır, başkalarının cüce kaldığı. Yüz çizgileriniz kırılmasın” (41).

Barış Erdoğan, edebiyatımızdaki yeme-içme meselesini (Bilhassa içme, içki), gülümseten hatta yer yer kahkahalar attıran satırlarla, “Ol Badeden İçmeden Gitme Ey Okur” isimli beşinci yazısında sürdürür. Yazının girişinde klasik edebiyatımızdaki içki meselesine zarif dokunuşlar yapar. *Beng ü Bade*’nin kapısını çalıp desturla giriş yapan Erdoğan, şöyle devam eder cümlesine:

Fuzuli efendi yorgunluğumu anladı ki başköşeye buyur etti. O 1444 beyitlik Mesneviyi önüme koydu, ‘Beng’e el sürmedim ama ne yalan söyleyeyim ‘Bade’den iki piyale dolusu içtim. Biz denemeciler gerçeği allayıp pullarken yalanın kapısının önünden de geçeriz. Son kaymak tabakası yalandandır (42).

Konuya böyle bir tevriye ile hatta tecahül-i ârifane ile başlayan Erdoğan, eskiden günümüze içki içen ve bu kültüre yakından sahip şair ve yazarların; içkiye bakışları, alışkanlıkları; dönemlerinin içkiyle münasebeti, II. Yeni’nin içkiyle durumu ve en son kendi fikrini katarak gülümseten bilgilerle yarenlik eder. “Şu içki illeti zevk ü sefası bir yana, şairleri de sarhoş etmiş”tir, diyerek bağa desturlu girer.

Hoca Dehhanî’den Nedim’e kadar geçen sürede şarap tadındaki şiirlerinin güzelliğinden bahsederken; Erdoğan’ın eski edebiyata hâkimiyetini görmekteyiz. Hatta Hayalî’den, Şeyhülislam Yahya’dan, Ahmet Paşa’dan, Fuzuli’den, Baki’den, Nedim’den, Bağdatlı Ruhi, Nefi, Hayalî, Yahya Efendi’den örnek beyitler verir.

Denemede sıra halk edebiyatına gelir. Dede Korkut’tan başlar ve Deli Dumlul ile Azrail’in karşılaşmasındaki şarabın etkisinden bahseder. Şarap, mitolojilerde, efsanelerde var olan içkidir. Bu içki *Gilgamış Destanı*’nda bile geçer. Ömer Hayyam ise içki içmesini kendinden geçmek olarak görmüştür (45).

Şairimiz, denemenin devamında içkinin, dünya edebiyatındaki yerini araştırır. Fransız sembolistlerden, İngiliz ve Amerikalı çok önemli şairlerin, eserlerinde içki meclisi kurulduğunu söyler. Türk edebiyatı ile bağlantı kurar. Cahit Sıtkı Baudelaire’den etkilenen bir şair ise mutlaka içki sofrasını o da kurmuştur, der. Abdülhak Hâmid Tarhan ve Abdülhak Şinasi Hisar’ın *Boğaziçi*’sinde ve *Boğaziçi Yahıları*’nda içkili keyifler yaptıklarını ileri sürer. Bilhassa Abdülhak

Şinasi Hisar'ın kayık sefalarından içki âlemlerine dikkat çeker. Barış Erdoğan'a göre bu durum aslında yazarların hayatında ruh hallerinin yansımasıdır.

Barış Erdoğan Atatürk'ün içki ile münasebetini, konuşarak kötüye kullananlara, Falih Rıfkı'nın ağzından cevabını verir: “Bu bir içki ve cümbüş sofrası değildi. Dostlarıyla hatta düşmanlarıyla sohbet ve tartışma meclisiydi. Saatlerce çok ciddi şeyler okur veya yazardık. Türk dili ve Türk tarihi konularının onu sofrasında tam bir fakültelik zaman tutmuş olduğunu tahmin ediyorum” (47).

II. Yeni'yi bu satırlarda bilerek konuşmaz zira, onlarla ilgili yazılan her satırda sarhoşluğun öne çıkarıldığını söyler. II. Yeni ailesinin, söylendiği gibi olmadığını; kendisinin mizacının da II. Yeni'ye yakınlığından bahsederken mutludur. Erdoğan “sarhoşları ve sofrada doymayanları” sevin diyerek yazısına son verir.

“Şiir, kovandaki bal değildir, balın peşinde koşan arıdır” veciz sözüyle denemesine başlayan Erdoğan'ın altıncı yazısının adı “Eylül Sihirdir, H'eylül Şiir”dir. Bu yazıda şiir konusunu detayıyla ele alır. Şiirin ne olduğunu ne olmadığını; şairin neyi ne zaman, ne kadar bilmesini, nelere hâkim olması gerektiğini, kendi şiir anlayışı çerçevesinde değerlendirmelere tâbi tutar.

Erdoğan'a göre; şiirle uğraşmak isteyenler, önce Türkçeyi iyi anlamalı, Türk edebiyatını iyi bilmelidir. Fuzuli'yi bilmeli, Anadolu şiir kültürüne hâkim olmalı, yüzlerce yıllık şiir geleneğini hazmetmeli ve yola ancak öyle çıkmalıdır. “Dilin tadına ancak kendi şiirimizle varırız. Ancak belli bir olgunluğa ulaştıktan sonra Batı şiiri serüveni başlamalı. Onun da yolu, yöntemi sağlıklı çevirilerden okumaktır.” (50) diyen Erdoğan; bu noktada şiir çevirisiyle uğraşanlara seslenerek; her çeviriye itibar etmemek gerektiğine işaret eder. Şair ile çevirmenin birlikte vereceği kararla (ya da kuracağı gönül bağıyla) yapılan şiir çevirilerinin daha layıkıyla yapıldığını sözlerine ekler.

Bizim şairlerimizin Batılı şair ve şiirlerinden hiç aşağı kalmadığı, yerli dünyamızı görmezden gelerek Batılı şairlerin peşinde koşanların doğru iş yapmadıklarını, Hugo'nun Namık Kemal'den büyük görülmesinin de Türk şiirine yapılmış en büyük haksızlık olduğunu âdeta bir feryat çığlığı içinde haykırdığını görürüz Barış Erdoğan'ın. Yazarımız görüşünü pekiştirmek için de şu sözleri samimiyetle satırlara döker: “Kadınlarımızı en güzel Cemal Süreya sevmiş... Turgut Uyar fark ettirmiş, İlhan Berk göstermiş, Arif Nihat Asya dalgalandırmış, Akif doğruları söylemiştir... (Ya Nazım Hikmet?!.)”

Enver Töre de *Hayattan Sahneye Kadınlar* isimli eserinde⁴, Doğu ve Batı dünyasının piyeslerinde yansıtılan kadın ruhlarını deşifre etmiştir.

4 Bkz: Enver Töre, *Hayattan Sahneye Kadınlar*, Duyap yayınları, İstanbul, 2006.

Barış Erdoğan yazısının bu noktasından sonra şiir hakkındaki izlenimlerini anlatır. İlk önce Haşim'in *Şiir Üzerine Bazı Mülahazalar*'ını hatırlatarak, şiirin ne olup olmadığı hakkındaki kendi görüşlerini devreye sokar.

Erdoğan'a göre şiir birçok alanı içine alan geniş bir yelpazedir. Şiirde özgün olabilmek bu yelpazenin en güzel rüzgârını almak olur. Gerçek bir şairin konu hakkında yeterince birikiminin olması, taklide kaçmamasının önemli olduğunu ileri sürerek şu tespitle sözlerini bitirir: "Edebiyatımızda şiir okuyanlar, şiir eleştirenler ve şairler vardır. Üçünü bir arada yapanlarsa "Ne iş olsa yaparım"cılarıdır."

"Batan Geminin İntihalleri", başlıklı yedinci yazıda; edebiyatın büyük problemlerinden sayılan intihal (çalma-çırpma) konusu ele alınmaktadır. Erdoğan bu denemede, intihal kavramına açıklık getirir, taklit ile çalma arasındaki farkı irdeler.

Gerçek bir "Sanatçı, okuduklarını çalıp çırpın değil, hazmeden, harman edendir" (57) diyen Erdoğan, günümüzde bazı intihallere metinlerarasılık denildiğini, Eski edebiyatta da bu şekilde kullanımların olduğunu 'iktibas'ı örnek vererek; esinlenme, aktarma, çalma ve öykünme gibi; çok çeşitli isimlendirmelerin de yapılabildiğini; bunların, intihalden farklı değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürer.

Denemenin devamında intihal kavramı edebi dönemler bakımından ele alınır. Divan şiirinde ortak konu alanı çok olduğu için intihalden ziyade aynı konunun farklı şekilde ifade edilmesi esastır. Tanzimat döneminde, Fransız edebiyatına temayüllerin yoğun olması; şair ve yazarların eserlerinde, açıktan ve daha çok esinlenerek etkilendikleri görülür. Servet-i Fünun döneminde roman alanında meydana gelen ilerlemelerin yine daha çok Batı tesiri ile bilhassa Halid Ziya ve Tevfik Fikret'i etki alanına sokar. Fecr-i Ati döneminde öne, şiir tercümelerini kendi şiiri gibi gösteren Ahmet Haşim çıkar.

Birçok yazar ve şairimizin Batılı şair ve yazarlarından etkilendiğine örnekler veren Erdoğan, hemen hemen tesir altında kalmamış yazı dünyamızı bize hayretler içinde açar. Hüseyin Cahit Yalçın, Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Mehmet Akif, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sait Faik, Yusuf Atılgan, İlhan Berk, Melih Cevdet, Orhan Asena, Peyami Safa, Tezer Özlü, Orhan Pamuk.

Denemenin sonunu Batılı iki önemli yazardan bu konuda söylenmiş sözleri paylaşarak noktayı koyar: T. S. Eliot'tan: "Olgunlaşmamış şairler taklit eder, olgunlaşmış şairler çalar." ve Anatole France'dan: "Bir düşünce, onu ilk bulanın değil, insanların belleğine yerleştirenindir" (62-63).

Sekizinci denemenin adı "Eleştirinin Dozu, Tepkinin Tozu"dur. Erdoğan bu yazısında eleştiri, eleştirmen ve eleştirinin edebiyatımız içindeki gelişimini

ve durumunu ele almıştır. ‘Tenkit’ sözünün iğneleme, eleştirme anlamlarında kullanıldığından bahisle Divan edebiyatında tezkirelerin eleştiriye yakın şeyler yansıttığını ancak asıl gücünü 19. yy.’da bulduğunu söylüyor. Bizdeki eleştiri serüvenin Şinasi’den başlayarak günümüze kadar izini sürer. Asıl eleştirinin edebiyatımızda, Namık Kemal’in “*Lisan-ı Osmani’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülahazatı Şamildir*” adlı yazısıyla başladığını kabul eder.

Erdoğan doğru bildiğini söylemekten çekinmez. Konuyu değişik bakış açılarından bakarken, eleştirel bir anlatım tutumu sergiler, böylece kendi eleştiri anlayışını açıkça ortaya koyar. Sanatın birçok alanında bizde gerçek eleştirinin olmadığını, eleştirmenlerin eserlere taraflı baktığı hükmüne, verdiği örneklerle ulaşır. “Öyle eleştirmenler vardır ki, kötülemek için iyi eserlerin çıkmasını beklerler. Bir bakıma, yerdikleri kimselerin ünüyle yaşarlar”, diyerek yapılan eleştiri şeklinin nihai amacının yanlışlığını vurguluyor.⁵

Yazının ilerleyen bölümlerinde gerçek eleştirmenin tanımını yapar. “Eleştirmen, sanatçının yapıtını aklın ölçülerine vuran adamdır.” Eleştirmende bulunması gereken en temel özelliği de beraberinde açıklıyor: “Sezar’ın hakkını Sezar’a veren olmak zorundadır.”

Türk edebiyatında eleştirinin hakkının verilmiyor oluşundan bahsetse de edebiyatımızdaki önemli eleştiri yazarlarına örnekler veriyor Erdoğan. Nesnel eleştiri ustası olarak bahsettiği Asım Bezirci, Gürsel Aytaç, Hasan Bülent Kahraman öne çıkanlardır.

Denemenin başından beri hakkını vererek eleştiri yazmanın vurgusunu yapan yazar, dobra olduğunu düşünmediği, haksız olumsuz eleştiri yapan bir yazardan örnek veriyor: Emin Özdemir’in, Atillâ İlhan üzerine yazdığı bir yazısında onu yerden yere vurması, Erdoğan’ı kızdırır.

2000’li yıllardaki eleştiriden bahsederek denemenin sonunda çoğu eleştiri anlayışının kitap övmek, tanıtmak amaçlı olduğunun altını çizer. Barış Erdoğan, eleştirmen olarak Fethi Naci’yi beğenir. Denemeyi Sait Faik’in bir sözü ile bitiriyor: “Münekkit (eleştirmen) de kim oluyormuş?”

“Edebiyatın Don Kişotları” dokuzuncu denemenin adıdır. Barış Erdoğan, bu denemesinde, Batılı klasik eserler üzerinde durmuştur. Ona göre; klasikler sınıfına giren eserler, insanlığın estetik zevki halinde asırlarca değerlerini artırarak devam ettirmiş ve dünyanın uzun soluklu destanları haline gelmiştir. Klasiklerin insan hayatında en az üç defa okunmasında büyük faydalar vardır. Çocukluk, gençlik ve olgunluk dönemlerinde okunan klasik eserlerin, her döneme katacağı farklı değerler olur. Asıl okumaların olgunluk döneminde yapılması

5 Konuyla ilgili bkz. Enver Töre, *Dramatik Edebiyatımızda Eleştiri*, Liman yayınları, Ankara, 2021.

durumunda okuyucu, yazarın düşünmediği şeyleri de düşünür ve kendini daha da zenginleştirir.

Bugün, klasik romanların ilkinin Cervantes'in *Don Kişot*'u başlatır. Sonra arkasından ilk ağızda isimleri sayılabilecekler; Moliere'in *Cimri*'si, Flaubert'in *Madam Bovary*'si, Tolstoy'un *Anna Karenina*'sıdır.

Bizde ise roman ve hikâye türü 250 yıllık bir gecikme ile başlamıştır. Yaklaşık yüz elli yıllık tahkiye geleneğimizde, birçok romancımızın adı ve eserlerinin ünü sınırlarımızı aşmıştır. Orhan Pamuk, Attilâ İlhan, Yaşar Kemal ve Nazım Hikmet adı ilk anda öne çıkanlardır.

Yazarımız "Denedim, Habbeden Kubbe Yaptım" isimli onuncu denemesinde; çiçek metaforunun edebiyatımıza yansımalarını zengin bir açılımla ele alıyor. Önce mitolojiye uzanarak Elissa anlatısında yer alan, bir öküz derisinden şehir kurulması hikâyesini anlatıyor ve "Bir öküz derisinden bir şehir kuruluyorsa bir çiçekten bir dünya kurulamaz mı?" diyerek, çiçeklerin ülkesine girmek ve dolaşmak desturunu kendine cesurca alıyor.

Gerek dünya edebiyatında gerekse Türk edebiyatında çiçeklerin yaşam alanlarını bu yazıda gün yüzüne çıkarıyor. Diğer yazılarında olduğu gibi muhteşem bir kültür pınarıyla karşı karşıya kalmak okuyucuya ayrı bir heyecan ve zevk veriyor. Tanpınar çiçekler dünyasını anlatırken çiçeklerin sultanının gül olduğunu Hz. Peygamber'e de bağlayarak anlatır. Barış Erdoğan da çiçekler konusuna, doğduğu coğrafyanın adının (Gülner) kaynaklarına girerek hikâye ve efsaneleriyle anlatır. Gülün sadece Türk edebiyatında değil dünya edebiyatlarında da kullanımlarını Bacon, Konfüçyüs, Yedi Uyuyanlar'dan örneklerle verir. Sonrasında Klasik Türk edebiyatı şairlerindeki gül taassubunun izlerini sürer. Necati, Baki, Şevki, devamında Edip Cansever, Yahya Kemal, Ahmet Arif, Hasan Hüseyin ve Attilâ İlhan'ın şiirlerinden doğru alıntılarla yazısını heyecanla okunabilir hâle getirir.

Gül den sonra nergis'in bilinen suya düşme hikâyesine geçer. Sonra sırasıyla ıhlamur, karanfil, lâle çiçeklerini efsaneleriyle; şiirlerinde bu çiçekleri kullanan şairleri şiir örnekleriyle zikreder. Bu şairlerimizin önde gelenleri; Cemal Süreya, Bahattin Karakoç, Özdemir Asaf, Ahmet Haşim, Attilâ İlhan, Ahmet Arif, Hasan Hüseyin'dir. Bu arada, Selimiye Camii'nde 101 çeşit lale olduğu bilgisini de öğreniyoruz.

Çiçeklerin dünyasına, padişah annelerinin taşıdığı çiçek isimleriyle devam eder. I. Murat'ın annesi Nilüfer Hatun, I. Selim'in annesi Gülbahar Hatun vd. Devamında kadın yazarlarımızın isimlerinden örnekler veriyor. Gülten Akın,

Lale Müldür vd. Aydın'daki çiçeklerle ilgili yazmalardan sümbül çiçeği oyası, karanfil çiçeği oyası, gül oyası vs.

On birinci denemenin adı: “Kentlerin Ruhu, Ruhların Kenti: İstanbul” dur. Bu denemede Barış Erdoğan’ı edebiyat dünyasını şekillendiren şehirlerle hemhal olmuş buluruz.

Paris’e aşkın, Edinburgh’a hüznün, New York’a ihtişamın, Delhi’ye sefaletin ve gizemin başkenti diyen yazar; İstanbul’u aşkın, ihtişamın, debdebenin ve büyüünün başkenti olarak tanımlar. Muhteşem anılar ve hikâyeler biriktiren İstanbul’un kapılarını okurlarına cömertçe aralar.

İstanbul, öyle bir kenttir ki “ahiretten dönüş olsa mutlaka İstanbul’a dönerim” diyen Yahya Kemal; bu şehri, eserlerine mihenk taşı yapar. Baki’den başlayıp Nedim’e uzanan İstanbul âşığı şairlerimize Abdülhak Hâmid Tarhan’ı, Tevfik Fikret’i, Nazım Hikmet’i, Behçet Necatigil’i, Orhan Veli’yi ve Edip Cansever’i hemen ekleyiverir. Barış Erdoğan, İstanbul’un büyüünün kendini görme-yeni bile kendisine çekmesinde bulur ve sözlerini şöyle sürdürür: “İstanbul görüp de kopup gidende, bir daha dönüp gelmeyende vuslat acısı yaşatır”. İstanbul’un tadını bir kere alıp ondan ayrılmak zorunda kalanda her zaman bir parçasının kalacağını, yola hep onunla devam edeceğini dile getiren Erdoğan’ı da edebiyatımızdaki İstanbul âşıkları arasına katabiliriz... Zira her kentin ruhu, o kenti yazanların ruhundan beslenir.

Dünya edebiyatında da yazar-eser-kent ilişkisi içinde olanlar vardır. Dostoyevski’de Petersburg (*Karamazov Kardeşler*), Gabriel Garcia Marquez’de Aracataca (*Yüzyıllık Yalnızlık*’taki Macondo), James Joyce’da Dublin, Victor Hugo’da Paris (*Sefiller*, *Notre-Dame’in Kamburu*), Amin Maalouf’ta Semerkant (*Semerkant*), F. Kafka’da ve Kundera’da Prag önemli yer tutar. Roma şehri de sanat eserlerinde öne çıkan şehirlerdendir.

Kentlere değer verenler, bir süre şehirden ayrı kalıp tekrar şehre döndüklerinde onu bekledikleri gibi bulamayınca hayal kırıklığı yaşayabilmektedirler. Şehirlerin zamanın yapaylığına kurban edilmeleri, politik ya da dini kaygılarla yapıların değiştirilmesi ya da şehrin ruhuna uygun olmayan yapıların eklenmesi Erdoğan’ı çok üzer. İşte İstanbul ona göre; böyle bir kıyıma uğramış, neredeyse tanınamayacak dereceye getirilmiştir. Tek tesellisi, şehirle ilgili ayakta kalan üç-beş parça eski yapı ile anılarıdır.

Şehir anılarını bugünkü Türk okurlara taşıyan iki önemli yazar ve eseri vardır. Yahya Kemal’in *Aziz İstanbul*’u ile Tanpınar’ın *Beş Şehir*’i... Erdoğan’a göre; Yahya Kemal’in eserinden İstanbul’un her köşesinde Türk ruhunun izlerini; Tanpınar’dan ise tüm kentlerin ruhu olduğunu öğreniyoruz.

İstanbul’u İstanbul yapan Türk edebiyatına ait başka eserler de vardır. Peyami Safa’nın *Fatih-Harbiye*’si, Tanpınar’ın *Huzur*’u, Halide Edip’in *Sinekli Bak-kal*’ı, Mithat Cemal Kuntay’ın *Üç İstanbul*’u...

Denemenin sonunda, İstanbul’a sahip çıkan Fatih Sultan Mehmet’ten hürmetle bahseden Barış Erdoğan; onun, Ayasofya’nın bir taşının bile sökülmesine rıza göstermemişken; İstanbullulara seslenerek: “Ya siz ey İstanbullular, siz İstanbul’unuza ne zaman sahip çıkacaksınız?” şeklinde feryada varan bir çığlık atar...

Bu yazı, çok anlamlı ve açılımlı şu cümlelerle biter:

Bir kent bulanık bir düz yazıdır; onu şiirleştiren, o kentin ruhunu yansı-tacak kadınlarıdır. İstanbul, İzmir, Antalya hatta Eskişehir gibi kentler bütün sokaklarıyla lirik şiirdir. Özellikle İstanbul ve Antalya lirik kokulu şiirdir. Konya, Kayseri, Bursa gibi kentler dingin ve uhrevi bir atmosfer taşıdığı için didaktik şiirdir. Rize Artvin pastoraldir; kötü anılarımızın olduğu kentlerse bir uçtan bir uca mersiyedir. Tanrım beni lirik kokulu kentlerden, özellikle İstanbul’dan mahrum etme... Ey İstanbul, sana bir şey olursa bana her yer Truva... (89)

Sanat ve sanatçı üzerine görüşlerini on ikinci denemesi olan “Sana(r)t: Söz-cükler, Renkler, Vesaire” başlıklı yazısında zengin örneklerle anlatır Barış Erdoğan. Doğadaki bitkiler, hayvanlar, nesneler ve renkler, nasıl ki bitmeyecekse; sanat da bitip tükenmeyecek bir dünyadır, der. Ona göre; bir rengin yüz çeşidi vardır ama sanatçı yüz birinci rengi bulandır. Gerek resmin gerek şiirin gerekse heykelin somuttan soyuta giden bir yol olduğunu ileri sürer. Şaire göre; her eserin bir görüşü, iletisi vardır. Yani her şiir bir ileti taşır bu iletiler de şairin kendine özgü dünyasından kopup gelirler. Sanat ona nefes verene aittir.

Gerçek sanatçı bir kelimeyi yıllarca bekleyen şair Yahya Kemal gibi olmalıdır. En güzelini ortaya koymak için düşleyen, çaba sarf edendir sanatçı. Erdoğan’a göre; sanat para için de yapılmaz, topluma yön vermek için yapılır. Thomas Mann’ın şu görüşünü destekler: “Sanatçı dünyayı ahlak ilkeleri ile de-ğil başka bir yönden düzeltir. O dünyaya ruhsal bir anlam kazandırır; düşünceyi, sözcüğü, imgeyi, kendi yaşamını ve sembolik olarak yaşamın bütünü-nü göz önüne sermek için kullanır. Onun işi canlandırmaktır başka bir şey değil”.⁶

Erdoğan denemenin devamında sanatı ortaya çıkaran fotoğrafçı, ressam ve şairin tanımını yapıyor. “Fotoğrafçı sizin baktığınız yerleri gören adamdır, ha-yal ettiğiniz renkleri kullanan ressamdır, yaşamak istediğiniz kentleri soluyan şairdir”, der.

6 Mann, Thomas, Sanatçı ve Toplum, Türk Dili Deneme Özel Sayısı, C.10, S.85, Temmuz1961

Etrafımızda görebildiğimiz her şey bir bakış ‘açısıyla’ yazılmıştır ve bu yüzden her şey sanat eseri olmaya adaydır. Bunu edebiyat bağlamında değerlendirsek her sözcüğün bir rengi bir anlamı vardır. Erdoğan’a göre; sanatta ruhu yapmak kolaydır. Asıl meziyet o ruha, sözcüklere rengini verebilmektir.

Kitap ve kitap okuma konusunu ele aldığı ön üçüncü denemesi; “Hesap Devri Kapanır, Kitap Devri Kapanmaz”ında yazar; çarpıcı bir cümleyle konuya giriş yapar: “Her kitap, tılsımlı bir saray. Kapıları ilk gelene açılmaz... Kitaplar kadınlara; kadınlar şehirlere benzer...”

Barış Erdoğan, deneme konusundaki tekâmülünü sağlayan yazarları da sırasıyla zikreder. Cemil Meriç’in sohbetleri onu sarsmıştır. Montaigne gönlüne, Bacon aklına seslenmiştir. Ahmet Haşim, Suut Kemal Yetkin ve Salah Birsell ise onu kendine getirmiştir.

Kaliteli okumanın, doğru kitap seçmenin önemi noktasında görüşlerini de okuyucu ile paylaşıyor yazarımız. Bir kitap insanın ruhuna, beynine dokunur; bağ kurar. Erdoğan bu noktada Montaigne’in gönlüne, Bacon’un aklına seslendiğini ve en iyi ilacın kitaplar olduğunu ısrarla söyler.

Erdoğan; her Türk okuyucu ve yazar, dünya edebiyatının derinlerine inmeden önce kendi edebiyatının mihenk taşlarıyla tanışmalı, diyerek önce ailelere seslenir. Çocuklara Dede Korkut, Köroğlu, Türk masalları, Türk romanları okutulmasını ister. Çocukların kendi öz kültürü ile buluşmadan yabancılara açılmasını salık verir. “Bir Türk, Dede Korkut’u, Köroğlu’nu özümsememişse, o kültüre varamamışsa, Türk masallarını, Türk romanlarını hatta bir *Aşk-ı Memnû* romanını bilmiyorsa...” (101)

Erdoğan, popüler romanların tavsiye edilmesine de ‘moda’ diyerek karşı çıkar.

Denemenin sonunda ise çeviri konusu gündeme getirilir. Yazara göre; çevirmen, yabancı bir yazarın dünyasını başka bir dilde biçimlendirebilmelidir.

Okumaya başlayanlar için sekiz adet yerli ve on adet çeviri eserlerden seçilmiş bir roman listesini okuyucuya sunar.

‘Kitaplar, yeni bir dostla tanışmak gibidir. “Hoş kitaplarla kalın” diyerek yazısına son verir.

Barış Erdoğan 14. denemesi “Şiirinden Sonra Ölenlerin Vay Haline”de yeniden sanat ve sanatçı konusuna döner. Sanat ile hayat arasındaki ince bağlardan bahseder. Ona göre; gücü zamana dayanan şiirlerin şairlerinin ölmeyeceğini, bu şiirlerin bıraktığı izlerin, ömür boyu süreceğini ifade eder.

Barış Erdoğan’a göre; şiir yazmak kolay iş değildir. “Şiir söz yığını değildir elbette. Yazdıklarımızı silmedikçe, tıraşlamadıkça has şiire zor ulaşırız”. Eline

her kalem alanın şiir yazamayacağını, şiir yazmanın bir birikim gerektirdiğini, özenle seçilmiş kelimelerden ve bir ruh üflemesinden geçmesi gerektiğini belirtir. Zamana direnen şiir yazamıyorsanız, Cemil Meriç'in şu sözü ilke edinilmelidir: "Başka türlü düşünemiyorsanız yazının başına oturmayın".

Erdoğan, sanatta başarılı olmanın kolay olmadığını, başarıyı sağlamanın sabretmekten ve vazgeçmemekten geçtiğini söyler. Ona göre; başarıyı sağlayacak olanlar bıkmadan usanmadan taşı delmeye çalışan su misali davrananlar olacaktır. Kendini aşmayan, bugünü dününden farklı olmayan sanat yolunun yorgunudur. Sanatçı rüya halindeki varlıktır, çalışırken rüya görendir. Rühayı gerçekleştirmek için o rüyalardan uyanmak gerekmez mi? Bu durumda sanatçı rüyasını gören ve onu hayata davet ederek yaşatandır.

Bu yazıda, şiir, resim, karikatür hakkındaki görüşlerini çok ince bir ironi ile ortaya koyan Erdoğan, sanatta asıl güzel olanın, meraklısıyla konuşan bir eser olması ve okuyucusuna düşsel dünyanın kapılarını aralaması gerçeğidir.

Hayat, ölüm, sanat, şiir ve şairin varlık sebebinin sorgulandığı "Yaşayan Ölümler, Ölümü Yenenler" isimli on beşinci yazıda; yorulduğu yerden şiire sığınarak ayağa kalkan şaire ulaşırız. "Neyse, o gün bu gündür ben bir hayat çobanıyım, şiir sarhoşuyum, mutluluk delisiyim", der. Erdoğan bu yazısını kendi içinde altı başlık altında toplar: Birinci başlık '*Şiire Sığınan Adam*' adını taşır. Hayatını, 'yaşayan ölü' gibi monoton geçirdiği günlerde kendini şiirin kollarına bırakıp yeniden yaşamaya başlamasından dolayı arkadaşları tarafından bu isimlendirme yapılmıştır kendisine.

"Hayat bir aynada kendi ruhunu keşfetme işi" başlığını verdiği ikinci kısımda mutluluk ve hayatı ölümle karşı karşıya getirir. Hiçbir zaman ölümü unutmamalı ama onun varlığıyla ve korkusuyla da hayatı kendimize zindan etmemeliyiz, der.

Üçüncü başlık "Ölüm ardıma düşüp de yorulma"dır. Barış Erdoğan yaşamın ikiz kardeşi olarak ölümü nitelendirirken; Montaigne ile benzer düşünülmektedir. Ölüm yaşarken hep vardır ve Divan şairleri gibi peşinden koşturmak gerekir.

Dördüncü bölümde yazar, ölüme direnen şairler ve şiirlerinden örnekler verir. Ölüm karşısında 'Yaşam hünerli Çilingir'dir diyen Erdoğan; Nazım Hikmet'in temel felsefesinin direnmek olduğunu, Cahit Sıtkı'nın hayata tutunmak istediğini belirtir. Can Yücel'in ölüm karşısında korkusuz davranışına, Hasan Hüseyin ve Ahmet Arif'in dizelerinde de benzer duygular olduğuna değinir.

Son bölüm çok anlamlı nitelemeyle okuyucuyu şaşırtır. Şair, yazarların sonunda ölebileceklerini ama roman kahramanlarının ve ölüme direnen şiir atmosferinin tıpkı paralarda resimleriyle yaşayanlar gibi hep yaşayacağını ileri sürer. Umutsuzluğa kapılmayan sanatçıya, ölümsüzlüğün kapılarını gösterir.

Onaltıncı denemesinde “Büyük Romanlar, Dürbünün Tersinden Okunan Romanlar”dır diyen Erdoğan; Bazı romanlar, okunan döneme göre okuyucuya farklı şeyler katar, der. Gençlik döneminde okunan ile olgunluk döneminde okunan romanlar farklıdır. Bazı romanlar vardır ki altını çize çize okursunuz; işte bunlar ‘büyük roman’lardır diyerek birkaçının adını zikreder. *Huzur, Tutunamayanlar, Anayurt Otel, Sis, Suç ve Ceza, Merhamet...*

Hayaller kurarak, ne ile karşılaşacağımızı merak ederek başladığımız romanlarda, hayal ettiklerimizle karşılaşınca, o roman bizim için efsane olur. Okuyucu, hayatında yer eden romanların, hayatlara büyük zenginlikler katacağını Erdoğan’ın, “Dilinizi yutacak romanlarla karşılaşmanız” temennisiyle yazısını bitirir.

“Genç Şair, Genç Kalan Şair” isimli on yedinci denemede; Türk edebiyatında şiirin mihenk taşı isimler vardır. Yahya Kemal örneğiyle konuya giren Barış Erdoğan, şiirde bazen öyle dizeler yazılır ki toyluk halinde yazılmasına rağmen yıllar sonra bile etkisini hissettirmeye devam ettirir, der. Yahya Kemal şiirlerini hiçbir zaman kitaplaştırmamıştır. Ölümünden sonra kitaplaştırmıştır ancak o şiir deyince Türk şiirinin önde gelen isimlerindendir. Gerçek Yahya Kemal’lerin yetişmesi için yazılan şiirlerin eleştiri süzgecinden geçirilmesi gerekir. Gerçek edebi eleştirinin yapılması kaliteli ürünlerin ortaya çıkmasını sağlar. Öyle olmazsa ortalık şiir, manzum öykü vb. geçilmez, der.

Denemenin içinde başka bir konuya değinilir: ‘özgünlük’. Eğer bir şiir okunduğunda daha ilk satırdan şairinden bir iz taşımıyorsa ya da ilk satırdan şairinin adını bağırıyorsa o şiir, şiir değildir. Şiir “ilhamın balı değil, emeğin ilhamla ballanması hâli”dir. “Divan şiirini, Halk şiirini bilmeden, Fecr-i Âti’yi incelemeyen, Orhan Veli’yle yola çıkmışsan vay haline... Erken hasadın üzümünden iyi şarap olmaz” görüşündedir, Erdoğan.

Barış Erdoğan yazının sonunda şiirde taklit konusuna dikkati çeker. Aslını aratmayan şiir bin yaşasın diyen şair; kötü taklitlere itibar etmez. Günümüzde, geçmişte ve gelecekte aşk şiiri, ayrılık şiiri, doğa şiiri, kavga şiiri ve daha nice-leri hep var oldu, hep de olacak. Önemli olan şairlerin bu temlerinin birebir ay-nısını yazmak değil aynı konuya kendinden bir şeyler katmaktır, der.

Yazının sonunda edebiyatımızda iz bırakmış ünlü şair ve yazarlarımızın adını bir kere daha yineler.

Şairlere her seferinde beslenmelerinin kendi topraklarından olması gerektiğinin vurgusunu 18. denemesi olan “Lotüs Çiçeğisin Şair, Yerin Yurdun Çamur”da yapan yazarımız; şairlerin kökenlerine bağlı kalmakla beraber başka topraklardan beslenebileceğini de söyler. “Her sanatçı, kendi toprağından güç

alarak başka topraklara sarkabilir”. Maksat her şairin özgün bir renge ulaşabilmesi, görüşündedir.

Her şair bir çınara bakar ancak onun farklı bir yönünü görerek anlatır. Her şairin şiirinde çınarın bir ucunu görürüz. Ancak şiir kırılıgandır. Sözcükleri özenle seçilmelidir. Don Kişot ne kadar İspanya kokarsa *İnce Memed* de o kadar Türk kokar. *Don Kişot*’ta Türk milletine ait özellikler nasıl olmayacaksa *İnce Memed* de başka milletlere ait özellikleri kaldıramazdı. Erdoğan bu denemede genellikle şiirin özünün kendi toprağından kök bulmasını anlatmıştır.

Denemenin sonunda Tefvik Fikret ve Cenap Şahabettin’e yüklenir. “Han-ı Yağma” ve “Elhan-ı Şita” olmasaydı adlarının anılmayacağını ifade eden yazar; bu durumu ağır dilleri ve anlaşılamamalarına bağlar. Oysaki bu şairlerin daha bilinen birçok şiiri vardır. Sadece şiir değil düzyazılarıyla da önemli yazarlar arasındadır bu kişiler...

On dokuzuncu yazıya “Değer Diye Bildiklerimiz Bir Şeye Değer mi Değmez mi?” başlığı, sanatın her dalında verilene eserler ve sahip çıkma kavramına dikkat çekmek amacıyla konulmuştur. Sanat insanın duygu dünyasını okşamak, ona güç kazandırmak için ortaya çıkmıştır. İnsanlar, sanatçılar hayallerini eserleri aracılığı ile okuyucuya aktarırlar. Sanat insanın ruhuna dokunduğu için önemlidir.

Barış Erdoğan, bu yazıda bir serzenişle karşımıza çıkar. Sanata sahip çıkılmaması noktasında isyanıdır yazı aslında. Sanat bir milletin temelidir. Geçmiş sanat, edebiyat üzerine kurulur, geleceğe bu yolla taşınır. Ona sahip çıkamamak demek o değerlere sahip olmamak demektir ki Erdoğan şu sözlerle ifade eder:

Ülkemin aydınlık yöneticileri(!) kumdan kalelerinde oturdukları için sanatsal değerlerden habersizdirler. Bir resimle renklerin coşkusuna kapılan, bir müzikle intiharın eşiğinden dönen, bir çift sözle kalbinin çarpıntısını hisseden insan sanatın değerini bilirken devlet derin uykusundadır. Mesela arkeolojiye öylesine düşkündürler ki bütün değerleri koruma altına alırlar! Buna sahip çıkma (!) sadece arkeolojide mi? Resimde, el sanatlarında her şeydedir (133-134).

Erdoğan, politikacılarımızın basiretsizliği ve cahilliği yüzünden bütün arkeolojik değerlerimizin yabancılar tarafından yurt dışına taşındığını içi burkularak detayıyla anlatır. “*Dede Korkut*’un iki nüshasının neden biri Dresden’de diğeri Vatikan’da, Osman Hamdi’nin *Mihrab* adlı eseri neden kayıp?” diyerek acıyan içini verdiği örnekle gündeme taşır.

Şiir neden eskir? Cevabını Barış Erdoğan yirminci denemesi “Şiir Eskiyor, Şair Eksiliyordur”un başlığı altında verir. Şiir eğer ki yazıldığı dönemin gerek

dil gerek üslup gerekse konu alanı dışına çıkamıyorsa o şiir eskir. Şiir sadece döneminde kalır ve sonraları unutulup gider. Yunus Emre'nin dili ve konusu hala taptazedir. Onun şiirde kullandığı dilin, çağını aşıp her dönem insanına hitap edebildiğini bu yüzden çağını aşan şair olduğunu söyler. Demek ki şiirde dil, anlatılmak isteneni her dönem ifade edebilmesi bakımından önemlidir.

Herkes dize kırıp şiir yazıyor, aynı tema etrafında dönüyor, değişik imgeler kullanıyor. Kalıcı olanların, şiirleri zamana meydan okuyanların tek farkı şiire kattıkları özgün tavırlarıdır. Bir şiir okursunuz o şiirde yeni bir ses, taze bir hava bulamazsanız yani kendi farkını ortaya koymazsa işte o şiir eskir.

Yazar şairin tanımını da yapıyor. Şair; “herkesin gördüğüne kimsenin göremediğini ekleyen, düşünceyi başka kıvama getiren adam”dır. Yahya Kemal'e göre ise şiir; düşünceyi duygu haline getirinceye kadar yoğunluktur (139).

Erdoğan'a göre; bir şairin şiirlerini okursunuz, o şiirlerde yepyeni bir ses, tertemiz ve taptaze bir hava bulamazsanız eskir.

Şiirde bazen anlattığın şey, ne anlattığından ziyade onu nasıl anlattığınla can bulur. Barış Erdoğan, “Söz Ambarlarında Laf Ebesi Olmak” isimli yirmi birinci denemesinde; sözün gücüne dikkatleri çeker. Kör bir adamın elindeki ‘doğuştan kör’ yazının silinip yerine ‘Bahar gelecek, ben göremeyeceğim’ şeklinde değiştirilen yazıyla daha çok para kazandığı bir anekdotla anlatılır. Erdoğan, bu anekdota dayanarak, “İnsan dünyayı gözleriyle görmüyor dostlar, sözcüklerle görüyor”, diyerek sözün gerçek gücüne işaret eder.

Her sözcüğün doğuş ve gelişimi macerası vardır. Bu yol kimi zaman hayret verici bir mecradır. Tıpkı “Edgü”nün yolculuğunda “İyi” olması gibi. Bir de sözcüklerin yüklendikleri anlamsal derinlikleri mevcuttur. “Adam derya”nın anlamı ile “Adam deniz”in bir tutulamayacağı gibi...

Her şeyin bir rengi gibi sözcüklerin de rengi olduğuna inanan Erdoğan; deniz deyince sadece “deniz”i düşünmediğini mavinin bin bir tonuyla karşılaştığını, denizin papatya ile buluşunca aslında iki rengin birbiriyle flört ettiğini söyler. Sözcüklerin flörtü şiirde bir araya gelince adeta bir renk cümbüşü yarattığını dile getirir. Sözcüklerin rengini yitirenin aslında renk körü olduğunu iddia eden Erdoğan'a göre; renkli sözcükleri evrensel boyutta yakalayan şairlerimiz ise Mevlâna ve Yunus Emre'dir...

Türkçedeki sözcüklerin bir kısmının yabancı kaynaklı olmasından ziyade, bu sözcüklerin Türkçeleşme sürecinde geçirdikleri merhaleleri, dil zenginliği ve renkliliği üstlenmesi bakımından önemli bulur şair.

Bu denemede, kelimelerin duygu dünyasına da dikkatleri çeken Erdoğan, “hercai” gibi bir kelimenin farklı cümlelerde farklı anlamlar kazanabildiğine işaret eder. Kelimelerin hissettirdiği duygular değişkenlik gösterir. Bu noktada şair poetikasıyla ilgili ipuçları verir. “Akif’in şiirine uzağım, sözcükleri renklendiren Haşim’e ve sözü eğip büken Cemal Süreya’ya yakınlığım” diyerek birebir gerçeğe değil duyguya yaslanmanın gerektiğini, kendinin de bu yönde evrildiğini belirtir.

Barış Erdoğan, “Şiir Var Dağlarca, Şiir Var Kükrerce” isimli 21. yazıda bazı şairlerle ilgili görüşlerini ifade eder. Söze Necip Fazıl ile başlar ve Necip Fazıl’ın gerçek bir şair olduğunu söyler. ‘Çile’sini okumanın ‘Kaldırımlar’ının hakkının verilmesinin gerekliliği üzerinde durur. Necip Fazıl’ın şiirlerinde Baudelaire’in havasını bulur.

Cenap Şahabettin’in şiirlerinin eskidiğini, bu yüzden edebiyat dünyasından kopmak üzere olduğunu, bir tek ‘Elhan-ı Şita’sına hayranlık duyulduğunu onun dışındaki şiirlerinin göz önünde olmadığını, Cenab’ın, zamanın acımasızlığına terk edildiğini ifade eder. Hâlbuki Necip Fazıl böyle değildir. Onun şairliği başarmının gururunu yaşadığını ileri sürer.

Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın ilk iki kitabı çok ses getirmiş; diğer kitapları aynı etkiyi yaratamamıştır. O da “Türkçem benim ses bayrağım.” sözüyle yüreklere kazınmıştır.

Barış Erdoğan’ın asıl şairi Hasan Hüseyin’dir. Onu Türk şiirinin ‘Kara Murat’ı olarak görür. Atillâ İlhan’ın da üzerinde derin izler bıraktığını ve onun başlı başına bir yazı olabileceğini söyler ki kitabın giriş denemesi Atillâ İlhan üzerinedir. Yazı Mevlana’ya övgü söylemiyle biter.

Kitaptaki son denemenin adı “Mekânı Cennet Makamı Cehennem Olanlar...”dır. Şehir konusunu edebiyatla birleştiren yazar; sanatçıların esinlendikleri, yaşadıkları mekânlardan yola çıkar. Dünya edebiyatında birçok yazarın kendine ait bir şehri vardır (156). Paris’e hemen ironik bir başlık açar. “İnsan Paris’te şair olarak doğar, romancı olarak büyür, öykücü olarak uyuyup dinlenir ama şair olarak ölür” (158)

İstanbul ise onu üç yönüyle karşılar. Hislerinin doğduğu H’istanbul, onun sislerin içinde ağırlayan S’istanbul ve gerçek yüzüyle İstanbul... Türk edebiyatında Zati’den Baki’ye, Nedim’den Taşlıcalı’ya, Yahya Kemal’den Atillâ İlhan’a birçok yazarı kendine âşık etmiş bir şehirdir İstanbul. ‘Kuş Kıyamet’ yazarın ilk şiir kitabıdır. Kitabın önsözünde İstanbul’dan hayranlıkla bahsettiği kısımları bu denemesinde okuyucuya tekrar anlatır. Denemesine ve kitabına İstanbul ile ilgili yazdığı bir şiiriyle son verir: “İstanbul’a insan yağıyordu/ bir ince bıçak

kesiğinde İstanbul'un dudaklarını öpmüştüm/ Haliç'te içtim, Topkapı'da sayıkladım, Süleymaniye'de aklandım/ İnsan bana yağıyordu" (160).

Şair son söz olarak tüylerimizi harekete geçiren şunları söyler: "Evet, İstanbul'a insan yağıyordu, ben İstanbul'a yağıyordum. Sizin de mekânınız cennet İstanbul olsun..." (160)

Sonuç

Barış Erdoğan'ın '*Teşbih Taneleri*'nde 23 adet deneme vardır. Bu denemeler, 4-10 sayfa aralığında değişmektedir. Yazarın en uzun denemesi "Denedim, Habbeden Kubbe Yaptım" adlı on sayfalık denemedir. "Kentlerin Ruhu, Ruhların Kenti: İstanbul" adlı denemesiyse dört sayfadan ibarettir. Deneme türünde, konu sınırlamasının olmaması, herhangi bir şeyi ispatlama kaygısının olmaması ve okuyucuya hoş vakit geçirtme amacıyla olunması açısından bakıldığında yazıların uzunluğu normaldir.

Deneme metinlerinde başlık isimleri önemlidir. Başlıklar, işlenen konunun kısa özeti olduğu gibi, metinlerde işleyeceği konularla ilgili ipuçları verirler. Bu yüzden etkileyici, çarpıcı, akılda kalıcı ve konunun can alıcı noktasını yakalayabilen başlıkların olması okuyucu açısından o metni daha ilgi çekici kılar. *Teşbih Taneler*'ndeki başlıkları tematik tasnife tabi tuttuğumuzda iki adedinin şehir konulu deneme olduğunu görürüz. Bunlar; "Kentlerin Ruhu, Ruhların Kenti: İstanbul" ile "Mekânı Cennet Makamı Cehennem Olanlar"dır.

Sanat ve Edebiyat ile ilgili yazıları tematik bir ayrıma tutacak olursak; konusu şiir olanlar: "Türk Şiirinde Bela Çiçeği: Attila İlhan", "Bu Fotoğraf Kime Ait Ey Şair", "Ol Badeden İçmeden Gitme Ey Okur", "Eylül Sihirdir, H'eylül Şiir", "Denedim Habbeden Kubbe Yaptım", "Şiirden Sonra Ölenlerin Vay Hali", "Yaşayan Ölüler, Ölümü Yenenler", "Genç Şair, Genç Kalan Şair", "Lotüs Çiçeğisin Şair, Yerin Yurdun Çamur", "Şiir Eskiyor, Şair Eksiliyor", "Söz Ambarında Laf Ebesi Olmak", "Şiir Var Dağlarca, Şiir Var Kükrerce".

Roman ile ilgili denemeleri; "Edebiyatın Don Kışotları", "Hesap Devri Kapanır, Kitap Devri Kapanmaz", Büyük Romanlar, Dürbünün Tersinden Okunan Romanlar",

Daha çok eleştiri içerikli denemeler: "Eleştirinin Dozu, Tepkinin Tozu", "Değer Diye Bildiklerimiz Bir Şeye Değer mi Değmez mi?", "Batan Geminin İntihalleri",

Ve diğerleri; "Babaları Ölünce Kör Olan Sanatçılar", "Bir İntihar Işığı Çal, Geleyim", "Sana(r)t: Sözcükler, Renkler, Vesaire". "Kentlerin Ruhu, Ruhların Kenti: İstanbul.", Mekânı Cennet, Makamı Cehennem Olanlar..."

Çok ilgi çekici başlıklarla denemelerine giriş yapan Barış Erdoğan; bazı başlıklarda harf yer değiştirme oyunlarına da başvurur. “Eylül Sihirdir, H’eylül Şiir”, “Sana(r)t: Sözcükler, Renkler, Vesaire...” gibi... Tamamen ilgiyi yazı üstüne toplayan bu başlıkların uygulama tekniğinde soru, yakıştırma, hüküm ve tevriye önemli yer tutar.

Barış Erdoğan’ın yazılarında öne çıkan bilgiler; yaşamı içinde okudukları, yaşadıkları ve gözlemledikleridir. Beslendiği kaynaklar yazarın, konuya olan bakış açısına yön vermiştir. Burada okuyucunun dikkatini çeken sunuş biçimi de çok önemlidir. Keskin bir zekânın ürünü olan kıvrak cümleler arkasında yığınca bilgi, görgü, felsefe, müzikalite, tarih ve edebiyatı beraberinde taşır okuyucuya. Bilhassa dünyanın kendini okuyucusuna kabul ettirmiş büyük romancı, şair, düşünürlerinden bahisle yer yer açıklamalı mitolojik hikâyelere uzanan bilgileri sunuşu; denemelerin, hem kıvraklığını hem de cazibesini artırır. Maziden âtiye eklediği özdeyiş ve şiir parçaları ayrı bir zevkin uzantısı olur. Bir taraftan, yazarı etkileyen Türk ve dünya edebiyatının yazarlarının eserlerindeki coğrafi ve fikri mekânları, diğer taraftan yaşanmışlıkları yazıların atmosferini okuyucu için büyümlü bir hale getirir. Yazılar kendi içinde, açıklayıcı, eleştireci, huzur verici, hatta -tabir caizse- uykusuzluğa iyi gelen kıvrak bir üslup sergilemektedir. Bu yazılar, büyük bir bilgi dağarcığının okuyucuya boca edilmesini sağlar. Okuyucu kültür yolculuğuna nereden başlayacağını öğrenir.

Deneme yazarı okuru bilgilendirmek zorunda değildir. Fakat isterse bilgilerini okurla paylaşabilir. Barış Erdoğan, özellikle şiir ve şair konulu denemelerinde okuyucuyu daha çok bilgilendirmeyi tercih etmiştir. ‘Babaları Ölünce Kör Olan Sanatçılar’, Bu Fotoğraf Kime Ait Ey Şair’, ‘Edebiyatın Don Kışotları’, ‘Genç Şair, Genç Kalan Şair’, bilgi verme noktasında örnek verebileceğimiz eserlerinden bazılarıdır.

Barış Erdoğan, edebiyatın kaynağında yetişen; çağdaş edebiyatımızı şiirleri, denemeleri ve diğer yazılarıyla besleyen önemli bir edebiyatçımızdır.

Kaynakça

- Enginün, İnci. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008.
- Erdoğan, Barış. *Teşbih Taneleri*. İstanbul: Mühür Kitaplığı, 2017.
- Mann, Thomas, “Sanatçı ve Toplum”. Çev. Ömer İnanç. *Türk Dili Özel Sayısı* 10/85, (Temmuz 1961):717-720.
- Töre, Enver. *Hayattan Sahneye Kadınlar*. İstanbul: Duyap Yayınları, 2006.
- —. *Dramatik Edebiyatımızda Eleştiri (1908-1914)*. Ankara: Liman Yayınları, 2021.

Ahmet Haşım Poetik Melankolosinde İki Besideğer İmge: Anne ve Işık



*Fatih Arslan**

Giriş

Atılmış, terk edilmiş zannı taşıyan herkes kendi hiçinin zirvesini mutlak yasar. Özelde aklı, vicdanı, empatiyi canlı tuatanlar içinse varlığından emin olduğumuz tek yaşam alanı olan dünya zamanı faili kendinde ezeli kahrın kuytusudur. Hep var olanın adlandırması ise melankoli sözcüğüne ram oldu. Melankoli, kadim tarihlerden gelen ve türlü inanç, düşünce sistemlerinin farklı yorumlamalarına maruz kalan, çoğu zaman da depresyonla, içe burkulmayla özdeşleştirilen bir kavramdır. Antik çağlarda tıp kaynaklı melankolik yaklaşım vardır; durum durgunluk genelde dört özsu öğretisinden hareketle izah edilmeye çalışılmıştır. Temel yorumla vücutta kan, salgı, sarı safra ve kara safra olmak üzere dört özsu bulunmaktadır. Kara safranın vücutta fazlaca bulunması kederli, üzgün, bedbin bir karakter oluşumuna yani melankoliye sebebiyet verir. Psikofizyolojik tasavvurla yorumlanan “Klasik ruh hekimliğinde melankoli, tastamam kara zehir olarak tanımlanmaktaydı. Kan sıvısının yumuşaklığıyla dengelen(e)mediğinde kara safranın beyinden itibaren bütün organizma üstünde yıkıcı etkisini gösterdiği düşünülürdü.” (Starobinski 37). Aristoteles ve Theoprast’ın melankoli üzerine yaptığı düşünsel sorgulamalardan çıkarımsadığı “Neden olağanüstü kişilerin hepsi melankoliktir?” sorusuna kadar “kara safra”nın vücuttaki miktarıyla açıklanan melankoli, daha sonra yaratıcılık ve dahilikle ilişkilendirilir. Ortaçağ’a gelindiğinde kilisenin öğretileri, baskın rantı doğrultusunda melankolik ruhlu bireyler toplumdan aforoz edilmiş; yaşadığı duygu durumlarıysa onun “günahkar veya dinsiz” olarak nitelendirilmesine sebep teşkil eder bahanesine dayandırılmıştır. Aydınlanma döneminde kilisenin baskın tutumundan salınan fikir, öğretiler ve Rönesans sonrasının düşünsel arka planındaki hümanizm etkisiyle melankoli, delilik ve çılgınlık nitelendirmelerini kuşatmaya başlar.

Sanatın farklı alanlarında kendine yer bulan melankoli; algılamanın gücünü yükselten, başka bir yoğunlukla fark edışı sağlayan itici güçtür. Özellikle

* Prof. Dr., Fırat Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: farlsan@firat.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9231-1820.

sanatkâr ruhların “melankoli” tazyikiyle üretebilmesi benzer cezbeyle geliş saikleridir. Kesik nefeslerle de olsa yaşamının tarzlarından olan melankoli insana ve hayata dair her türlü duygu durumunun kendisine yer bulduğu edebiyata da tabi ki yansır. Uygun kişisel ve toplumsal zeminler bulunduğu kendini dışa vuran melankolik mizaçlar için edebiyat, yaşamdan kaçılan bir alternatif bölge değil; kendini yeniden anlamlandırmanın muhkem sahasıdır. Nitekim Türk edebiyatında kızıl akşamların, renklerin şairi Ahmet Haşim’in sanatını besleyen melankoli de mutsuz bir toplumda yaşayan yetim, öteki bir çocuğun tesellisi gibidir. Çünkü melankoli, dış dünyadan tecrit edildiği anlarda kendi ütöpik benliğine sığınma dürtüleri salgılar. Başta annesinin ölümü olmak üzere birçok acı hayatında deneyimleyen Ahmet Haşim’in bir devletin yıkılış faciasına da tanıklık etmiş olması onun melankolisini sahipsiz coğrafyasını besleyen, yaratıcı güç hâline getirir. Sözün gerçeği şiirin kurmacasını; hayatın yaşanmışlıkları şiirsel özneyi etkilemiştir. Esmer etki, bozuk Türkçe sarı, kırmızı, siyah tonlarını deneyimler ve mutmain harflerle beyazın trajiğini yok etme, estetikte var olarak rüştünü ispatlama arzusuna bürünür. Ötekiye çekilmekle hayatı şekillerden, renkli yansımalarından ve onların kendince izlenimlerinden ibaret gören Haşim’in kendisini ait hissetmediği yaşam karşısında evrildiği hâl pasif edilgenlik, seyirci tarafına geçişe evrilir. Acıyla iş birliğini hiç bozmayan şair ya da şiirsel yapıcı, dış dünyanın hayalinde uyandırdığı intibaları, manayı gölgelerin peçe arkasından izleme taraftarıdır.

Anne Eksiği ya da Tamamsız Melankoli Sevicilik

Hayatın bütün biçimleri bir yana nihai eşğin karşılayıcısı ölüm, bütün zihinlerde devingenliğini sürdürse de yakınların yitirilmesiyle daha belirgin hâle gelerek kötücül melankoyi etkin şekilde tetikler. Özellikle kaybın eril olmayan, çocuk bir bellekte anlamlandırılması ve kabullenilmesi daha girift hâl alacağı malumdur. Ahmet Haşim henüz sekiz yaşındayken annesini kaybetmiş, kaybın etkileri bütün yaşamını negatif boyutta etkilemiş; sanatının ise besleyici yapısından olmuştur. Bütün kayıpların ötesinde “Ebeveynin ölümü yaşamın gelgitinde güçlü ve dönüşüm yaratan bir andır. Bu acı verici kayıp, yeni bir yetişkin kimliğine geçişe neden olabilir.” (Umberson 53). Birden olgunlaşma, hayatın sıralama kategorilerini allak bullak eden erken büyümede travmatik hâlleri yaratır. Haşim annesiyle birlikte an’dan ötelere geçerek çocukluğuyla da vedalaşmak zorunda kalır. İki istenç dışı yaşanan zorunluluk, Haşim gerçekliğini, poetik mekansallığını melankoliyle kaçınılmaz bir bütünleşmeye itmiştir.

Bir hasta kadın, Dicle'nin üstünde her akşam,
 Bir hasta çocuk gezdirerek, çöllere gül-fâm,
 Sisler uzanırken, o senin doğmanı bekler.
 (...)

 Yorgun gibi mühmel duran asûde ufuklar
 Her lerze, her ahenk bulut, haâb oluyorken.
 Bir leyz-i umûmi-i ziyadâr ile birden,
 Sakin soluyorken gece eşbâh ü evalim,
 Yalnız o ziyalarda kalır sakın ü müzlüm.
 Ey mâh cebinin o cebin-i keder ü gâm;
 Altında o yorgun, o soluk heykel-i matem! ("O" 86)

Şiirin ruhuna sinen; annenin hastalığı, derin özlem ve çocukluk yıllarının tasavvuru melankolik arzu tavmasının tazyikiyle satırlara aktarılır. Otobiyografik yansımaların şiirin eşiğinden geçerek sözü şiir aktarıcısına, ehline teslim etmesiyle birlikte asıl niyetin sağaltım ol(a)madığı ve asla gerçekleşmeyeceği sezilmektedir. Şiirsel öznesi, benliğine ısrarla nüfuz eden, saldıran acıyı harlama çabasıdadır. Çift taraflı psikolojik helezon süregelen hareketle uyutulma, teselli bulma arafında sözcükleri sıralar. Bir taraftan varlığını, diğer taraftan kaybettiklerini sorgulayan şiir yapıcısı için yaşanılana nötrleşmektir; ben'in içindeki ötekiyle mücadeledir; çünkü "Yas gibi melankoli de sevilen bir nesneden feragat etmekle başlar. Libidoyu yitirilen nesneden kopartan ve böylelikle yeni nesneyi işgal eden yas ve yas tutma eylemine karşın, melankolide nesne içselleştirilir... Melankoli insanın kendisiyle hastalık derecesinde bozulmuş ilişkisidir." (Han 33-34). Çoğu metinde besleyici öge olan melankolik argümanların sık sık kullanılması zihin ve yürek dilinin bu kavramlarla eşleştiğinin ya da ben'deki ötekinin bir türlü uzlaşmadığının kanıtıdır. Hatırlardaki annenin genellikle hep hasta olması, eski günlerin ise 'gece, matem, keder, gam' gibi kasvetli kelimelerle yad edilmesi de estetik kötücülün "kaygı ve beterin fanatizmi" (Cioran 81) olarak temel niyetini, akıbetini belirler.

Şiir aktarıcısının son dizede ifade ettiği; 'o yorgun, o soluk heykel-i matem' ibaresi ölümcül imgenin anne üzerinden estetik kurgulanışıdır. Hasta anne; doğrudan donuk, hareketsiz bir cansızlığa işaret ederek umut kırıklığının sarmalını boşluğa çizmeye araçtır. Şiirin ana hareket çizgisi benzer bir minval üzerine yapılandırılarak yaşama dair canlılık/hareket apatik sekteye uğratılmış, melankolik safhaya erken geçiş istenci söylem adına parlatılmıştır.

Gel, yalnızım ey beklenen hüsn-i muhâyyel
 Ey ruh-ı heves, ruh-ı ziyâ, ruh-ı mehâsin,
 Gelsen ve bu hicranı, bu alâmı bitirsen,
 Sen anlayacaksın beni ey ruh-ı ziyâ, sen... ("Şeb-i Nisan" 174)

Metnin yapıcı değeri u/mutsuzluk aracılığıyla melankolik çekilme, burkulma istikrarını devam ettirir. Sembolik anne imgesi; ben, öteki, öte çatışkısında mühim rol oynar. Herkesçe kabul gördüğü üzre ben'in acısının müsebbibi olarak anne eksikliğinin hedef alınması, öte/ki/yle olan bütün kavgalar için uygun, melankolisi etkin paravan bir dölleyicidir. Tetikleyici, besleyici annenin, imgesinin zamansız gidişi aslında pek de şikâyet edilmeyen sürdürülebilir melankolik saplantının arzusudur; çünkü melankoli, "tıpkı kaygı gibi varoluşu kendi varlığıyla kaplayan" (Borgna 154) nefessiz bir ruh hâlinin tasavvurudur. A. Haşim poetiğinin şiirsel dinamikleri melankoliyle sağlanır; imkânsıza seslenmek, umut menzillerini açarak acı ve yasa fonksiyonel yayılma olanakları sunar. Özne zamanı, yalnızlığı dağıtan anne saatine ayarlıdır; çünkü zamansal paradoksta "Geçmiş zaman geçmek bilmemekte, şimdiki zamana yapışmaktadır. Melankolik insan, geçmiş zamanın, anıların etkisinden bir türlü kurtulamamaktadır." (Teber, 255). Poetik eylem, yapıcı bilinçdışından taşan baskıyla doyurgan melankolik ruh hâlini daima diri tutar. Hissin yenidenliği için anılardaki kopuş noktalarını şimdiye taşımak zorundadır.

Annemle karanlık geceler bazı çıkardık;
Boşlukta denizler gibi yokluk ve karanlık
Sessiz uzatır ta ebediyetlere kollar...
Güya o zaman bildiğimiz yerlerdeki yollar
Birden silinir korkulu bir hisle adımlar
Tenha gecenin vehm-i muhalatını dinler.
Yüksekte sema haşr-i kevakiplerle dağılmış,
Güya ki hafi bir nefesin nefa-i serdi,
Bir sair-i meçhul ü leylali gibi rüzgar
Hep sisli tenasiyle yanan hislere çarpar. ("Sensiz" 92)

Ahmet Haşim'in şiirinde melankoli, büyütölmüş gölge misali hükümranlığını ilan eder. Anıların güzel günlerin hatırlanması olarak bilinen genel geçer özelliğı, şiirde tekinsiz ruhsal karmaşayı da imler; bilinir ki "Tekinsiz, dehşet verici olanın öteden beri bilinenden, çoktandır aşına olunandan kaynaklanan türüdür." (Freud 28). Şiirsel etkinin ötekiyle kavgasından zuhur eden bu kasvetli hâl, anıların teskin edici yönüdür; bu minvalde şiirdeki anne eksenli anlatımlar; karanlık, yokluk, boşluk, تنها gibi melankoliyi besleyen, kışkırtan imgelerle desteklenmiştir. Yas psikolojisinde kalmakta ısrarcı olan şiir aktarıcısı, gölgenin güçler dengesindeki baş rolündedir; defaatle siyah karaya, anılar ya'sa dönüşür. Zaten asıl niyeti yası dindirmek değil; estet melankoliye malzeme taşıyarak kendi poetik üretkenliğini daha karamsar ruh durumlarında tutmaktır.

Niktofilik Saplantı, Işığın Girdabında Yinelemeler

Anne imgesi dışında zamanın katran değeri gece de şiirsel melankoliyi besleyen metaforlardandır. Işığın gölgesi olmakla çoğu sanatçının bilinçli yahut bilinçsiz esinlendiği, faydalandığı bir kaynaktır. Geceyi şiir fitratına meftun kılan ise zifrin “bireyin duygusal yoğunlaşması için en müsait an” (Arslan ve Yıldırım 183) olmasındandır. Gecenin örten, kuşatan, saklayan ve gizleyen yönlerine sığınan Haşim, şiirsel söylem pratiklerinde sıklıkla bu imgeyi melankoliyle bütünleşik olarak kullanır.

Her akşam üstü ufuklarda bir selam ararım.
Her akşamüstü uzak bir sema-yı muzlimden,
Sükût ü zulmet olan bir muhit-i mü'limden
Doğar hayatıma bir hicr-i daimi sanırım. (“Akşamlarım” 66)

Benliğe dönmenin zaman dilimi olan akşam/gece vakti kalabalıkla uyuşmaz, bağdaşmaz; fakat şiirsel özne yalnızlığına muhatap bulma telaşı, arayışı içindedir. Bu bilinçli ama beyhude arayış, öznenin kaygı ve melankoliyi aynı potada eritmesiyle ilintilidir. Özne yalnızlığını sürdürmekte kararlı olduğu hâlde kaygının ruhunu istila eden baskısıyla sorularına karşılık bulamaz; nihayetinde melankoli galip gelir. Melankolik eylemede “Özne, kayıp nesneyle arasındaki narsisistik özdeşleşmede ısrar eder; ne var ki kaygıda özne nesnenin kaybından doğan tehlikenin kendisine tepki verir. Dolayısıyla kaygı ile melankoli, nesnenin kaybına verilen iki farklı tepkidir ama paradoksal bir şekilde birbirini tamamlayan iki farklı” (Salecl 37) duyusal tepki mesafesindedir. Yalnızlığına ses arayanlar için yutucu boşluk imgesi gece derindir; aynı zamanda şiirsel pratikleri sancı, kaygılı bir yalnızlığın içine iten müphemdir. Melankolinin geceye uygun dokusu, şiir aktarıcısının bilinçdışı korteksinde mühürlediği kaygı dairesinin de belirgin hatlarını çizmek niyetine matuftur.

Tabiata çöken akşam karası, varlıkların görünürlüğü kör ederek tahmini silüetlere dönüştürdüğü için artık her şeye benzeyebilen hayal sınırsızlığıdır. Özne benliğini flu çehreye büründürdüğü için hislerini de geniş bir çevreye yaymaktadır. Gece, acılarından vazgeçmeye razı olmayan melankolik, verimli argümanlar taşır.

Ey sen
Ki şimdi şübheli bir şekl-i pür-hayal oldun
Bu semâ-yı mesanın altında!
Gecenin mevt-i ufku bağlamadan
Susmadan her teneffüs-i zinde,
Ey sen,

Ki sönmemiş zer-i zülfünde son ziyâ-yı nehâr,
 Bu genç elinle bu yorgun, cebin-i lâlîmi sar,
 Ve sonra git. Bana bi-va'd olan bu yollar hep
 Adımların'çün açılmış pür-incila vü zeheb ("Zulmet" 146)

Ahmet Haşim'in ütopyasını biçimlendiren karanlık, onun melankolik ruh dünyasını da şekillendiren unsurdur. Sanatçı muğlak olan her şeyi, melankolik söylem niyetlerini cilalamak için kullanır. Psikanalistler ısrarlı acı saplantısı ısrarını, melankolinin hoşnutlukla iç içe geçmiş olmasına bağlayarak "jouissance" *acıyla birleşik haz* şeklinde ifade ederler. Haşim de melankolik hislerinin kabuk tutmasına engel olup şiirin zeminini bu duruma uygun imgelerle döşer. Zulmete, karanlığa niktofilik saplantı şiirsel öznenin çoğul yaşamışlarının derinliklerinden taşan bir içtepidir. Karanlığın melankoliyi pekiştirmesinin yanı sıra kuşatacı ve saklayıcı formuyla ifadenin mağara alegorisi paralelindeki anne rahmi özlemini anımsatır.

Şiirdeki 'gecenin mevti' imgesi ölüm muğlaklığının karasıyla birleşik bir unsurdur. Şiirsel yapı işığa kavuşma vaktini yok oluş sanrısında yansıtır. Böylesine paradoksal bir aktarım olağandır; çünkü "bir kişinin yerine başkasını koymanın imkânsızlığını kavrandığı zaman" (Frankl 88) vakit hep o an'a doğru akmakta veya o anda takı/ıntı/lı kalmaktadır. Gündüz gecenin yerini asla tutamaz ve şiirsel eylem acılarını yenilemek için geceye iştîyakla bağlıdır. Bu bağlamda şiirin tamamına hâkim olan ağırlı serzenişler çıkış reçetesi sunmanın aksine gönüllü dibe batışın manzaralarını betimler.

Akşam yine toplandı derinde
 Cânân gülüyor eski yerinde
 Cânân ki gündüzleri gelmez
 Akşam görünür havz üzerinde,
 Meh-tâb kemer tâze belinde
 Üstünde semâ gizli bir örtü
 Yıldızlar onun güldür elinde... ("Havuz" 227)

Kişinin saplantı duyduğu şeylerde hoşnutluk ve haz memnuniyeti vardır. Genel geçerlik sınırlarındaki haz ilkeleri absürt sayılmazken, aksi durumlar giriftleşir, anormalleşir. Şiir aktarıcısı sevgiliyi hatırına getirdiği saati karanlığa denk düşürür. İlk dizedeki 'akşam yine toplandı derinde' ibaresi koşulları sınırlandıran derinleşme gerekçesidir. Melankolik temayüllü mizaçların uygun ortamlar araması olağandır. Gece bütüncül yoğunluğuyla özneye sevgiliyi anımsama fırsatını verir; fakat "onu soluksuz bırakan bir aydınlıktan mustarip olduğu için,

o bir türlü bitemeyen günü” (Cioran 100) kendi derinliğinde bi-nefes bırakarak geceye dönüştürür. Öznenin gündüzü dahi geceyle bulanır.

Sonuç

Haşım'ın melankoliyle bütünleşik mizacı şiirlerinin genelinde baskındır. Hatta şair taraflı bir melankoli sevicisi olarak olumsuz gibi duran duygusal saplantısını vital tutabilmenin gayretindedir. Blanchot'un “acıyla düşünmeyi öğren” aforizması Haşım'ın benliğinde acıyla düşün, yaşa ve üret eylemine evrilmiştir. Sanatçının henüz çocukken annesini kaybetmesi, psikososyal gurbet temayülleri, ötekileşmeyi hep yanında hissettiren hayatı melankoli batağında yeterince kalmasını sağlayabilecek argümanları yaratmıştır. Onun melankolisinin baskın yanlarından ikisi anne ve gece imgesi eksenlidir. Kendini gönüllü şekilde melankoliye bırakma ısrarı bu hâli sevmesiyle, ona meftun tavrıyla ilintilidir. Karanlık imgelerle dolu satırlarında bile bu gizil, üretken memnuniyet hemen sezilir. Annesini konu edindiği şiirleri bir melankoliğin acısını harlama seansı misalidir; anne melankoliyi destekleyen, tetikleyen ve canlı tutan yardımcı paravandır. Melankoli seviciliği ve ısrarı şair mizacıyla da ilişkilendirilebilir. Şair, zihnindeki cephesel karşılaşmaların şiirsel doğumunu kolaylaştırmak adına melankoliyle iş birliği yapmalıdır ki melankolinin bütün olumsuz duygu durumlarına karşın üst dil olan şiirle uyumlu dokusu, sanatçıların beslendiği temel ilhamlardan biridir. Şiirlerinde sevgiliyle, annesiyle yakınlık kurmak için gecenin karasına, pusuna, sisine sığınarak melankolik çağrışımlardaki karanlık ve geceyi birbirini tamamlar aşamaya getirir. Onun ıssız, تنها ve bedbin mekânlara tutkusu iç derinliğindeki melankolik baskılamanın sonucudur; olumsuz çağırıldıkça üretkenliği pekişmiştir.

Kaynakça

- Ahmet Haşim. *Bütün Şiirleri*. Haz. Asım Bezirci. İstanbul: Can Yayınları, 1985.
- Arslan, Fatih ve Betül Yıldırım. *Şiirsel Susku Sessizlik ve II. Yeni*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2023.
- Borgna, Eugenio. *Melankoli*. Çev. Meryem Mine Çilingiroğlu. İstanbul : YKY Yayınları, 2014.
- Breton, David Le . *Acının Antropolojisi*. Çev. İsmail Yerguz. İstanbul: Sel Yayınları, 2015.
- Cioran, E.M. *Burukluk*. Çev. Haldun Bayrı. İstanbul: Metis Yayınları, 2019.
- Cioran, E.M. *Çürümenin Kitabı*. Çev. Haldun Bayrı. İstanbul: Metis Yayınları, 2019.
- Frankl, Viktor E.. *İnsanın Anlam Arayışı*. Çev. Tanju Tatlı. Ankara: Phoenix Yayınları, 2022.
- Freud, Sigmund. *Yas ve Melankoli*. Çev. Leyla Uslu.İzmir: Cem Yayınevi, 2021.
- Han, Byung-Chul. *Şiddetin Topolojisi*. Çev. Dilek Zaptçioğlu. İstanbul: Metis Yayınları, 2020.
- Salecl, Renata. *Kaygı Üzerine*. Çev. Barış Engin Aksoy. İstanbul: Metis Yayınları, 2021.
- Starobinski, Jean. *Aynada Melankoli*. Çev. Mehmet Emin Özcan. Ankara: Dost Kitabevi, 1997.
- Teber, Serol. *Melankoli “normal bir anomali”*. İstanbul: Say Yayınları, 2009.
- Umberson, Debra. *Ebeveynin Ölümü*. Çev. Özge Çağlar Aksoy. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

Halide Nusret Zorlutuna'nın Beyaz Selvi Romanı Üzerine Bir İnceleme



M. Fatih Kanter*

Giriş

1901 doğumlu olan, Osmanlı'nın yıkılış dönemi ile Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına tanıklık eden Halide Nusret Zorlutuna, çok küçük yaşlardan itibaren edebiyat ile ilgilidir. Özellikle roman okumaya çok meraklı olan Zorlutuna, hem Doğu edebiyatı hem de Batı edebiyatına dair eserleri okur. Zorlutuna'nın edebiyat ilgisinde, edebî zevkinin gelişmesinde ve farklı türlerde eserleri okumasında yetiştirdiği ortamın ve ailesinin önemli bir etkisi söz konusudur. Aldığı eğitimin yanı sıra yaşadığı dönemin sosyal, siyasi, kültürel ve edebî atmosferi onun eserlerinde yansımaları bulur. İlk edebî eseri, 1917'de Nusret-ül Kazimi imzasıyla *Talebe Defteri* adlı dergide neşredilir (Gürel 21). Bu tarihten itibaren edebî dergilerin yanı sıra kadınlara yönelik yayın yapan dergi ve gazetelerde imzası görülmeye başlanır.

Mütareke döneminde yazdığı şiirlerinde gurbet temasına ağırlık veren Halide Nusret, didaktik karakteri ağır basan eserlerinde ise Millî Mücadele'nin ihtiyaç duyduğu tipleri işler (Enginün 40). Şiirlerinde millî edebiyatın estetik ve tematik anlayışını yansıtan Zorlutuna, romanlarında da bireysel temalar ile birlikte toplumsal sorunları iç içe ele alır. Mektup, hatıra ve günlük gibi türlerin imkânları ile romanlarının kurgusunu zenginleştirir. Çocuk yaşlardan itibaren çevresini gözlemlemesi ve içinde yaşadığı topluma karşı duyarlı oluşu eserlerindeki tematik unsurların çeşitliliğine ve farklı sosyal çevrelere mensup insanları anlatmasına etki eder.

Halide Nusret, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş dönemine tanıklık etmenin yanı sıra Kırklareli'nden Kars'a Anadolu'da öğretmenlik yaparak Anadolu insanını ve kültürünü yakından tanıma ve gözlemleme imkânı bulmuş bir sanatkârdır. Çeşitli sivil toplum kuruluşlarında çalışması da onun toplumun farklı kesiminden insanların sorunlarını görmesine etki etmiştir. Halide Nusret, hem

* Prof. Dr., Kilis 7 Aralık Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta: fatihkanter@kilis.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0754-6930.

eserleri hem de hayatın içindeki duruşuyla 19. yüzyılı 20. yüzyıla bağlayan, Osmanlı Devleti'ni Türkiye Cumhuriyeti'ne kadın yazarlar arasındadır. (Argunşah 12). Çağdaşı veya kendinden önceki kadın yazarlar gibi o da özellikle kadının toplum hayatı içerisindeki konumuna odaklanmıştır.

Yazarın; *Geceden Taşan Dertler* (1930), *Yayla Türküsü* (1945), *Yurdumun Dört Bucağı* (1950) ve *Ellerim Bomboş* (1967) adlı şiir kitapları, *Küller* (1921), *Sisli Geceler* (1925), *Gül'ün Babası Kim* (1933), *Beyaz Selvi* (1945), *Büyük Anne* (1971), *Aydınlık Kapı* (1974), *Aşk ve Zafer* (1978) adlı romanlarının yanı sıra *Benim Küçük Dostlarım* (1948) ve *Bir Devrin Romanı* (1978) adlı hatıra kitapları bulunmaktadır.

Beyaz Selvi Romanı Üzerine Bir İnceleme

Romanın Kimliği ve Yayımlanma Serüveni

Beyaz Selvi, kitap olarak basılmadan önce *Çınaraltı* dergisinde 5 Şubat 1944 tarihinde tefrika hâlinde yayımlanmaya başlar. Kitabın ilk baskısı Uğur Kitabevi tarafından 1945 yılında yapılır. Halide Nusret, bu romanını yakın arkadaşı ve kendisi gibi Cumhuriyet döneminde öğretmenlik yapan ve aynı edebî muhitlerde bulunduğu Şükûfe Nihal'e ithaf eder. Kitabın iç kapağında "Bu eseri, meslektaşım, arkadaşım ve kardeşim ŞÜKÛFE NİHALE armağan ediyorum" ibareleri yer almaktadır. Ayrıca romanın başlangıç kısmında olayın yaşanmış bir hikâye olduğuna dair şu ibareler yer almaktadır: "Ben bu sergüzeşti, aysız bir temmuz gecesinin çok yıldızlı gökleri altında bizzat kahramanının ağzından dinlemiştim. Bu toprağın değil, bir rüya ve hülya ikliminin mahlûkuna benzeyen o bembeyaz kadına, bu hikâyeyi yazacağıma dair söz vermiştim" (Zorluna 5). Bu ibareler romanın yazılış öyküsünün yaşanmış bir olayla bağlantılı olduğu iddiasını taşımaktadır.

Bakış Açısı ve Anlatıcı

Marazi bir aşk hikâyesinin anlatıldığı eserde başkişi Nadide ve ona âşık olan müzisyen Dünder ve kocası Doktor Hamid arasında yaşananlar üç farklı bakış açısıyla dikkatlere sunulur. Üç bölümden oluşan roman, karma/ çoğulcu bakış açısı ile kalem alınır. Eserin birinci bölümünde, hâkim anlatıcı ve ben anlatıcı bakış açısı bir arada kullanılır. Başkişi Nadide'nin çocukları ile birlikte Varna'da Dünder'la karşılaşmaları ve Dünder'in Nadide'ye olan aşkının bir hastalık derecesine varışı üstten bir bakış açısı ile dikkatlere sunulurken Dünder'in yazdığı mektuplar aracılığıyla söz kahramana devredilmiş olur. Mektuplar, romanda

karakterlerin kendi bireysel dünyalarını açmaları, duygularını doğrudan aktarmaları bağlamında bakış açısının çeşitlenmesine de imkân tanır.

Romanın ikinci bölümünde Nadide'nin kocası Doktor Hamid'in Dünder tarafından yönlendirilen Gülten tarafından baştan çıkarılması ve Nadide'nin bunu öğrenmesiyle evliliklerinin zorlu günlere girmesi hâkim anlatıcı ile anlatılırken yer yer yine Dünder'in mektupları devreye girer. Eserin üçüncü bölümü ise Dünder ile Nadide arasındaki karşılıklı mektupların ardından "Doktor Hamid'in Defteri" başlıklı bir günlükte ben anlatıcı bakış açısıyla devam eder. "Ebedileşen Kadın ve Olgunlaşan Adam" başlıklı son bölüm ise hâkim anlatıcı tarafından sunulur.

Olay Örgüsü ve Vaka Birimleri

Yazar tarafından üç bölüme ayrılan eserin birinci bölümü; "Yıllardan Sonra Bir Gün", "Hep O Deli Çocuk" ve "Mektuplar" başlıklı dört alt bölüme ayrılmıştır. İkinci bölüm; "Meşhur Bir Doktorun Kabinesinde", "Cennette Bulutlar", "Suçlu ile Yüz Yüze", "Gece Gelen Telgraf" ve "Korkunç Gece" başlıklarından oluşur. Üçüncü bölüm ise; "İki Mektup", "Doktor Hamid'in Defteri" ve "Ebedileşen Kadın ve Olgunlaşan Adam" başlıklarından oluşur.

Yazar tarafından üç bölüme ayrılan romanın vaka birimleri şu şekilde gösterilebilir:

Birinci Bölüm

- Dünder'in Varna'da deniz kıyısında gezerken Nadide ve çocukları ile karşılaşması ve geçmiş günler üzerine konuşmaları
- Nadide'nin Dünder'in davranışlarından şüphelenmesi ve ona yalan söyleyerek bir gün sonra trenle Varna'dan ayrılması
- Nadide'nin ayrılmasından sonra Dünder'in ona aşkını ilan ettiği mektuplar göndermeye başlaması
- Dünder'in Nadide'ye duyduğu aşkının hastalık derecesinde arttığının yazdığı mektuplarda görülmesi

İkinci Bölüm

- Gülten'in Doktor Hamid'in muayenehanesinde hastalık bahanesiyle onu etkilemeye çalışması
- Dünder'in Nadide'ye kocası Doktor Hamid'in kendisini aldattığını bildiren bir mektup yazması
- Nadide'nin Doktor Hamid'le yüzleşerek onun kendisini aldattığını bildiğini söylemesi

- Nadide'nin Dünder'a telgraf çekerek yanına gideceğini bildirmesi
- Nadide'nin kâbus görerek Dünder'ın yanına gitmekten vazgeçmesi ve çocuklarına sahip çıkması

Üçüncü Bölüm

- Dünder'ın Nadide'ye bir mektup yazarak Doktor Hamid'i baştan çıkaran Gülten'i kendisinin ayarladığını söylemesi
- Nadide'nin Dünder'a mektup yazarak Doktor Hamid'i affetmeyeceğini söylemesi
- Doktor Hamid'in günlüğüne eşi Nadide ve çocuklarının kendisine karşı nasıl tavır aldıklarını yazması
- Doktor Hamid'in Gülten'i oğlu Demir ile yan yana görmesi
- Nadide'nin ölümü ve buna dayanamayan Doktor Hamid'in intihar etmesi
- Demir'in Doktor Hamid'in defterini alması kardeşleri ve Dünder'la birlikte okumaları
- Dünder'ın "beyaz selvi" dediği Nadide için ölümsüz bir beste yapması

Zaman Unsurları

Beyaz Selvi, Nadide ile Dünder'ın Varna'da bir Ağustos akşamında tesadüfen karşılaşmaları ile başlar. Bu karşılaşmanın üzerinden on gün geçtiği Dünder'ın Nadide'ye söylediği; "*On gün evvel seni şurada, İvan Vazof'un heykeli dibinde gördüğüm anda çoktan beri kaybettim, birdenbire içime doldu.*" (Zorlutuna 22) ibarelerinden anlaşılır. Sonraki kısım Dünder'ın Nadide'ye yazdığı mektuplardan oluşur ki zaman unsuru burada ipuçlarından hareketle tahmin edilebilir. Birinci bölümün "XIX" numaralı başlığının altında "*Beş haftadan beri sana bir kelime yazamadım.*" (Zorlutuna 42) ibaresi "XXIII" başlığı altında "*Bahar bütün büyüyle, bütün haşmetiyle geldi.*" cümlesi yer alır. Bu ibarelerden anlaşıldığına göre Ağustos ayından bahar aylarına kadar geçen yaklaşık 6-7 aylık bir süreç söz konusudur.

Romanın ikinci bölümünde vakalar Doktor Hamid'in muayenehanesinde başlar. Gülten'in Doktor Hamid'i baştan çıkarma çabaları ve Nadide'nin bu durumu öğrenmesi ile ilerleyen zaman dilimi özetleme ve zamanda atlama şeklinde verilir. Dünder, Nadide'ye mektup yazarak kocasının Gülten diye bir kızla ilişkisi olduğunu bildirir, Nadide bu duruma başlangıçta inanmak istemez. Bu durum romanda; "*Birbirine benzeyen günler haftalar geçti.*" (Zorlutuna 66) şeklinde verilir. İkinci bölümde Nadide'nin Doktor Hamid'in muayenehanesinin önünde bekleyip Gülten'i görmesi, Dünder'a telgraf çekmesi ve sonra eve

gelerek Doktor Hamid'le hesaplaşması bir günlük zaman dilimi içerisinde gerçekleşir. Üçüncü bölümde ise vaka zamanı Dünder ve Nadide'nin yazdığı iki mektupla başlar. Ardından Doktor Hamid'in Defteri başlıklı bölümde Doktor Hamid'in günlüğünden bölümler verilir. Bu günlük, Doktor Hamid tarafından Nadide'nin onun ihanetini yüzüne vurduğu günden sonra başlar. Günlük; "15 İlkteşrin 19XX" şeklinde verilen ilk günden sonra 17 İlkteşrin 19XX, 19 İlkteşrin 19XX, 20 İlkteşrin 19XX, 30 İlkteşrin 19XX, 15 Sontesşrin 19XX, 20 Sontesşrin 19XX, 21 Sontesşrin 19XX, 27 Sontesşrin 19XX, 30 Sontesşrin 19XX, 5 İlkkanun 19XX, 15 İlkkanun 19XX, 16 İlkkanun 19XX, 20 İlkkanun 19XX, 25 İlkkanun 19XX, 26 İlkkanun 19XX, 3 Sonkanun 19XX, 16 Sonkanun 19XX ve 17 Sonkanun 19XX tarihleri altında iki aylık bir zaman dilimini kapsar.

Son bölüm ise Doktor Hamid'in intihar ettiği ve sonrasında onun defterinin oğlu Demir tarafından bulunup Dünder'a okutulduğu süreçtir. Bu süreç olayların üzerinden aylar sonra geçmiş bir şekilde verilir.

Fiziksel ve Ruhsal Bağlamda Mekân

Beyaz Selvi romanında vakaların geçtiği fiziksel mekânlar; Varna, İstanbul ve Ankara'dır. Mektuplar ve günlükle ilerleyen romanın ikinci ve üçüncü bölümünde Nadide'nin evi, Dünder'ın evi, Doktor Hamid'in muayenehanesi ve Cumhuriyet balosunun yapıldığı Ankara Palas iç mekânlardır. Romanda olayların geçtiği mekânlar üzerinde ayrıntılı olarak durulmaz bunun yerine olay akışı kahramanların yaşadığı psikolojik tahliller üzerinden ilerler. Anlatı kahramanlarının ruhsal dünyalarının ortaya çıktığı mekân unsuru algısal olarak onların içinde bulundukları durumla eşdeğer biçimde tasvir edilir. "Roman gibi gelişmiş anlatı yapılarında mekân, varoluş kaygısıyla ilgili bir duraksamadır; zamanın sonsuz akışında yitip gitmek istemeyen insanın tutunduğu "dışardaki içerdilik" niteliğinde bir yerdir." (Korkmaz 80). Bu bağlamda roman kahramanları içinde bulundukları mekân ile ontolojik bir bağ içindedirler. İnsanın ruhsal dünyasının mekânla bütünleşmesi anlamını taşıyan bu durum, mekânın bireysel algılarla değişimi göstereceğinin de işaretidir. Fiziksel sınırların değil ruhsal sınırların belirlediği bu mekân; a- Labirentleşen dünya ya da kapalı dar mekânlar b- Sınırları sonsuza açılan mekânlar; açık ve geniş mekânlar (Korkmaz 83) olmak üzere ikiye ayrılır.

Beyaz Selvi romanında marazi bir aşk hikâyesi ve buna bağlı olarak bir ailenin çöküşü anlatıldığı için roman boyunca kapalı/dar mekân kullanımı hâkimdir. Romanın ilk bölümünde Nadide'nin gördüğü rüyada mekân kapalı/dar şekilde sunulur:

Gece kapkara idi; gökler ve denizler kapkara idi ve karanlık, kuduz kurtlar gibi uluyordu.

Bu fırtınalı karanlığın içinde yalnızdılar, yapayalnız.

Genç erkek kumların üstüne çökmüştü; inliyor, hıçkırıyordu. Kadın, onun yüzünü görmüyor, sözlerini anlamıyordu; yalnız hıçkırıklarını duyuyordu, bu kudurmuş gecenin ulumalarına karışan hıçkırıklar... Bu hıçkırıklar onun kalbine sivri uçlu hançerler gibi batıp çıkıyordu (Zorlutuna 27).

Nadide'nin Dünder'la karşılaşmasından sonra gördüğü bu rüya onun gelecekte yaşayacağı olumsuzlukların ve güçlüklerin habercisi gibidir. Fırtınalı karanlık, kudurmuş gece gibi ibareler kahramanın yaşadığı bunaltılı durumun sembelleri olarak karşımıza çıkarlar.

Romadaki dramatik aksiyonun zirve noktaya çıktığı Doktor Hamid'in ihanet ettiği anın öğrenilmesi ve yüzleşme sahnesinde mekân psikolojik bir algılayışla kurgulanır. Doktor Hamid'in kendisine ihanet ettiğini söylediği andan sonra içinde bulunduğu mekân Nadide için bir anda onu boğan ve yutan bir alana dönüşür:

Sonra tekrar, bir cehennemden ortasına fırlatılmışçasına yandı, kıvrandı.

Elleri, ayakları, bütün vücudu, bilhassa kalbi; tıpkı kızgın bir sacın üstüne düşmüş yapraklar gibi kıvrılıp bükülüyordu...

Ah! Bir kere bu odadan, bu evden, şu anda kulağına çarpan bu aşına seslerden kurtulsa...

Mutfak kapısının şimdi, birden, yüz defa keskinleşmiş gıcirtısı, banyodan gelen mütemadi bir su şakırtısı...

Demir'in, kız kardeşini çağıran hâkim sesi... Hizmetçi kızın telaşlı adımları...

Bütün bu gündelik sesler onu şimdi boğuyordu (Zorlutuna 81).

Nadide'nin yirmi yıllık evlilik hayatını sorguladığı ve Doktor Hamid'in ihanetini kabullenmediği anlarda yaşadığı bu duyguların etkisiyle içinde bulunduğu ev ona yaşanılmaz gelir.

Şahıs Kadrosu

Beyaz Selvi romanında başkişi yirmi yılı aşkın bir süredir Doktor Hamid ile evli ve üç çocuk annesi olan Nadide'dir. Nadide, romanın girişinde; “*uzunca boylu, düzgün vücutlu, beyaz esvaplı, beyaz şapkalı*” şekilde tanıtılır. Uzun boylu ve beyaz tenli olması nedeniyle Dünder tarafından “beyaz selvi” olarak nitelenen Nadide, fiziksel güzelliğinin yanı sıra sağlam karakterlidir. Nadide'nin bu bağlamda en hassas noktası çocuklarıdır. Çocuklarının hasta olmasından korkan Nadide, çocuklarının üzerine titreyen fedakâr bir annedir.

Doktor Hamid karısının en önemli özelliklerini defterine şu şekilde yazar: “İyice tanıdığım iki vasfı vardır: İffet ve şefkat. Gerisini bilmem. Yirmi yıllık müşterek hayatımızda kendisini gayet terbiyeli, itaatli ve uysal görmüştüm. İnat bilmez, münakaşa dahi etmezdi” (Zorlutuna 123).

Roman boyunca anaç bir yapıda tasvir edilen Nadide eşine ve ailesine bağlı bir tarzda sunulur. Aynı zamanda karakterinin en önemli özelliği olarak irade sahibi oluşu dile getirilir. Kocasına karşı sadık bir eş çocuklarına şefkatli bir anne olan Nadide, Dünder'in marazi ve melankolik aşkı karşısında mukavemet ile durur. Aile kurumuna sadakatle bağlı olan Nadide kocası tarafından aldatılmayı hazmedemeyecek bir karakter yapısına sahiptir.

Başkişinin hayat akışını değiştiren ve değer görme ihtiyacını karşılayan Dünder ise norm karakterdir. Marazi bir aşk ile Nadide'ye âşık olan Dünder dünyaca ünlü bir müzisyendir. Yıllar sonra Varna'da tesadüfen karşılaştığı Nadide'yi yeniden gördüğü andan itibaren ona karşı duyduğu yakınlık hissi yerini marazi bir aşka bırakır. Romanın başında; “Uzun boylu, geniş omuzlu, güneş bakışlı genç adam” olarak tanıtılan Dünder, Nadide'ye olan aşkını ona yazdığı mektuplarla dile getirir. Ancak bu aşkın saflıktan maraziliğe doğru giden yapısında Dünder giderek hırçın ve saldırgan bir tavır takınır. Nadide'nin kocasına musallat ettiği Gülten (Muazzez) ailenin dağılmasına sebep olur. Marazi aşk duygusuna yenik düşen ve bu çerçevede kötücül davranışlar sergileyen Dünder, Nadide'nin iradesi ve olgunluğu karşısında değişim göstererek doğruya ulaşır. Ancak bu yolculuk onun Nadide'nin aile hayatını yok etmesi ve hastalanarak ölmesi neticesinde gerçekleşir. Dünder'in romanda norm karakter oluş sebebi ise Nadide'nin güzelliğini ve kadınlığını ona hatırlatması dolayısıyladır. Yirmi yıllık evliliği ve üç çocuğuna vakfettiği hayatıyla kendi dünyasında yaşayan Nadide, Dünder'in ona karşı duyduğu hislerle yaşadığı hayatı sorgular.

Romanda Nadide'nin hayatının merkezine konumlandığı çocukları Demir, İpek ve Çelik de norm karakterlerdir. Demir, Siyasal Bilgiler Fakültesi ikinci sınıfa geçmiş, Çelik sekiz yaşında erkek çocuklardır. Ortanca olan kız çocuğu İpek ise ilkokul dördü bitirmiştir. Fiziksel özelliklerinden ziyade aile sıcaklığını tamamlayan ve Nadide'nin hayatını anlamlandıran karakterler olan çocuklar roman sonunda hem annesiz hem de babasız kalırlar.

Nadide'nin yirmi yıllık kocası olan Doktor Hamid Bey kart karakterdir. Romanın ilk bölümünde idealist bir meslek âşığı olarak tanıtılan doktor, “yirmi beş yıllık hekim, yirmi yıllık aile babası”dır. Ancak Gülten'in onu tuzağa düşürmesiyle birlikte karısına ihanet eden ve aile şerefini hiçe sayan bir adam olarak itibarını kaybeder. Hastaları ile yoğun bir biçimde uğraştığı dönemde mesut bir aileye sahip olmaktan mutluluk duyan Doktor Hamid'in dünyası Gülten

vakasından sonra bir anda alt üst olur ve bu günlerde yazdığı defterine şu satırları ekler:

Onlar –karım ve çocuklarım- mesleki çalışmalarından artan saatlerimi her türlü manası ile doldurmaya kâfi geliyorlardı. Evim bir cennet bahçesi gibi sakin, rahat ve güzeldi. Küçüklerim, tatlı kuş cıvıltılarıyla ile bu cennete neşe ve hayat verirlerdi. Büyük oğlumla karım da hayatımda arkadaş, dost ihtiyacını karşılıyorlardı. Onlarla her mevzuu rahat rahat ve zevkle konuşabiliyordum. Şimdi hepsi birden beni terk ettiler (Zorlutuna 115).

Doktor Hamid, karısı ve çocuklarının kendisini görmezden geldiği süreçte yalnızlaşan ve içine kapanan bir karakter olur. Eşinin ölümünün ardından ise intihar eder.

Romandaki bir diğer kart karakter Gülten (Muazzez)'dir. Dünder'in Nadide'yi elde etmek amacıyla kocası Doktor Hamid'e âşık rolü oynamaya yönlendirdiği Gülten "*ufak tefek, esmer güzeli bir kız, orta halli bir aile kızı*"dır. Dünder'in onu Devlet konservatuarına sokma vaadine karşılık Doktor Hamid'i baştan çıkarmayı kabul eden Gülten (Muazzez) uçarı bir genç kız tipidir.

Beyaz Selvi romanında aksiyonun gelişimine katkı sağlamakla birlikte önemli rolleri olmayan fon karakterler grubunda ise Dünder'in dadısı, postacı, Doktor Şekib, Doktor Müfid, Doktor Kudret ve Cumhuriyet balosundaki konuklar yer alır.

***Beyaz Selvi* Romanında Tematik Unsurlar**

Beyaz Selvi romanında dramatik aksiyonu sağlayan değerleri KORA şemasında (Korkmaz 103) şu şekilde göstermek mümkündür:

	Tematik (Ülkü) Değerler	Karşı Değerler
Kişiler Düzlemi	Nadide Dünder Çelik İpek Demir	Dünder Doktor Hamid Gülten (Muazzez)
Kavramlar Düzlemi	Sadakat Fedakârlık Şefkat Sevilme ihtiyacı	Marazi Aşk Sadakatsizlik Yozlaşma Yalnızlık Yalıtılmışlık
Simgeler Düzlemi	Beyaz Selvi Ev Müzik Rüya Ağaran saçlar	Beyaz inci kolye Muayenehane Ejderha Mektup Rüya

Marazi Aşk

Beyaz Selvi romanında çatışmayı sağlayan temel unsur marazi aşk duygusu ile sadakattir. Başarılı ve meşhur bir sanatkar olan Dünder'ın yıllar sonra karşılaştığı Nadide'ye karşı duyduğu hisler çocukluk günlerinden getirdiği hayranlık duygusunun marazi bir tutkuya dönüşmüş hâlidir. Karşılıklı aşk, insan hayatında doğal karşılanırken tek taraflı ve saplantılı olan aşk marazi/patolojik olarak nitelendirilir. Lauster, sevginin yalnızca özgürlük ortamında, tam bir zorlamasızlık durumunda gelişebildiğini ifade eder (Lauster 121). Oysa *Beyaz Selvi* romanında yirmi yıllık evli ve üç çocuk annesi bir kadın olan Nadide'ye karşı tutku ile bağlanan Dünder bu özgürlük ortamını zorlayarak Nadide'nin dünyasında kendine yer edinmek ister. Dünder'daki bu duygu-durumu çocukluk yıllarından gelmektedir. Çocukluk döneminde Nadide'ye hayran olan Dünder kendi müzik zevkinin oluşumunda da Nadide'nin etkin olduğunu ifade eder:

- Yemin ederim, dedi. Ben ilk musiki zevkini sizden aldım. Siz ne kadar güzel keman çalardınız! Bazı mehtaplı gecelerde, hatırlar mısınız, balkonda, denize karşı, saatlerce çaldığınız olurdu... Neler çalardınız... Bütün gece uykuda hep o sesleri duyardım; sabahleyin kulağında o seslerle uyanırdım! Sonradan ben birçok Avrupa merkez şehrinde en büyük, en meşhur müzisyenleri dinledim; fakat o sesleri, o peri masallarındaki gibi tatlı, esrarlı, hül-yalı musikiyi bir daha hiç kimseden duyamadım! (Zorlutuna 13)

Çocukluk yıllarında hayran olduğu Nadide'yi görebilmek için türlü yaramazlıklar yaptığını itiraf eden Dünder, yıllar sonra onu görünce yeniden bilinçaltındaki çocukluk tutkusunu gün ışığına çıkarır. Bilinçaltından bilinç seviyesine çıkan bu hayranlık duygusu yoğunlaşarak marazi bir hâl şeklini alır. Varna'da karşılaşmalarından bir süre sonra davranışları değişen ve tutkusunu belli eden Dünder, Nadide'nin haber vermeden ayrılmasıyla daha da saplantılı bir ruh hâline bürünür.

Romanın ikinci bölümünde Dünder'ın yazdığı mektuplarda bu saplantılı ruh hâli açıkça görülür. İlk mektupta; "Ah! Size ne çok şey söylemek istiyorum... Fakat neye yarar? Yumuşak ve sıcak bakışlı gözleriniz bir perdedir. O perdenin arkasında biliyorum ki, pembe bir mermer parçası kadar soğuk, katı bir kalp var; duymayan, çarpmayan bir kalp" (Zorlutuna 31) ibareleri ile duygularını nispeten daha nahif bir şekilde dile getiren Dünder, Nadide'nin kendisine karşı sürekli bir "abla" şefkati ve ilgisiyle yaklaştığını gördükçe daha hırçın ve saldırgan bir tavır takınır. Nadide, kendi hayatında ailesi ve özellikle de çocuklarının sorumluluğunun farkında yaşayan bir kadın olarak Dünder'ın kendisine karşı duygularını görmezden gelmek ve ona yanlış yolda olduğunu bildirmektedir.

Ancak tutkuların yok sayılıp görmezden gelinmesi neticesinde saplantılı mektuplar artar. Dünder, bu mektuplarda intihar ve hatta Nadide'yi öldürme arzusunun dile getirecek kadar marazi bir kişiliğe doğru kayar:

Ne istiyorsunuz? Bir tabanca kurşunu ile kafamı paralayayım, kalbimi mi deleyim?

Yahut da sizin bembeyaz boynunuza...

Bu, temasına doyulmaz bir manzara olacak sevgilim. Bembeyaz boynunda parmaklarımın mor lekeleri ile upuzun ve nefessiz yatışın!

Bu hayal bana müthiş bir zevk veriyor; bu zevkle işte şu dakikada zangır zangır titriyorum.

Sana asla acımayacağım beyaz kadını! (Zorlutuna 32-33)

Hastalıklı bir ruh hâli ile tutkusunu karşı tarafa hissettirmek isteyen Dünder'in tek amacı Nadide'nin kendi aşkına karşılık vermesidir. Ancak onun bu tavrı aynı zamanda karşı tarafın varlığını hiçe sayan ve onu bir nesne konumuna indirgeyen sorunlu bir bakış açısının yansıması olarak düşünülebilir. Bu noktada Dünder'in mektuplarında giderek daha tehditkâr cümleler kurması, mektuplarına karşılık alamadığı takdirde Nadide'nin evine gidip karşısına çıkacağını ifade etmesi, tutku ve ihtirasla bütünlenen saplantılı ruh hâlinin bir yansımasıdır. Nitekim kendisine “abla” demesi gerektiği konusunda ısrar eden ve aşkına karşılık bulamadığı Nadide'nin evine gittiği de Dünder'in yazdığı bir mektupta belirtilir. Nadide'nin Dünder'i ilk gördüğünde şaşkınlık içinde kaldığı ancak kısa sürede toparlanarak “korkunç iradesini” ele aldığı vurgulanır.

Dünder, Nadide ile bu karşılaşma sonrası biraz teselli bulmuş olarak görülür. Ancak onun mutlu aile yuvasını gördükten sonra hedefe ulaşma biçimi değişime uğrar. Dünder bu kez Nadide'nin sıcak aile yuvasını kocası Doktor Hamid üzerinden hedef alır. Nadide'nin gözünde muteber bir yere sahip olan işine ve ailesine sadık kocası Doktor Hamid Bey'i silmek üzere onu baştan çıkaracak Gülten (Muazzez) adlı kızı yönlendirir. Bu planını ise Nadide'ye yazdığı mektupta şu şekilde açıklar:

Nihayet Dünder'in bir mektubu, bu “mefhum sevgiliyi” adı ile sanı ile apaçık ortaya koydu.

Şöyle yazıyordu:

“Bu ihtiyar çapkının çılgınca Aşık olduğu, dizlerine kapanarak ilânı aşk ettiği kızın adı Gülten'dir. Ufak tefek, esmer güzeli bir kız; orta halli bir aile kızı. O ihtiyar budalaya olan büyük itimadınızı bildiğim için bu kız hakkında esaslı, etraflı malumat topladım. Size onun ev adresini, okul adresini de takdim edebilirim. Kız, Devlet Konservatuvarı'nda talebedir. Fakat kendisini görmek için, evine, okuluna kadar yorulmaya hacet yok. Haftanın iki

gününde sayın eşinizin kabinesinde bulunuyormuş. Bir çarşamba veya cumartesi günü saat beşten sonra giderseniz –ve içeriye girmeye muvaffak olabilirsiniz- kendilerini bir arada görürsünüz.

Bu saatlerde faziletli doktor, eşğinde ıstıraptan kıvranan, bayılan, düşüp ölen dahi olsa

İşittiğime göre kızcağızın, babası yerindeki bu çıplak kafalı meşhur doktorun metresi, hatta karısı olmaya niyeti ve hevesi yokmuş... Mamafih böyle şeyler pek de belli olmaz ya neyse... Yani şimdilik kızcağıza alay lazım; belki biraz da para. O ciheti pek iyi bilemiyorum. Sadece iri ve kıymettar bir dizi incident haberim var. (Zorlutuna 68-69)

Nadide bu mektubun ardından kocasından iyice şüphelenmeye başlar ve bir cumartesi günü muayenehaneden çıkan Gülten'i görünce Doktor Hamid'e karşı nefret duymaya başlar. Doktor Hamid ile aynı günün akşamı yüzleşen Nadide, onun kendisini aldattığını bildiğini söyler ve artık mutlu aile yuvası dağılmaya yüz tutar. Dünder'in marazi bir ihtirasla kurduğu tuzak sonucu Nadide ve ailesinin düzeni bozulur. Doktor Hamid ile yüzleştiği gece ilk sinir anında Dünder'a telgraf çekip İstanbul'a gitmeyi düşünen Nadide, o gece Çelik'in hasta olmasıyla kararını değiştirir ve çocuklarının başında kalır.

Dünder ise Nadide'nin telgraftan sonra gelmeyişi üzerine trenle Ankara'ya gidip Nadide'yi hasta çocuğunun başında saçları bir gecede beyazlamış görünce marazi tutkusundan adeta bir kâbustan uyanarak vazgeçer. Nadide'ye yazdığı mektubunda Gülten'i (Muazzez'i) kendisinin ayarladığını itiraf eder:

Seni o cehennemine içine ben attım, ben! Mücrim benim. Kocanın hiç kabahati yok... Muazzez'i -Gülten'in asıl ismi budur- ona ben musallat ettim! Seni kocana bağlayan kuvvetin ne olduğunu biliyordum: Onun sağlam karakterine, sarsılmaz iradesine hayrandın.

Onun beğendiğin taraflarını çürütmek için ne lazımsa yapmaya karar verdim. Cinayetimi şuurlar, planla, yavaş yavaş hazırladım. Buna kanunlarda "taammüden katil!" derler; cezası idamdır (Zorlutuna 109).

Dünder, Muazzez'i Devlet Konservatuvarına kaydettirmek sözü karşılığında Doktor Hamid'i baştan çıkarması için nasıl kandırdığını bu mektupta Nadide'ye ayrıntılı bir şekilde anlatır. Dünder'in Nadide'ye karşı duyduğu marazi aşkla ona ne kadar zarar verdiğinin farkına varıp pişman oluşu bu satırlara yansır.

Nadide'nin Dünder'in ısrarlarına, ilgisine cevap vermeyişi, eşine ailesine sadık kalması ideal bir tavır olarak kurguya taşınır. Bu noktada Halide Nusret'in *Ateş Gecesi* romanı hakkında Reşat Nuri'ye yazdığı mektup dikkat çeker. Halide Nusret, mektubunda Reşat Nuri'nin *Ateş Gecesi* romanını okuyunca, romanın

iffetli kadın karakteri Afife'nin yıllarca aşkına cevap vermediği Kemal'in kollarına düşürmesine çok üzüлp öfkелendiğini dile getirir (Zorlutuna 217). Halide Nusret *Beyaz Selvi*'nin başkişisi Nadide'yi zaaflarına yenik düşmemiş ve hep iradesini elinde tutmuş bir karakter olarak kurgular.

Fedakârlık

Beyaz Selvi romanında başkişi Nadide ile özdeşleşen fedakârlık izleği romanda tematik değer olarak karşımıza çıkar. Yirmi yılı aşkın bir süredir Doktor Hamid ile evli olan ve üç çocuk sahibi Nadide için hayatın anlamı dünyadaki en kutsal varlıkları olarak gördüğü çocukları ve yuvasının huzurudur. O, bu nedenle aile kurumunu ayakta tutmaya çalışan bir karakter olarak anlatılır. Nadide'nin fedakârlığı evliliğinin ilk dönemlerinde kocası Doktor Hamid'in muayenehane açması için kendi mücevherlerini vermesiyle başlar. Yıllar içinde bu fedakârlığını önemsemeyen ve bunu görev bilen Nadide, Doktor Hamid'in ihanetini öğrendikten sonra bunu dile getirir: “- Evlendiğimiz zaman on paran yoktu. İlk muayenehaneyi herkesten gizli sattığım mücevherlerimin parası ile açmadın mı? Bunu inkâr edebilir misin?” (Zorlutuna 79).

Nadide'nin bu söylemi, yıllarca içinde tuttuğu fedakârlığı karşısında ihanete uğrayışın yansımasıdır. Zira yıllar içinde özellikle çocuklarına aşırı bağlı bir anne olarak ailesinin başında duran ve eşine laf getirmeyen bir karakter olmaya özenen Nadide, kendi hayatından ödün verdiği izlenimine kapılır ve bunu kocasına da söyler.

(...) Kendi kendime acıyorum ve kızıyorum. Yirmi sene size inandım, size bağlandım, size itaat ettim. Bütün bir gençliği uğrunuzda harcadım. Size vefa, sadakat dolu bir ömür verdim! (...)

- Ne kadar da güzeldim. Belki siz farkında değildiniz, fakat ben biliyordum. Etrafımdaki hayran gözlerden sonra aynalar da bana her saat söylüyorlardı. Çok güzel olduğumu ve bunu sizin fark etmediğinizi biliyordum. Bu, bir kadın için ne hüsrandır, elbette tahmin edemezsiniz. Daha kötüsü, siz benim iç güzelliklerimi de göremiyor, bilemiyor, takdir edemiyorsunuz! Tatlı, itaatli, fedakâr, feragatkâr bir kadın ne eşsiz bir hazinedir; bunu bir an düşünmediniz! İsminizi daima şerefle taşıdım, yükselttim; siz ve evlatlarınızı daima yüreği rahat, alını açık gezdirdim. Ve siz bütün bunlara, yirmi yıl sonra, beni aldatmakla mukabele ettiniz! (Zorlutuna 78)

Fedakârlığının karşılığında aldatılmanın acısını yaşayan Nadide, Dünder'in mektubundaki itiraflarına rağmen kocasını affetmez. Aslında ihanet, Nadide'nin yıllar içinde kendisini ne kadar ihmal ettiğini hatırlatan bir durum olarak onu

tetikler. Nadide'nin kişiliğiyle bütünleşen fedakârlık vasfı Dünder'ın yazdığı mektuplarda da dile getirilir:

Fedakârlık!... Hayır, hayır, hiçbir şey feda edecek değilsin. Kocan sana malik olmanın saadetini bir an duymuş değildir ki seni kaybetmenin acısını hissedebilsin. Çocuklarına karşı da vazifeni fazlası ile yaptın. Ömrünün en güzel yirmi senesini onlara verdin; bütün bir ömrü onlara harcadın, Nadide, yetmez mi? Ne olur biraz da kendin için, kendi gönlün için yaşa! Bu senin hakkındır, bu hakkı kimse sana çok göremez (Zorlutuna 53).

Nadide'nin ailesi ve eşi için fedakârlıkla çabaladığını gören Dünder kendi aşkı karşısında onun bu özelliğini kıyaslar. Dünder, Nadide'yi elde etmek için bu fedakârlığının hayatını yaşamasına fırsat vermediğinden bahseder. Nadide'nin kendisi için gönlünce yaşaması gerektiğini telkin eder.

Nadide, çocuğunun iyileşmesinin ardından nasıl bir uçurumun kenarından döndüğünü Dünder'a yazdığı mektupta itiraf eder ve onu kendi evladı ve erkek kardeşi olarak gördüğünü belirtir. Yine fedakâr bir anne olarak çocuklarına kendini adar ancak eşi Doktor Hamid'i adeta aynı evde yok sayar gibi yaşamını sürdürür.

Yalıtılmışlık

Romanda Doktor Hamid Bey'in Gülten'e karşı duyduğu ilginin eşi Nadide tarafından fark edilmesinin ardından itibar kaybına uğraması, gözden düşmesine ve ontik manada güvenliğini, huzurunu kaybetmesine yol açar. Yıllarca işinden başka bir şeyi düşünmeyen idealist doktorun, aile bağlarını zedelediği için eşi ve çocukları tarafından affedilmemesi, yalnızlaşmayı, yabancılaşmayı ve yalıtılmışlığı da beraberinde getirir. Sadakatini, erdemli oluşunu ve bunlarla birlikte ailesini de kaybeden Doktor Hamid'in içtenlik yuvası olarak hatırladığı evindeki sevgi atmosferine özlemi günlüğüne aktardığı satırlar aracılığıyla dile getirilir:

Zaman zaman hepsinden nefret ediyorum. Kapıyı çarpıp çıkmak, seslerini duymamak, adlarını anmamak için çok uzaklara gitmek istiyorum. Fakat bu eve dört yanımdan dört zincirle bağlıyım. Her akşam bu eve dönmeye mahkûmum. Buradan bir türlü uzaklaşamıyorum... Ve burada, kendi evimde, her çivisinde bir damla alın terim bulunan bu evde, bir yabancı gibiyim; istenmeyen, rahatsız eden bir misafir vaziyetindeyim (Zorlutuna 118).

Saygı ve nezaket kuralları dâhilinde hareket etmelerine rağmen ondan sevgilerini ve samimiyetlerini esirgeyen Nadide ve çocuklarının bu davranışları Hamid Bey'in kendini yalıtık, sınırlandırılmış ve yabancı gibi hissetmesine neden olur. "Bir insana verilebilecek en ağır ceza (...) reddedilmişlik ve itilmişlik ve

onun varlığından habersiz olma'dır." (Özodaşık 26). Doktor Hamid de kendisine karşı cephe alan ailesine karşı bir yabancı konumuna düşer. Kendi dışındaki hayatın olağan akışında devam ediyor oluşunu gözlemleyen Doktor Hamid Bey bu durum karşısında kendisini iyiden iyiye tecrit edilmiş bir konumda hissederek:

Evimde aynı tatsız hayat sürüp gidiyor.

"Tatsız" kelimesi pek hafiftir; "cehennem hayatı" demek daha doğru olur. Fakat benim için, yalnız benim için, kendi evinin saygısız misafiri vaziyetinde olan ben budala için!

Ötekiler, kendi cennetlerini yine bulmuşlar... Bunu da bu akşam keşfettim (Zorlutuna 129).

Nadide ve çocukları için sevgi ve dayanışmanın merkezi olan evin, Doktor Hamid'e cehennem hayatı hissettirmesi ve umutsuzluk mekânına dönüşmesi, bir tür cezalandırmadır. Zira Doktor Hamid Bey iş dönüşü eve geldiğinde kendisi olmadığı zamanlarda çocuklarını gülüşüp oyunlar oynadığını ve Nadide'nin de bu durumdan son derece memnun olduğunu görünce büyük bir yıkım yaşar. Bir sinir buhranı ile kendini dışarı atıp barlarda kendisinden genç kadınlarla eğlenmeyi arzulayan Doktor Hamid etraftakilerin kendisi ile alay ettiklerini fark ederek utanmış bir vaziyette tekrar "çilehane" olarak nitelendirdiği evine döner.

Kendisini yabancılaştıran ve dışlayan ailesini ejderhaya benzeten Doktor Hamid Bey, özellikle Dünder'in da bir aile dostu olarak eve girmesini engelleyemez. Bu durum onun için adeta bir yıkım olur: "Kapıda durdum ve piyanonun önündeki "beş başlı ejderha"yı ürperek temaşa ettim" (Zorlutuna 133).

Beş başlı ejderha Doktor Hamid için evde kendi dışında cephe alan Nadide, üç çocuğu ve Dünder'dir. Dünder'in evde karısı ve çocuklarının yanında olmasını hazmedemeyen Doktor Hamid, Nadide ile bu konuda bir tartışma yaşar. Bu tartışmanın üstüne Nadide fenalaşır hastalanır ve Demir babası ile konuşur ve durumun vahameti Doktor Hamid'in yüzüne vurulur: "Ne kadar bedbaht olduğumu anlayamadan çıkıp gitti... Kapı, feci yalnızlığımın üstüne bir tabut kapağı gibi kapandı" (Zorlutuna 142).

Evde iyiden iyiye yalnızlaşan ve kabuğuna çekilen Doktor Hamid Bey, oğlu Demir'i sokakta Gülten'le kol kola görünce onunla evde tartışır ve bu tartışmayı duyan Nadide hastalıklı kalbine yenik düşüp hastalanarak ölür. Bu ölüm, Doktor Hamid'i iyiden iyiye yalnızlığa ve bunalıma sürükler ve Nadide'nin ölümünden kendisini sorumlu tutarak intihar eder. Bu bağlamda intihar, vicdan azabından kurtulma, ruhsal ıstıraplardan, acıdan kaçış ve bir tür arınma biçimidir. Türk edebiyatında Tanzimat'tan itibaren roman ve tiyatro türündeki eserlerde ölen

birinin ardından intiharın bir kurtuluş, kaçış ve çözüm yolu olarak seçildiğini de bu noktada hatırlamak gerekir.

Sonuç

Osmanlı'nın son dönemleri ile Cumhuriyet'in kuruluş dönemine tanıklık eden ve eserlerinin önemli bir kısmını Cumhuriyet'ten sonraki süreçte neşreden Zorlutuna, farklı türlerde kaleme aldığı eserlerinde bireysel temaları toplumsal sorunlarla birlikte işler. Yaşadığı toplumun değerlerine karşı duyarsız kalmayan yazar, insanı zaaflarıyla, trajik çatışmalarıyla, bireysel ve toplumsal mücadeleleriyle ele alır. Zorlutuna'nın psikolojik unsurlara yer verdiği *Beyaz Selvi* romanı da sadakat-sadakatsizlik temaları üzerine kurgulanmıştır.

Evlilik, aşk, sadakat, sadakatsizlik, fedakârlık gibi unsurların ön plana çıktığı *Beyaz Selvi*'de varoluşunu Nadide'ye duyduğu aşk ile gerçekleştirmek isteyen saplantılı bir aşğın yol açtığı gerilim hâkimdir. Ancak saplantılı âşık konumundaki Dünder'in kötücül entrikaları Nadide'nin evliliğini sarstığı gibi hem Nadide hem de ailesi için varoluşlarının hakikatini oluşturan sadakat, erdem, sevgi, bağlılık gibi değerlerin de yitimine yol açar. Bu bağlamda güven ortamı sağlayan ev, ontolojik acılarla yüzleşilen huzursuz ve iç karartıcı bir mekâna dönüşür. Eşi Nadide'yi aldatan Doktor Hamid'in sadakatsizliğinin bedeli önce yalnızlaşma, yabancılaşma daha sonra ise hem Nadide'nin hem de kendisinin ölümüdür.

Kaynakça

- Argunşah, Hülya. *Kadın ve Edebiyat Babasının Kızı Olmak*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2016.
- Enginün, İnci. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.
- Gürel, Zeki. *Halide Nusret Zorlutuna*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.
- Korkmaz, Ramazan. *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2015.
- Lauster, Peter. "Aşk ve Aşkın Psikolojisi". Çev. Nurittin Yıldırım. Ankara: Doruk Yayınları, 2000.
- Özodaşık, Mustafa. *Modern İnsanın Yalnızlığı*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları, 2001.
- Zorlutuna, Halide Nusret. *Bir Devrin Romanı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1978
- . *Beyaz Selvi*. İstanbul: Timaş, 2008.

Halide Edib Adıvar'ın Anılarında Ankara



*Gonca Gökalg Alpaslan**

“Eğer yüzde bir şansımız varsa o da Ankara'daydı.”

Halide Edib Adıvar

Mustafa Kemal Paşa'nın 19 Mayıs 1919'da Samsun'a çıkışıyla ilk adımı atılan Milli Mücadele süreci, 20-21 Haziran 1919'da Amasya Genelgesi'yle “milletin bağımsızlığını yine milletin azim ve kararının sağlayacağı” kararı çevresinde birleşen, Erzurum Kongresi'yle kurulan, Sivas Kongresi'yle bütün ülkeyi kapsayan ve Büyük Millet Meclisi kurulana dek millet adına görev üstlenen Heyet-i Temsiliye'nin merkezi, Mustafa Kemal Paşa'nın 27 Aralık 1919'da gelişinden itibaren Ankara'dır. Mustafa Kemal'in Amasya Genelgesi'ni yayınladığı sırada İzmir'in Yunan işgalini protesto çağrısı, Ankara halkında da karşılığını bulmuş ve 29 Mayıs 1919'da miting hazırlanmıştır. Eylül 1919'da Ankara'da Müdafaa-i Hukuk-u Milliye Merkezi kurulmuş, ilçelerdeki örgütlenmeler merkeze bağlanmıştır. Vali ve kaymakamların ulusal mücadeleyi desteklememeleri üzerine halk valiyi de memurları da tanımadığını açıkça ortaya koymuş ve Mustafa Kemal Paşa'ya bağlılığını bildirmiştir. Halkın seçtiği vali, Yahya Galip Bey'dir. 27 Aralık 1919'da Mustafa Kemal Paşa'nın ve Heyet-i Temsiliye'nin Ankara'ya gelmesi, seçmenlerin Mustafa Kemal'i Oğuz töresince karşılaması¹ ve halkın büyük sevgisi, o günden itibaren ulusal mücadelenin merkezinin Ankara olduğunun açık ifadesidir. İstanbul'un da işgal edilmesi üzerine, Ankara bütün umutların odağına dönüşmüş, 23 Nisan 1920'de Büyük Millet Meclisi'nin² açılmasıyla Millî Mücadele'nin ve yeni devletin merkezi olmuş, meclisin kararıyla 13 Ekim 1923'te Türkiye'nin başkenti ilan edilmiştir³. 100. yılını kutladığımız CUMHURİYETİMİZİN başkenti Ankara, o yılların ruhunu gururla taşımaktadır.

Millî Mücadele yıllarında Ankara'ya gelen birçok kişi kenti ister istemez İstanbul'la karşılaştırmıştır. Bunda temel etken, İstanbul hükümeti karşısında Ankara'da yeni bir hükümetin kurulmasıdır. Kente gelen hemen her kişi, bir

* Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: goncagokalg@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9421-9107.

1 Ayrıntılı bilgi için bkz. Şapolyo.

2 Ayrıntılı bilgi için bkz. Velidedeoğlu.

3 Ayrıntılı bilgi için bkz. Şimşir; Şenol Cantek.

hükümet merkezi büyüklüğü, görkemi, kalabalığı beklemektedir. Oysa Ankara binlerce yıllık geçmişine rağmen sade bir Anadolu kenti görünümündedir. Hemen herkes büyük gizlilikle ve hem doğa hem ulaşım koşullarının zorluğuyla ama büyük umutlarla, heyecanla geldiği Ankara'yı tepeler arasında bir yer olarak ve sıkıntılarıyla, yokluklarıyla kısaca betimleyip geçmekle birlikte Ankara'da bütün kenti saran güçlü Millî Mücadele ruhunu vurgulamaktadır. Hakikaten bu ruh, bütün kenti sarmıştır. Bununla birlikte Ankara'ya gelen hemen herkes için kalınacak yer, yemek yenilecek yer büyük bir sorundur, kent merkezindeki Taşhan'da ve birkaç yerde kalınmaktadır, birkaç kahve ve lokantada sosyal yaşam sürmektedir. Eşile gelen birkaç kişi zorlukla kale içindeki mahallelerde ev bulup kiralamıştır. Kuvayı Milliye ruhuyla kente gelenlerin ya da resmi ziyaretçilerin, gazetecilerin Mustafa Kemal Paşa'yla görüştükleri yer, Millet Meclisi binasıdır. Ziraat Mektebi'ndeki karargâh, kent merkezinden uzaktadır ve hem resmîyet açısından hem de ulaşım zorluklarından herkesin oraya gitmesi mümkün değildir. Dolayısıyla Ankara'ya başka kentlerden gelenlerin çoğunun kentle ilgili gözlem ve izlenimleri, kent merkeziyle sınırlıdır. Öte yandan Millî Mücadele sırasında Ankara'da bulunan aydınlar, yazarlar, gazeteciler, yöneticiler, memurlar arasında kadınlar yok gibidir, Halide Edib dışında anılarını yazan da yoktur.

Halide Edib'in *İstiklâl Savaşı Hatıraları* alt başlığıyla yayınlanan *Türk'ün Ateşle İmtihanı* adlı eseri, Millî Mücadele yıllarında Ankara'yı ulusal ruhun ve umudun kenetlendiği bir merkez olarak işlediği gibi, pek anlatılmayan yönleriyle de betimlemesi açısından çok değerlidir. Bu büyük mücadeleye cepheye ya da cephe gerisinde destek veren birçok kişinin anıları, mektupları, gazete yazıları, kitapları varsa da bunlar arasında kadınların kaleme aldığı eser yok gibidir. O sırada Mustafa Kemal Paşa'nın çağrısıyla Ankara'ya gelen yazarlar, şairler kente ilişkin izlenimlerini kaleme almışlardır⁴. İlk işgallerden başlayarak kurtuluşa dek adım adım hem cepheyi hem cephe gerisini hem halkın günlük yaşamını hem karargâhı anlatan bir eser olarak *Türk'ün Ateşle İmtihanı*, aydın ve yurtsever bir kadın yazarın kaleminden çıkması bakımından çok önemli ve özeldir.

İlk olarak 1928'de *Asia* dergisinde "My Share in the The Turkish Ordeal" adıyla İngilizce tefrika edilen ve aynı yıl İngiltere'de kitap olarak yayınlanan anılarını Halide Edib daha sonra Türkçe olarak yeniden yazmıştır; eser 1959'da *Hayat* dergisinde tefrika edilmiş, 1962'de kitap olarak basılmıştır (Kalpaklı ve Kalpaklı, sunuş, Adıvar, TAİ). Halide Edib kitabın Türkçe baskısının sunuşunda 1918-1923 arasını kapsayan hatıralarını kısaca şöyle değerlendirir: "Bu hatıralar, *İstiklâl Savaşı*'nı hazırlayan zihniyetin, başka başka yönlerden, lehte

4 Bkz. Gökalp Alpaslan 2024, "Millî Mücadeleyi Destekleyen Şair ve Yazarların Anılarında 1920-1923 Yılları Arasında Ankara".

ve aleyhte olan bütün fertlerin, en fazla, bir ruh tahlilinden ibarettir. Gerçi başlıca vakaları da içine almışsa da bu hatıralar asıl, bütün bir memleketin, üç yıl sonunda İzmir'e, nasıl önüne geçilmez bir sel gibi beraberce aktığını gösterir" (Adivar, TAİ 13)⁵.

İzmir'in işgalinden itibaren Halide Edib'in ifadesiyle onda "millî ve mukaddes cinnet" halini alan İstiklâl Mücadelesi'nin merkezi, elbette Ankara'dır. Kitabın hacmen üçte birini oluşturan **1. Bölüm** "İstanbul'da" başlığını taşır. Bu bölüm, İzmir'in işgalinden önce ve sonra İstanbul'da yaşananları, büyük mitingleri, Mustafa Kemal Paşa'nın Anadolu'ya hareketini, Amasya Genelgesi'ni, Erzurum Kongresi'ni, Sivas Kongresi'ni, Türk milletinin ruh halini, İzmir'in dağlarındaki efeleri, Anadolu'da kıvılcımlanan umutları ve vatanseverlerin gruplar halinde Anadolu'ya geçişini içermektedir. Anadolu'ya geçmeyi düşünen Halide Edib, oğullarını Robert Kole'ye, Mustafa Kemal Paşa'dan gelen gizli mektupları ablası Mahmure'ye emanet ederek hazırlanmaya başlar: "Artık Ortaçağ'ın bir destanındaki kahramanlar gibi hareket etmek zamanı geçmişti. Durum romantik değil, korkunçtu" (Adivar, TAİ 72) dediği günler, İstanbul'un işgal edildiği günlerdir. Halide Edib ve Dr. Adnan Bey, 18 Mart 1920 günü bir kafilayla hareket ederler. İngiliz askerlerinin ya da çetecilerin eline geçme kaygısı duyarak "sessizlik, sonsuz ıslaklık ve titreme"yle atlı arabalarla süren zorlu bir yolculuğun son aşamasında nihayet trenle Eskişehir'den Ankara'ya doğru yol alırlar. Halide Edib, Adnan Adivar ve Yunus Nadi Bey, 2 Nisan 1920'de Ankara'ya varır. O zamana dek Ankara'yı bilmeyen ama ulusal kurtuluş için tek çarenin Ankara olduğunu bütün kalbiyle sezerek yola çıkan Halide Edib, kfile olarak yol boyunca karşılaştıkları zorluk ve tehlikeleri ilk bölümde aktarmıştır. Bu bölümün son cümlesi, onların heyecanını ve umudunu yansıtır: "Burası Millî Hareket'in Kâbesi'ydi" (Adivar, TAİ 131). **2. Bölüm**, "Ankara'da" adı altında beş alt başlıktan oluşmuştur: "Ankara, Mustafa Kemal ve Millî Mücadele", "İç Savaşın Önemli Safhaları", "Kalaba Köyü ve Hayvan Dostlarım", "Başibozukların Sonu ve Yeni Ordu", "İlk Görünüş". Özel bir ad taşımayan **3. Bölüm**, büyük ölçüde cepheye, Millî Mücadele'nin kritik aşamalarına ve nihayet İzmir'in kurtuluşuna ayrılmıştır. Bu bölüm çok canlı savaş sahneleri içermektedir.

Halide Edib'in tamamen Ankara'ya odaklandığı 2. Bölüm, Ankara'nın her bakımdan gerçekçi bir portresini içermektedir. Ankara'ya varışın umudunu, heyecanını, sevincini taşıyan ilk satırlarda kafilayı Ankara garında trenin kapısında karşılayan Mustafa Kemal Paşa ve beraberindekileri betimleyen Halide Edib, zorlu yolculuktan ve heyecandan çok yorgundur. İstasyonda onları

5 Yazı boyunca (Adivar, TAİ) kısaltması (Adivar, Türk'ün Ateşle İmtihanı) kaynağına göndermede bulunmak üzere kullanılmıştır.

karşılایanlar arasındaki eski bir yakınının evine giderken şehre ilişkin ilk izlenimi “zifiri karanlık sokaklar, taş ve çamur deryası yollarda sürekli tökezleyen atlar, iki tarafa dizili basit kulübeler”den ibarettir. Ankara’da bulunduğı sıralarda Halide Edib’i ziyarete gelenlerden bir kısmı çocukluğundan, gençliğinden beri onu tanıyan, İstanbul’daki yüksek yaşamını bilen kişilerdir ve Ankara’daki mütevazı yaşamını şaşkınlıkla karşılarlar. Halide Edib’in bu konudaki tavrı nettir: “Benim Anadolu’ya gelişim ve bu harekete katılımım, mukaddes bir gaye için ateşte yanmaya razı olanların zihniyetine uyuyordu. Benim için, içinde bulunduğumuz tehlikeler ve çektiğimiz zahmetler acınacak değil, şeref verecek bir vaziyetti” (Adıvar, TAİ 197). Nitekim Ankara’da geçirdiğı günleri hep cesaret, direnç, en zor günlerde bile kararlılıkla yoğrulmuş cümlelerle işler Halide Edib. “Millî Mücadele’nin Kâbesi” olarak adlandırdığı Ankara’daki yaşamında hiçbir zorluktan şikâyet etmemiş, asla umutsuzluğa kapılmamış ve Ankara’dan kesinlikle vazgeçmemiştir.

Türk’ün Ateşle İmtihanı, ulusal Kurtuluş Savaşımızın canlı bir tablosu olarak okumak, Mustafa Kemal Paşa’yı ve tarih yazan kahramanlarımızı tanımak için çok değerli bir kaynaktır. Eserde Halide Edib’le birlikte İstanbul’dan çıktığımız bir yolculukla adım adım Ankara’ya yaklaşır, istasyonda Mustafa Kemal’le karşılaşır, Kuvayı Milliye ruhuyla dolu ciddi ve canlı bir karargâh yaşamına tanık olur, Ankara halkıyla ve Ankara’nın doğasıyla tanışır, Eskişehir-Kütahya Savaşları, Sakarya Meydan Muharebesi, Büyük Taarruz gibi büyük dönüm noktalarını cephede an an yaşar ve büyük fedakârlıklar, üstün kahramanlıklarla erişilen zaferi tadarız. Ankara, hem Millî Mücadele’nin kalbidir, beynidir hem de eserin odağıdır.

Mustafa Kemal Paşa ve Millî Mücadele ruhu

Halide Edib’i Ankara’ya davet eden de onun dâhil olduğu kafileyi istasyonda karşılayan da yerleştikleri evde gece aileyi ilk ziyaret eden de Mustafa Kemal Paşa’dır. Bu ilk karşılaşmalarında Halide Edib’in Mustafa Kemal’i betimleyişi Ankara’da yükselen Millî Mücadele ruhunu anlamamızı da sağlar: “Mustafa Kemal Paşa deniz fenerlerini hatırlatıyordu. Işık saldığı zaman göz kamaştıracak kadar parlak, fakat ışık söndüğü zaman bir şey görmek ihtimali yok” (Adıvar, TAİ 137). Karargâh olarak kullanılan Ziraat Mektebi’nde günlük hayatın resmî ve düzenli akışını asker disipliniyle kuran Mustafa Kemal Paşa’nın kişiliğine ilişkin bazı gözlemler de satır aralarında yerini bulur: “Mustafa Kemal Paşa fikirlerini telkinden hiç yorulmaz, etrafını nihayet kendi düşüncelerine sürüklerdi” (Adıvar, TAİ 146). Halide Edib, karargâhta birlikte çalıştığı günlerin

gözlemleriyle Mustafa Kemal Paşa'yı az bilinen özellikleriyle okuruna tanıtır⁶. Onun hiçbir şeye körü körüne inanmadığını, samimiyetsiz ya da sabit inançlı insanlarla alay ettiğini, "varmak istediği neticeden kendisini alıkoyabilecek hiçbir hisse tabi olmadığı"nı kısaca anlatır.

Karargâhı bir yaşam alanı olarak fazla betimlemese de kritik anlarda büyük yük ve hayatî kararlar veren Mustafa Kemal Paşa'yı, onunla aynı yola baş koyan askerleri, subayları günlük yaşamdaki yönleriyle, kişilikleriyle tanıyabiliriz eserde. Mustafa Kemal'in çevresinde birleşenlerin oluşturduğu büyük ulusal mücadele ruhu şehrin her yerine hakimdir. O sırada Ankara'da karargâhta olanlardan eserde adı geçen kişilerden bazıları şunlardır: Adnan Adıvar, Miralay İsmet Bey (İnönü), Miralay Emin Bey, Miralay Refet Bey (Bele), Binbaşı Salih Bey (Bozok), Doktor Refik Bey (Saydam), Celaleddin Arif Bey, Yüzbaşı Recep Bey (Mustafa Kemal Paşa'nın Sivas'ta askeri kâtibi, sonradan Millî Müdafaa Vekili), Cami Bey, Binbaşı Şükrü Bey, Mülazım Bekir, Yüzbaşı Tevfik Bey (Bıyıklı) gibi subaylar, doktorlar, Dr. Rıza Nur, Yusuf Kemal Bey, Hamdullah Suphi Bey, Bekir Sami Bey, Hakkı Behiç Bey, Hikmet Bey (Bayur) gibi bilim adamları ve devlet adamları; mektebin, çiftliğin günlük işlerine bakan ya da karargâhtaki yazışma işlerini sürdüren Afganlı Abdurrahman gibi kişiler, yerli yabancı gazeteciler, siyasetçiler... Bir kısmı betimlenen, tanıtılan bir kısmı sadece adıyla anılan birçok insan *Türk'ün Ateşle İmtihani*'nin zemininde Ankara'nın çok canlı bir toplumsal panoramasını oluşturur.

Halide Edib'in Ankara'ya geldiğinin ertesi günü Ziraat Mektebi'nde tanıştığı ilk kişi, Miralay İsmet Bey (İnönü)'dir. İlk andaki izlenimini "gözlerinin canlılığı, tavırlarının sadeliği, Türkçesinin bütün sınıflara hitab edecek genişliği"yle tanımladığı İsmet Paşa'yı kitap boyunca birçok yerde kısa kısa anlatan Halide Edib, özellikle Batı cephesindeki savaşlarda bir kumandan olarak üzerinde durur. İsmet Paşa, Batı cephesi kumandanlığıyla Eskişehir'e gider, Kütahya-Eskişehir savaşlarındaki ciddi kayıplar ve geri çekilme mecburiyeti karşısında çok üzgündür. Halide Edib onu mütevazı odasında, bir paşadan çok bir nefer gibi giyinmiş sadeliğiyle ve üzüntüsüyle betimler ve "Dünya eğer savaş zaferle bitmezse hiçbir fedakârlığı dikkate almaz (...) Fakat bu gibi fedakârlıkları yapanlar ölmez bir eser bırakırlar" (Adıvar, TAİ 222) der. Eser boyunca Halide Edib ile İsmet İnönü arasındaki güçlü bir güven ve saygı üzerine inşa edilen mesafeli bir arkadaşlığa dönüştüğüne tanık oluruz.

Karargâhta tanıştığı Miralay Refet Bey'i "pırıl pırıl yanan üniformasıyla, sade sinir ve adaleden ibaret, ipince bir adam" olarak betimleyen Halide Edib,

6 Bu, birçok romanda da ele alınan bir konudur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ercilasun.

onun “Mustafa Kemal Paşa kadar anlaşılması güç bir şahsiyet” olduğunu düşünür. Kendileri gibi karargâhta oturan ve Kadife Hanım adlı kedisiyle temiz ve düzenli odasında yaşayan, kedisi doğurduğunda sevinip herkese şerbet ikram eden Dr. Refik’i “bir aile hissi yaratmaya muvaffak olmuş” biri olarak anlatır (Adıvar, TAİ 139, 140).

Çok ciddi bir savaşın ortasında karargâh hayatını askerî bir yönetim alanı ciddiyetiyle olduğu kadar insancıl yanlarıyla da öğrenme şansımız olur Halide Edib’ten. *Türk’ün Ateşle İmtihanı*’nın çok özel yanlarından biri de pek tanımadığımız genç subayları, erleri, Milli Mücadele’nin isimsiz kahramanlarını capcanlı birer kimlik olarak görmemizi sağlamasıdır. Telgrafın hayati önem taşıdığı o günlerde cansiperane çalışan telgrafçıları Halide Edib saygıyla anar: “Zavallı ve fakir telgrafçıların cesaret ve vatanperverliklerini, yaptıkları hizmeti takdir etmemek imkân dışındadır” (Adıvar, TAİ 160).

Ayrıca *Chicago Tribune*’in muhabiri William Bey, İstanbul’dan Anadolu’ya silah kaçırarak Saffet Bey, İngiliz hafiyesi Mustafa Sagir, Çerkes Ethem, Dahiliye Nazırı İzzet Paşa ve Bahriye Nazırı Salih Paşa gibi İstanbul hükümetinde görev alan ama Ankara hükümetiyle bir bağ kurmak üzere gelenler gibi birçok kişinin adı geçer Halide Edib’in anılarında. Bunca isim, Ankara’nın iç ve dış yapıda nasıl önem kazandığının, merak edildiğinin de işaretidir aslında. Halide Edib’in anılarında geçen isimlerden çok daha fazlası Ankara’dadır o sırada. Kuvayı Milliyeyi destekleyenlerden bile çok azı karargâha kabul edilmektedir. O sıralarda Ankara’ya gelen birçok kişi, Mustafa Kemal Paşa tarafından Büyük Millet Meclisi binasında kabul edilmektedir. Karargâh kent merkezinden uzakta, korunaklı bir haberleşme, görüşme, stratejik bir karar merkezidir. Halide Edib ilk günlerden itibaren karargâhta görev almış ve oradaki iç işleyişin bir parçası olmuştur.

Karargâh: Ziraat Mektebi

Ziraat Mektebi⁷, Ankara’da Millî Mücadele’nin karargâhı, her bakımdan karar, irade ve yaşam merkezidir. Mustafa Kemal Paşa, Halide Edib ve birlikte geldiği kafileyi geniş bir heyetle istasyonda karşılamış, ilk gece misafir kaldığı evde ziyaretine giderek ertesi gün Ziraat Mektebi’ne davet etmiştir. Zorlu bir yolculuğun sonunda vardığı Ankara’da Didar Hanım’ın evinde geçirdiği ilk gecenin hemen sabahında önce Ankaralı kadınlarla buluşup söyleşen Halide Edib, öğleden sonra “yeni hükümeti ve yeni Cumhuriyeti yaratacak bina” olarak nitelediği

7 Ziraat Mektebi, Çoban Mektebi, Numune Çiftliği hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Aysal, Keskin, Kavruk, Sönmez, Sevimli.

Ziraat Mektebi'ne gider: “Bu bina, Ankara'nın kuzeyinde bir sürü sırtlardan birinin tepesinde yapılmış bir taş binaydı. Bunu vaktiyle ittihatçılar, Ankara'da Ziraat Mektebi olarak kurmuşlardı” (Adivar, TAİ 138).



Ankara Ziraat Mektebi (Kaynak: <https://kecioren.bel.tr>)

Türk'ün Ateşle İmtihani'nin en canlı anlarından biri, bir film şeridi gibi Halide Edib'in gözünden kalemine akan şu satırlarda kendini gösterir: “Araba güçlükle sırtın tepesine tırmandı. Binanın önünde iki asker nöbet bekliyordu. Loş antreye açılan koridorlar vardı. Beni yukarıya bir çavuş çıkardı. Geniş ve aydınlık bir odaya girdim. Kapıyı açınca Mustafa Kemal Paşa ve diğer birkaç kişinin tarihî bir rol oynayacakları sahneye girdim gibi geldi (Adivar, TAİ 138-139). Bugün Meteoroloji Müdürlüğü'nce kullanılan ve içinde o günlerden kalma kimi eşyanın sergilendiği bina, aynı zamanda Millî Mücadele'nin dünya basınında yer almasını sağlayan yazışmaların gerçekleştiği tarihi yapıdır. Nitekim Halide Edib Ankara'ya gelirken Yunus Nadi Bey'le planladıkları Anadolu Ajansı'nın kuruluşunu o gün Mustafa Kemal Paşa'yla görüşür, karara varırlar.

Ziraat Mektebi'ndeki ilk günün ardından Dr. Refik Bey, binanın bir odasını Halide Edib için bir çalışma odasına dönüştürür. Odanın içini şöyle betimlemiştir yazar: “Ankara'ya geldiğim beşinci günü, büyük sofaya açılan dar ve uzun odalardan birini bana ayırdı. Burasını bir nevi büro haline sokmuştu. Buranın eşyası büyük bir yazıhane, dosya rafları, sandalye ile beraber iki masa, bir de eski yazı makinesinden ibaretti” (Adivar, TAİ 142).

Karargâh binası olarak kullanılan Ziraat Mektebi'ndeki günlük yaşam akışının heyecanını da Halide Edib'in gözlemleriyle öğreniriz. Yazarın “basit ve çabuk geçen” öğle yemeklerinden hemen sonra Mustafa Kemal Paşa, Dr. Adnan Bey, Cami Bey ve Miralay İsmet Bey'in yeni meclisin hazırlıkları için Ankara'ya inişlerini, “at nalı şeklinde bir masanın etrafında” oturulan uzun akşam yemeklerini, yemekten sonra büyük odada toplanılıp o sıralardaki karışık ve ciddi durumun askeri olarak değerlendirilmesini kısaca anlattığı satırlar okurun binanın içindeki hareketliliği anlamasını sağlar. Halide Edib'in bu çizgilerine hayat



Ziraat Mektebi binasının şimdiki durumu (Kaynak: <https://tarihdergi.com>)

katan duygu, bu kanlı ve tehlikeli günlerde “hayatlarını savaş yolunda fedaya karar vermişlerin arasında hayli sıkı dostluğun” verdiği “büyük ümit”tir (Adıvar, TAİ 144). Karargâhta meclisin açılış hazırlıklarının düşünsel tartışmalarla sürmesine, sohbetlere, kararlara, Mustafa Kemal Paşa’nın meclisin açılış nutkunu hazırlamasına, meclisin adının kesinleşmesine, ilk kabinede görev alacakların adlarının belirlenmesine bu satırlarda tanık oluruz. Halide Edib’in “Bir tabiat kudreti gibi görünen kurşunî kalpaklı Mustafa Kemal Paşa’nın karşısında Miralay İsmet konuşuyordu” (Adıvar, TAİ 158), “Büyük odadaki manzara gözlemin önündedir. Mustafa Kemal Paşa lambasının ışığı altında kâğıtları karıştırır, Miralay İsmet Bey mütemadiyen dolaşır” (Adıvar, TAİ 159) cümlelerinde betimlediği anlardan biri, aşağıdaki fotoğrafta neredeyse tam olarak karşılığını bulmaktadır:

Halide Edib’in “Milletin ateşle imtihanının en korkunç anlarını yaşıyoruz” dediği günlerde karargâhtaki yaşam dışarıdan sakin, içerde güçtür (Adıvar, TAİ 159). O sıralarda bir yandan işgal kuvvetleriyle bir yandan içerideki ayaklanmalarla ve Hilafet Kuvvetleriyle mücadele edilmektedir. Bunun gerektirdiği yaşam epey zordur aslında. Yakup Kadri’nin bunu “manastır hayatı” olarak nitelediğini belirtir Halide Edib (Adıvar, TAİ 164).



Mustafa Kemal Paşa ve Miralay İsmet Bey Ziraat Mektebi'ndeki çalışmaları sırasında
(Kaynak: <https://tarihdergi.com>)

Karargâhta yaşamın günlük akışının dışında zaman zaman yaşanan değişimler de vardır. Uzun bir süredir gece gündüz karargâhta kalan Mustafa Kemal Paşa, 1920 Ekim'inde istasyon binasına taşınmıştır, biraz da sağlık sorunları yaşamaktadır. Bir süre sonra Fikriye Hanım gelir Ankara'ya, uzun zamandır hasta yatan Halide Hanım onu uzaktan görür. Miralay İsmet Bey'in de karargâhtan ayrılması Halide Hanım'ı etkiler. "Her halde orijinal bir adamdı" dediği Binbaşı Nâzım Bey'in karargâha gelmesi, anlattığı askerlik ve kahramanlık hikâyeleri, Binbaşı Salih'le birlikte üçünün atış talimleri, on on iki zabitle çevrede atla gezintileri o günlerin değişiklikleridir. İngilizlerin Malta'ya sürdüğü Kaymakam Kemaleddin Sami Bey'in İnebolu üzerinden Ankara'ya gelişi ve kalabalık bir grupla karşılamaya gitmeleri, kentte heyecan yaratır.

Halide Edib'in içinde yaşadığı, gözlediği, heyecanının bir parçası olduğu karargâh yaşamı, bir süre sonra merkez değiştirir. Nisan 1920'den itibaren Ankara tren istasyonundaki Direksiyon Binası⁸, Mustafa Kemal Paşa'nın konutu ve Millî Mücadele'nin karargâhı olur. Bu binadan Halide Edib anılarında hiç söz etmez.

Haziran 1921'den itibaren de konut ve karargâh, Çankaya'da bir bağ evidir. Bu bağ evi, Mustafa Kemal Paşa'nın en uzun süre yaşadığı konuttur ve Çankaya Köşkü olarak milletimizin ve Ankaralıların gönlünde özel bir yere sahiptir.

8 Ayrıntılı bilgi için bkz. Arslan.



Direksiyon Binası (Kaynak: müzeler.org)



Çankaya bağ evi (Kaynak: tcgb.gov.tr)



Çankaya Köşkü (Kaynak: tcgb.gov.tr)

Halide Edib'in anılarında Çankaya Köşkü'nden sadece bir yerde söz edilmiştir. *Türk'ün Ateşle İmtihanı*'nın sonlarında meclis çalışmalarının büyük bir yoğunlukla sürdüğü 1922 güzünde bir akşam sekizde Dr. Adnan Bey telefon eder: "Alo, Halide. Saltanatı ilgâ edip⁹ Ankara Hükûmeti'ni kurduk. Paşa ile arkadaşlar bunu kutlamak için bu geceyi Çankaya'da geçirmemi istiyorlar. Haberin olsun" (Adıvar, TAİ 329).

Karargâha dönüşen Direksiyon Binası'ndan ve Çankaya Köşkü'nden Halide Edib'in çok az söz etmesi, birkaç nedene bağlanabilir. O sıralarda ciddi rahatsızlıklar geçirmiştir ve çiftlik evinde dinlenmektedir. Savaşın en zorlu günleri sürmektedir ve Mustafa Kemal Paşa Ankara-Eskişehir arasında sürekli gidip gelmektedir. Halide Hanım iyileştiğinde önce karargâhtaki görevine dönmüştür, sonra da cepheye gitmiştir. Mustafa Kemal Paşa'yla zaten cephe görüşmektedir. Halide Hanım arada izinli olarak Ankara'ya geldiğinde de çiftlikteki evlerinde kalmaktadır. Öte yandan o günlerin Ankara'sında Ziraat Mektebi ve Çoban Mektebi'yle Direksiyon Binası ve Çankaya Köşkü gibi yapıların arası uzaktır, ulaşım için araç çok azdır, yollar zorludur.

9 Saltanatın kaldırılması 1 Kasım 1922 tarihinde Büyük Millet Meclisi'nde resmen onaylanmıştır.

Çoban Mektebi ve Kalaba

Adnan Adıvar'la birlikte Halide Edib'in Ankara'da kaldıkları oda, Ziraat Mektebi'nin karşısındaki alanda kurulan Numune Çiftliği'ndeki Çoban Mektebi'nin ikinci katında bir odadır: “Sol tarafındaki vadide de Nümune Çiftliği'ni ve ona gereken binaları yaptırmışlardı. Şimdi, mektep kullanılmadığı için çiftlikte kalan talebe yoktu. Ve bize ancak orada yer vereceklerdi” (Adıvar, TAİ 138). Karargâh olarak kullanılan Ziraat Mektebi'nde bütün gün ve gece çalıştıktan sonra geç vakit “yüksek akasyaların arasından” geçerek Çoban Mektebi'ne giderken Halide Hanım'ı büyük çoban köpeği Karabaş karşılar.



Çoban Mektebi ve Numune Çiftliği (Kaynak: Kavruk).

Bu binada onlara ayrılan iki odadan biri çalışma odası biri yatak odasıdır. Halide Edib ilk günün izlenimlerini şöyle aktarmıştır:

Ankara'ya geldiğimizizin üçüncü akşamı Nümune Çiftliği'nde bize ayrılan bir odayı işgal ettik. Burası merkez binanın ikinci katında vaktiyle talebeye yatakhane vazifesi görmüştü. Adnan ile işgal ettiğimiz odanın Ankara'ya bakan güzel bir balkonu vardı. Bina, akasya ağaçlarının ortasındaydı. Önünden çiftlik arazisini sulayan Çubuk Çayı geçerci (Adıvar, TAİ 140).

İç ve dış güçlerle mücadelede her an haberlerin takip edildiği ateşten günlerde, karargâhta geceler sabaha dek heyecan ve kaygıyla geçer, çoğu kez. Karargâha gelen telgrafların bir kısmı bu konudadır. Padişahı destekleyenlerin bir gece çiftliği basıp herkesi öldürmesi ihtimali uzun süre herkesi tetikte tutar, hatta çiftlikte öne Karabaş, sonra yavrusu öldürülür. Bu tehdit altında yasharlarken Binbaşı Şükrü Bey, Halide Hanım'a tabancası olup olmadığını sorar



Çoban Mektebi (Kaynak: Sönmez)

ve cebinden bir Parabellum çıkarıp uzatarak çiftliğin arkasında talim yapmasını söyler. Halide Hanım, çiftliğin birkaç yüz metre ötesindeki terk edilmiş ve çökmüş bir kulübenin kapısını nişangâh yaparak silah sesine alışmaya çalışır, Binbaşı Şükrü Bey'in kapıya yapıştırdığı paraya nişan alır ve eve baskın olursa nasıl kendilerini koruyacaklarını Cami Bey'den öğrenir: "Eğer bugün Çiftlik'in arkasında hâlâ o kulübe varsa bizim kurşunların izini bulmak kabildir" (Adıvar, TAİ 162).

Halide Edib'in "Çiftlik" olarak andığı Numune Çiftliği ve Çoban Mektebi, başkalarına da evsahipliği yapmıştır. "Sorbonne'da okumuş, Fransızcası fevkalade, bilhassa riyażiyesi kuvvetli, Bolşevizme fikren taraftar, Hilal-i Ahmer'de, İstanbul'da Dr. Adnan'ın yanında çalışmış olduğu için ona çok bağlı" diye anlattığı, Hariciye Vekâletini de yürüten Hikmet Bey (Bayur) çiftlikte onların yanında kalmıştır (Adıvar, TAİ 166-167).

Çoban Mektebi, Türk edebiyatı için de özel bir önem taşır. Çünkü *Mor Salkımlı Ev*'in ilk satırlarını o günlerde Ankara'da Çoban Mektebi'ndeki balkonlu odada yazmıştır. Mustafa Kemal'in çiftlik evinde ziyaretlerine geldiği bir günün ertesinde Halide Edib anılarını İngilizce yazmaya başladığını belirtir. Bu, biraz da üzücü bir görüşmedir ve Halide Edib'in eve, çiftliğe ve içine kapanmasına neden olursa da anılarını yazmasına, çiftliğe ve doğaya yönelmesine vesile olur. Kaldı ki Sakarya Meydan Savaşı sırasında aralarındaki bu soğukluk



Çoban Mektebi'nin 2018'deki durumu (Kaynak: mimarlarodasiankara.org)

çözülür. “Hatıralarımın birinci cildine ait bütün notlar bugünlerde hazırlanmıştır” (Adıvar, TAİ 174) dediği ve başta *Son Perde* adını vermeyi düşündüğü eser, onu en yakından en derinden tanımamızı sağlayan bir özyaşamöyküsüdür¹⁰ ve bunu yazmayı düşündüğü zaman için kadın yazarlar arasında ilk örneklerden biri¹¹, yazdığı/yayınladığı tarihlerde de sayılı örneklerden biridir.

Bu sıralarda Halide Edib ağır bir sıtmaya yakalandığı için uzun zaman kargâha gidemez, Dr. Adnan'sa Milli Mücadele'nin kritik günleri ve geceleri sürdüğü için çoğu kez eve dönemez. Hasta gecelerinde Halide Edib'e Fatış ve Mülazım Abdurrahman Bey'in Ankara sokaklarında bulup Halide Hanım'a getirdiği simsiyah köpeği Cin eşlik eder. Ve iyileştiği dönemde de okul yeniden açılacağı için çiftliğe yakın iki kulübeden birine yerleşirler. Gündüzleri anılarını yazıp öğleden sonraları çevrede atla gezindiği günlerde gözüne çarpmıştır aslında. O gezintilerde neredeyse tüm köyleri dolaşan, her gün Çankırı yoluna kadar inip Kalaba'ya geri dönen, köylülerle konuşan, yeşillikleri, sapsarı toprakları, koyun sürüleri ve kaval sesleriyle Ankara'nın “harikulade tabiat güzelliklerine de hayran” (Adıvar, TAİ 174) olan Halide Hanım, uzaktan gördüğü iki evi şöyle betimlemiştir: “Biraz ötelerde iki ev dikkatimi çekti. Bir tanesi kocaman yeşil bir bahçe içinde, kavak ağaçlarının ortasında minicik bir yuvaydı. Öteki onun tam karşısında, üstü kırmızı, tavan arası odasıyla daha büyükekti. İkisi de harabe halindeydi. Yerlilerden birisine aitti. Fakat ben, içimde bunlardan

10 Ayrıntılı bilgi için bkz. Gökalp Alpaslan, “Mor Salkımlı Ev'de Yazarın Bilinci”.

11 Ayrıntılı bilgi için bkz. Gökalp Alpaslan, Türk Edebiyatında Kadınların Özyaşamöykülerine Zamanizinsel ve Betimsel Bir Bakış”.

birinde mutlak oturmaya karar verdim”. Nitekim Dr. Adnan Bey’i tanıyan sahipleri, o evi Halide Hanımlara tahsis eder ve tamirat başlar (Adivar, TAİ 175). Bir süre sonra o evlerden birine gerçekten taşınmaları gerekir. İki odalı bu küçük evin bir odasında Halide Hanım ve eşi Adnan Bey, diğerinde Hamdullah Suphi Bey ve Hikmet Bey kalmıştır. İstanbul’daki aşçıları Şevket, Bolu’dan gelir. Atlar ve seyisleri ahırda, Fatış’se mutfakta uyur. Halide Edib bu evi pek be-
timlemez ama Ankara’da o küçük evde sakin bir kır yaşamı sürer. Bu evi çok sever, öyle ki 9 Eylül 1922’de İzmir’e girildiğinde karargâh olarak belirlenen iki evden birinde kalırken bile Halide Hanım Ankara’yı, o küçük evi özlemektedir: “Gözlerim denizde; fakat hasret çektiğim Ankara civarında bir köy evi. Ocağında durmadan kütükler yanıyor, önünde kurşunî keçi postu ve ben üstünde yatıyorum” (Adivar, TAİ 312).

Halide Hanım sıtmayı atlattıktan bir süre sonra Hilal-i Ahmer çalışmalarının arasında bir de ameliyat geçirir. Dr. Adnan Bey ve başka doktorların gözetimindedir. Yaklaşık on beş gün yarı baygın yatar. Bu sürede ona Didar Hanım bakar, bir kardeş gibi evi temizleyip düzenler. Nekahet döneminde yine Kalaba’daki evindedir. Halide Edib’in “ebedî bir mesken” saydığı evin içi Ankara’daki mütevazı yaşamını ortaya koymaktadır: “Kırmızı perdeler, uzun sedirler, benim kamçılarımın asılı olduğu yeni badanalanmış duvarlar”. Bu evde kısa bir süre misafir kalan Hamdullah Suphi ve eşinden başka Dr. Adnan’ın tek tek tanıyıp konuştuğu bir sürü tavuk, horoz, her sabah gelip Halide Hanım’ın odasında oynayan bir eşek yavrusu, alttaki ahırda kişneyen Doru, köpekler ve Yoldaş yaşamaktadır. Halide Hanım kendilerini yalnız hissetmediği bu hayat-
tan memnundur, “o hayatı hiç değiştirmek istemezdim” der (Adivar, TAİ 210).

İyileşince yine Ziraat Mektebi binasındaki odada çalışmaya dönen Halide Edib, nasıl korkunç bir mücadeleden geçildiğini farkedir. Bu süreçte Mustafa Kemal Paşa karargâhtan istasyona taşınmıştır, Miralay İsmet Bey Eskişehir’e gitmiştir, savaşın zor günleri başlamıştır. Herkes gergindir, Mayıs’ta bir Yunan taarruzu beklenmektedir. Yine de İstanbul’dan ve savaş bölgelerinden Ankara’ya gelen giden eksik değildir. Halide Edib de mutlaka ziyaret edilen kişilerdendir. Yakup Kadri 1 Mayıs 1921’de Ankara’ya gelmiş, bir süre Halide Edib ve Adnan Bey’in evinde kalmıştır. “Çubuk Deresi’nin kenarında, doğduğum günden beri ilk defa olarak lezzetini tattığım millî hürriyet günlerim” (Enginün, Halide Edib Adivar 59) diye andığı günleri Yakup Kadri de anılarında ve mektuplarında dostlukla anlatmıştır¹². Halide Edib’in Türk ve yabancı birçok konuğu ağırladığı bu binayı Yakup Kadri şöyle betimlemektedir:

12 Bkz. Karaosmanoğlu; Enginün; Halide Edib Adivar.

Halide Hanım'la Doktor Adnan, Ankara'nın dört beş kilometre ötesinde Kalaba köyüne bağlı küçük bir çiftlik binasında oturuyorlardı. Benim odam bu binanın çatısı üstüne kondurulmuş, yandan bir dış merdivenle çıkılır, pence-relerle çevrili bir çeşit cihannüma idi. Buradan neyi görürdüm: Birbirinin ardı sıra uzanan boz renkli çıplak ve çorak tepelikleri. Halide Hanım bunları engin denizlerin dalgalarına benzetirdi ve güneş batarken ufuklardan akseden pembe, mor ve leylâki renklerine bakarak "Bu ne güzellik!" derdi.

Belli ki yüreğinde İstanbul'a dair hiçbir hasret yoktu. Seviye Talip ve Harap Mabetler yazarı, sanki burada doğmuş, burada büyümüş ve buradan başka bir yer görmemişti. Onun için her şey Ankara'da başlıyor ve Ankara'da bitiyordu (Karaosmanoğlu 110-11).

Cepheden birkaç gün izinle Ankara'ya karargâha gelen Yusuf Akçura'nın Halide Hanım'la sohbet sırasında aydınların cephede görev alması gerektiği yönündeki sözleri Halide Edib'i çok etkilemiş ve Mustafa Kemal Paşa'ya telgrafla cephede gönüllü olmak istediğini bildirmiştir. Mustafa Kemal Paşa'dan gelen telgrafta Batı Cephesi'nde görevli olduğu bildirilince hemen yola çıkmıştır. Bu noktadan sonrasında Halide Edib için Ankara, yeni bir boyut kazanmıştır: Halide Edib artık Ankara-Eskişehir arasındaki cephelerde yaşamaya başlamıştır.

Zaferden sonra 1922 güzünde Halide Edib ve Dr. Adnan Bey'in Ankara'ya döndüklerini, yine Çoban Mektebi'nde kaldıklarını anıların son sayfalarındaki satır aralarından anlamak mümkündür. "Ankara'ya geldiğimin ikinci günü, eski ordu genel karargâhının karşısındaki yolda yürüyüş"e çıkan Halide Edib, üniformalı çocukların karargâhın dik yokuşunu konuşa oynasa neşeyle çıktıklarını görür, bunların Kâzım Karabekir Paşa'nın evlat edindiği öksüz yetimler olduğunu öğrenir.

Çoban Mektebi ve yakınındaki bir kır kulübesinde geçirdiği günler Halide Edib'in, sessiz sakin bir "beyaban" hayatı olarak andığı dönemlerdir. Köy halkının yaşamını izlediği, arada onlara katıldığı, tepelerinde atla gezindiği, köpekleri ve atlarıyla huzurla yaşadığı bu alan "sessiz ve ıssız vadem" dediği bir korundur. Savaşın tüm acılarından ve kaygılarından uzaktır. Onun Ankara'dan ayrılışından sonra uzun yıllar başka resmi amaçlarla kullanılan bina¹³, bir süre kaderine terk edildikten sonra nihayet 2023'te Ankara Millî Mücadele Müzesi adıyla bir müzeye dönüşmüştür. Bugün o binada Halide Edib'in ruhunu hissederek tepeleri izlemek mümkündür.

13 Bkz. Sönmez.



Tarihi Çoban Mektebi Atatürk Ankara Milli Mücadele Müzesi 2023

(Kaynak: kecioren.bel.tr)

Polatlı Alagöz Karargâhı

Türk'ün Ateşle İmtihanı'nda 3. Bölüm, Sakarya Meydan Muharebesi önce-sindeki durumu betimleyerek başlar. Yunan birliklerinin yaklaştığını endişeyle hisseden Ankaralılar, büyük moral bozukluğu içindedir. Kalaba köylüleri Halide Hanım'dan haber sormakta, Kayseri'ye göçü düşünmektedir. Ankara'da durum çok karışıktır: “Beyler Ankara'dan savuşuyor, Yunanlılar yaklaşmış. Şehir kaçaklarla dolu. Biz de arabalarımızı hazırladık. Siz ne dersiniz?” diyen köylülere Halide Edib'in yanıtı ve tavrı kesindir: “Yerinizden kımıldamayın, dedim. Benim Kayseri'ye gidip gitmeyeceğimi sordukları zaman, katiyen gitmeyeceğimi söyledim. Bunun üzerine benim ne zaman Ankara'dan ayrılmak gerektiğini kendilerine haber vermemi rica ettiler. Böyle bir zaman gelmeyecek, dedim. Bu onları biraz avuttu”. Ama “artık Ankara'dan Sarıköy'e kadar küçük bir saha” Türklerin elinde kalmıştır (Adıvar, TAİ 231, 233).

Bu sıkıntılı durum karşısında Ankara-Polatlı arasındaki Alagöz köyünden bir ev, karargâh olarak belirlenmiş ve Mustafa Kemal Paşa, Sakarya Savaşı'nı bu binadan yönetmiştir. Halide Edib daha fazla Ankara'da kalamayacağını, cep-hede bir görev istediğini bildiren bir telgraf çeker Mustafa Kemal Paşa'ya. İki gün sonra, 18 Ağustos 1921 tarihli bir telgrafla Batı Cephesinde görevlendirildiği yanıtını alır paşadan. Hemen trenle yola çıkar.



Malıköy Tren İstasyonu Müzesi, Polatlı (Kaynak: tcdd.gov.tr)

Mallı (Malıköy) istasyonundan trenden inen Halide Edib, “Anadolu’nun çorak topraklarını istila eden insan selinin bir parçası” halindeki askerlerin ve ateş böceği gibi yanan çadırların arasından uzaktaki çoban köpeklerinin havlamalarını duyarak geçer, “Alagöz köyünün yanında, bu sırtların arkasında küçük bir vadide” gizlenen Alagöz Karargâhı’na erişir: Küçük ahşap köy evinin kapısında nöbetçi iki asker, içeride toprak zeminli iki oda ve orada çalışan subaylar, ikinci katta kocaman bir masa, bir tahta iskemle ve portatif bir karyola bulunan odada İsmet Paşa. İleride başka bir binada Mustafa Kemal Paşa’nın karargâhına giderken toprak yığınlarının altında birkaç evin ışığı, karanlıktan gelen telefonla konuşma sesi. Karanlık, çamurlu köy yolları. Küçük bir tahta köprüyü aşarak ulaşılan paşanın karargâhı, lüks lambasıyla aydınlatılmış bir oda. Toplu iğneler ve kırmızı mavi kâğıtlarla işaretlenmiş haritalarla kaplı tahta bir masa. Bu basit, sade oda, Batı cephesi savaşlarının kritik anlarına kumanda edilen bir karargâhtır.

Kütahya-Eskişehir savaşındaki kayıpların ardından Halide Edib, Millî Mücadele’nin en kanlı günlerine tanık olur ve bunu çok canlı sahnelerle okura aktarır. Savaşın öncesindeki “sessiz, sarı boşluk”ta her bir asker “artık bir fert değil, ordu birliğinin bir noktasından ibaret”tir (Adıvar, TAİ 234). *Türk’ün Ateşle İmtihani*’nda “Sakarya” bölümüne dek halkıyla, subaylarıyla işlenen Ankara, bu bölümle birlikte geniş bir savaş coğrafyası, bir harp meydanı olarak belirir. Mustafa Kemal Paşa da o sessiz karanlığın içinde Alagöz Karargâhı’nda “o mütevazı odada, bütün gençliğin bir millet yaşasın diye ölmeyi göze alan kararını



Alagöz Karargâh Müzesi, Polatlı (Kaynak: kulturportali.gov.tr)

temsil” (Adıvar, TAİ 235) etmektedir. Nitekim tarihe “Subaylar Muharebesi” olarak geçen ve çok büyük kayıplar verdiğimiz Sakarya Meydan Muharebesi, Mustafa Kemal Paşa’nın “Hatt-ı müdafaa yoktur, sath-ı müdafaa vardır. O sath bütün vatandır. Vatanın her karış toprağı vatandaş kanıyla sulanmadıkça vatan terk olunamaz” emriyle çok geniş bir sahada sürer.



Mustafa Kemal Paşa Duatepe’de (Kaynak: Cumhuriyet.com.tr)

22 gün 22 gece süren büyük Sakarya Meydan Muharebesinin geçtiği coğrafya, Ankara (merkez, Ayaş, Beypazarı, Balâ, Polatlı, Çubuk, Haymana, Kalecik, Nallıhan, Kızılcahamam)-Eskişehir (merkez, Sivrihisar, Seyitgazi, Mihalicçık)-Afyon (merkez, Bolvadin, Emirdağ, Sincanlı, Sandıklı, Çivril, Dinar) arasındaki bölgedir¹⁴. 100 km genişliğinde ve 25 km derinliğindeki bölgeyi Sakarya Nehri çevreler. Kurtuluş Savaşımızın kaderini belirleyen bu büyük savaşın sonunda Yunan ordusu Eskişehir-Afyon hattının batısına çekilmiştir. Savaş öncesinde cephede Mustafa Kemal Paşa'yla karargâhta görüşen Halide Edib, masanın üzerine serili haritada Yunan ordusunun “kocaman bir canavar gibi” Ankara'ya yaklaştığını, Sakarya'nın doğusunda Türk ordusunun da “kıvrılarak bu canavarın Ankara'yı yutmasına mani olmaya” çalıştığını görür, siyah canavar o kadar kocamandır ki insana yeis vermektedir:

- Eğer Ankara'ya gider de bizi geride bırakırsa ne yaparız diye sordum, korkunç bir kaplan gibi güldü:

- Bon voyage, messieurs (İyi yolculuklar beyler) derim. Arkalarından vurarak onları Anadolu'nun boşluğunda mahvederim (Adivar, TAİ 236).

Bu cümlelerde hem Ankara'nın düşmesi kaygısı hem de Ankara'nın asla düşmeyeceğinin kararlılığı vardır. Halide Edib bu durumu şöyle betimler: “Sakarya Savaşı sırasında Mustafa Kemal Paşa'nın hususiyeti bambaşkaydı. Zaferden emin, aksi takdirde bütün arkadaşlarıyla beraber ölmeye hazır görünüyordu” (Adivar, TAİ 237).

Alagöz Tepesi, Çal Tepesi, Haymana kritik öneme sahip mevzilerdir. Çal Tepesi'nin düşmesi, büyük bir moral bozukluğuna neden olur. Mustafa Kemal Paşa'nın gözleri “o gece Dante'nin *Cehennem*'inde yananların gözleri gibi, anlatılamayacak kadar acı içinde”dir. Sonraki günler “buğday tarlalarında olgun başakların sallandığı, Yunan uçaklarının dev arılar gibi vızıldadığı” geniş bir vadide toz duman içinde Polatlı, Katırlı, Karadağ, Duatepe, Çekirdekli arasında geçer. Mustafa Kemal Paşa'nın “Gelin hanımefendi, harp ediyoruz” demesiyle Duatepe'ye hücumu dürbünle izleyen Halide Edib, süngü savaşlarını kocaman karıncaların yuvaları etrafında kavga etmelerine benzetir. Cephe gerisinde, ¹⁵si-perlerde dolaşan Halide Edib “Duatepe'de dumanlar arasında savaşan insanları eliyle tutacak gibi”dir. 10 Eylül 1921 günü Duatepe alınır, Yunan birlikleri geri çekilmek zorunda kalır: “Üstünde bir tek Türk askerinin güneşin altında, ayakta durduğunu gördüm” diyen Halide Edib “Polatlı'nın kırmızı damlı evlerinden

14 Ayrıntılı bilgi için bkz. Kaptan vd.

15 Ayrıca bkz. “Duatepe” (Adivar, Dağa Çıkan Kurt 69-73).

yükselen toz bulutlarını izlerken bu zaferi satırlarıyla anıtlastırmıştır (Adıvar, TAİ 241-248).

Halide Edib'in Polatlı'daki görevi Yusuf Akçura, Yakup Kadri, bir mülazım ve bir fotoğrafçıyla birlikte Yunan mezalimini raporlamaktır. İsmet İnönü'nün emriyle başladığı görev, köylerdeki büyük acıyı ortaya koymaktadır: Polatlı civarında özellikle Üzümbeyli ve Çekirdekler köyleri korkunç durumdadır. Daha Türk taarruzu başlamadan köyün erkekleri götürülmüş, köyler ve çevresiyle köyde kalan insanlar diri diri yakılmış, kadınlara tecavüz edilmiş, hayvan sürüleri telef edilmiş, çocuklar açlıktan ölmüştür, sağ kalan birkaç insan derin bir acı ve keder içinde suskundur. Bütün bu acının ve büyük can kaybının, savaş yorgunluğunun içinde Halide Edib de tüm askerler ve komuta kademesi de -özellikle İnönü- sonsuz bir sabır içindedir: "Birbirimizin gözlerinin içine baktığımız zaman, bu ışıksız bakışların ardında geleceğe inanan bir kuvvet vardı" (Adıvar, TAİ 250-252). Yusuf Akçura ve Yakup Kadri gittiği halde Halide Edib köylerde, savaş sahasında dolaşarak görevini sürdürür.

Halide Edib, Tetkik-i Mezalim Heyeti'ndeki görevi sırasında yazdığı raporları belirli aralıklarla Ankara'ya giderek basar, resmen teslim eder. Gözlemlerini hem o yıllarda gazetelere yazdığı yazılarda ve öykülerde hem de *Türk'ün Ateşle İmtihanı*'nda yazınsal birer ürüne dönüştürmüştür. Ankara'da yaşadığı sırada kaleme aldığı gazete yazıları ve öyküleri, sıcağı sıcağına 1922'de yayınladığı *Dağa Çıkan Kurt*'ta yayınlanmıştır.



Duatepe Anıtı, Mustafa Kemal Paşa ve Halide Edib Adıvar heykelleri, Polatlı (Kaynak: polatli.gov.tr)

Hülya Argunşah, Halide Edib'in hikâyelerinde sosyal meselelerin *Dağa Çıkan Kurt*'la başladığını, okuyucusunun önüne farklı bir hikâye dünyası sunduğunu, yazarın artık yönünü daha geniş kitleleri ilgilendiren hayati bir meseleye 'millet olma' çalışmalarına çevirdiğini, 20. yüzyılın ilk çeyreğini bütünüyle kaplayan ve uzun süren savaşların toplum psikolojisinde açtığı derin yaraların bir aydın olarak Halide Edib'i bu sürecin bir parçası haline getirdiğini, cephe gerisinde süren hayatın en çok kadınları etkilediğini, yazarın bu kadınları kalemiyle ölümsüzleştirdiğini belirtir (Argunşah 126-27). Nitekim Halide Edib'in *Dağa Çıkan Kurt*'ta toplanan yazı ve öykülerinde¹⁶ kurmacanın olanaklarından yararlanarak, kişilerin yaşamlarına odaklanarak daha yakından anlattığı kadınlar *Türk'ün Ateşle İmtihanı*'nda sosyal tabakalar halinde ve daha genel hatlarıyla görülmektedir. Bunda iki etken düşünülebilir: İlki *Dağa Çıkan Kurt*'ta toplanan yazı ve öykülerin o sıralarda hemen günlük gazete ve dergilerde sıcağı sıcağına yayınlanması, *Türk'ün Ateşle İmtihanı*'nınsa o günlerde tuttuğu notlardan, yazılardan hareketle -takvim hesabıyla kısa gibi görünse de Türkiye'nin geçirdiği büyük aşamalara bakarak epey sonra- 1928'de (İngilizce) ve 1959'da (Türkçe) yazılmasıdır. İkinci etken, Halide Edib'in bu büyük ulusal mücadelede kadın-erkek herkesi aynı dünyanın içinde anlatma çabasıdır. Bununla birlikte savaş gibi eril ve sert bir gerçeği anlatırken *Türk'ün Ateşle İmtihanı*'nda kadınlara özellikle dikkat ettiği de açıktır.

Kadınlar

Eserde işlendiği haliyle Ankara'da günlük yaşamı iki açıdan düşünmek mümkündür: Millî Mücadele ruhu çevresinde karargâhta, mecliste yaşananlar ve savaş yokmuşçasına süren gündelik yaşam. İlki büyük ölçüde Mustafa Kemal'in çevresinde gelişir elbette: Kente yeni gelenler, onu ziyaret edenler, Halide Hanım'ı ziyarete gelenler, askerler, gazeteciler... Diğeri kadınların, çocukların, köylülerin yaşamından görüntüler içerir. Bu görüntülerin hızlı ve genel betimlemeleri bile bugün birer etnolojik örüntü olarak değerlendirilebilir. Örneğin Halide Edib kente ulaştığı akşam, istasyondan Didar Hanımların Koyunpazarı civarındaki evine doğru giderken çeşme başında bekleyen kadınları ve "Geliyor yavaş yavaş/Patlıcan arkadaş" diye bir tekerlemeyle sokakta oynayan çocukları görür. İstanbul'daki çocukluk yıllarından beri tanıdığı Didar Hanım'ın evinin içi tipik bir Ankara evidir, Halide Edib de yerel yaşamdan bir hanımdır: "Yerde kırmızı halı. Uzun bir sedir. Beyaz perdeler ve sobadaki alevler

16 Ayrıntılı bilgi için bkz. Öztürker Özdemir.

(...) Lavanta çiçeği kokan temiz bir yatak” (Adıvar, TAİ 136, 137). Bu sadelik, o sırada Ankara’da hemen her mekân için geçerlidir.

Türk’ün Ateşle İmtihani’nda Ankara’ya dair geçen ilk paragraf, Sivas Kongresi’nde Heyet-i Temsiliye üyelerinin belirlenmesine dair bölümdedir. “Seçimler büyük bir hürriyet içinde bütün yurttan başladı” diyen Halide Edib, o sıradaki kanunlarda kadınların seçilme hakkı olmadığı halde Beypazarı’ndan 22 oyun 20’sinde kendisinin çıktığını şaşırarak ve sevinerek ifade eder. Seçilme hakkı olmadığı, başvurmadığı, siyasete atılmayı istemediği halde çıkan bu oylar onu çok gururlandırır. Mebus olmaz ama Beypazarı Halide Edib’i “fahri hemşire” seçer, Giresun’da “Halide Hatun” adında bir kız okulu açılır. Halide Edib sevincini “Vatandaşların emniyet ve sevgisi beni daima minnettar etmekle beraber, bu bilhassa beni çok heyecanlandırdı” (Adıvar, TAİ 59) diye ifade eder.

Daha Ankara’ya varışının ertesi gününde Ankaralı kadınlar Halide Edib’i ziyarete gelir. Halide Hanım Ankaralıların “çok bölgeci” olduğunu, az istisna ile İstanbullulara “yabancılar” dediklerini belirtir ve hemen ekler, “Ben onlara çok minnettarım, çünkü ilk gününden itibaren Dr. Adnan’la beni de bağırırına bastılar” (Adıvar, TAİ 137) der. Ankaralı kadınlar şehrin yarısını Çanak-kale’de şehit vermenin acısı içindedir ve bu acıyla her bölgenin kendi adına savaşıması gerektiğini düşünmektedir. Halide Edib’in daha ilk günden itibaren Ankara’nın kadınları üzerinde düşünsel ve duygusal etkisi çok yüksektir. Onlara bu savaşın büyüklüğünü, önemini ve zorluğunu anlatırken de başarılabileceğine duyduğu inancı aktarırken de kadınlarla arasında sağlam bir güven ilişkisi kurmuştur (Adıvar, TAİ 138). Bu duygu, okurun da derinden hissettiği bir güç taşımaktadır.

Numune Çiftliği’ne yerleştiklerinde onlara ayrılan odayı, çiftliğin karşısındaki Kalaba köyünden gelen çiftliğin çamaşırcısı Emine Hanım ve dört köylü kadın temizler parlatır. Hanımlarla birlikte gelen Fatış adında on beş yaşlarındaki “sevimli, temiz yüzlü” bir genç kız, Halide Edib’in Ankara günlerine yoldaşlık eder. Muhacir bir aileden gelen anasız babasız Fatış’ın amcası Mehmet Ağa Çiftliği’nde bahçıvanbaşısıdır. Halide Edib için bu zeki kız “âdeti Ankara’da tarihi bir sima” olur.

Kalaba kadınlarının zeybeklerden şikâyetlerini karargâha Halide Edib iletir: “Kalaba köyünün önündeki dereye kadınlar çamaşır yıkarken zeybekler gelip kızlara bakıyorlarmış. Herhalde zeybeklerin kılık-ları acayıptı ve hepsi silahlıydı. Kadınlara, bunu Miralay Refet Bey’e söylemeyi vaad etmiştim” (Adıvar, TAİ 162). Kalaba köyünün kadınları için bu ev, hayatın genel akışındaki birçok

konuda bir dert paylaşma ve çözüm üretme mekânı olduğu kadar Halide Edib için de Anadolu kadınlarının iç dünyasını tanıma yeridir.

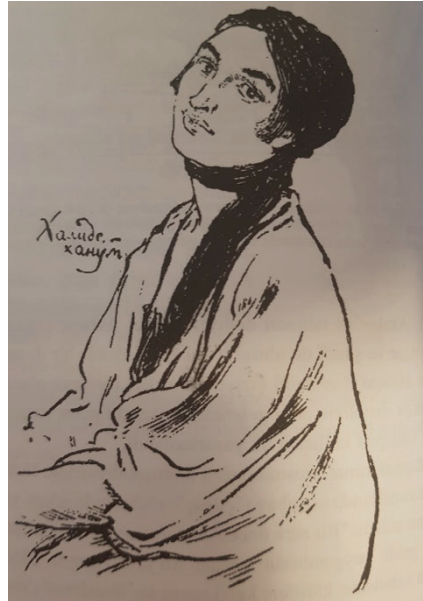
Halide Edib Çoban Mektebi'nden yakınlardaki küçük kulübeye taşındığı sırada artık Kalabalı hanımlarla daha sıkı bir bağ kurmuştur. Bunda Dr. Adnan Bey'in köylülerin hastalıklarına derman olmasının ve Halide Hanım'ın çevresindeki insanları anlamaya, yardımcı olmaya çalışan sakin tutumunun da etkisi vardır tabii. Savaşın ortasında bile özellikle kadınların yaşamından sahneler, Halide Edib'e bir roman konusu gibi gelmektedir: Köyden Hasan'la evlenen genç dul bir kadının hikâyesi, düğünlerde oynayan kadın, Kırmızı Fener Sokağı'nda rastladığı yaşlı kadıncağız, Deli Mehmed'in ikinci eşi Halime gibi (Adıvar, TAİ 180-188).

Halime'nin hikâyesi, eserde ara ara çıkar karşımıza. Bu hikâye, bir zamanlar Ankara'nın köylerinde kadınların yaşamından bazı gerçekleri takip edebilme-miz açısından ilginçtir. Halime, bütün köyün korktuğu Deli Mehmed'in ikinci eşidir. Kendinden yirmi yaş büyük olan ilk eşinin üzerine yedi yıl sonra 14 ya-şındaki Halime'yi aldığı köydeki herkes şaşırır: "Halbuki Kalaba'da iki ka-dın almak o zaman dek görülmemiş bir şeydi" (Adıvar, TAİ 187). İşin köy halkı için karışık noktası şudur ki, Deli Mehmed yakın zamanda üçüncü kadınla ev-lenmiştir! Bir zaman eşler birbiriyle iyi kötü anlaşsa da ilk eşin ölmesiyle üçüncü eş, Halime'yi evde bir hizmetçi gibi kullanmaya başlamıştır. Üçüncü eş, bir süre sonra hastalanan Halime'yi Dr. Adnan Bey'e muayeneye getirince Halide Edib de bu hikâyeyi öğrenir. Dr. Adnan Bey'e bir baba, bir kardeş gibi bakan, kaç-göç gözetmeyen köylü kadınların aksine, Halime'nin kuması onun yanında yü-zünü örten tek kadındır. Dr. Adnan Bey'in tedavisi, Halide Hanım'ın takibiyle iyileşen Halime, bir zamanlar dansöz olan kuması tarafından hırsızlıkla suçla-narak evden kovulur, küçük kızı Sırma'yla babasının yıkık kulübesine sığınır, köy halkından merhametli birkaç kişi sayesinde hayatını sürdürürse de kor-kulu ve siniktir. Köy halkının bu konudaki tutumunu, köydeki gelişmeleri Dr. Adnan'a kadınların, çocukların muayeneleri sırasında yardım eden Emine Ka-dın aktarır. İlginç olan, bir zamanlar dansöz olan üçüncü eşin "ezberden ayet-ler okuduğu" için köyün gözüne girmeye başlamasıdır. Deli Mehmed, Emine Kadın aracılığıyla Halide Hanım'a haber göndererek kumanın Halime'yi eve al-masını sağlamasını ister. Halide Hanım, aile işlerine karışmak istemez (Adıvar, TAİ 189). Oysa konu bitmemiştir: Deli Mehmed orduya katılmış, kuma kayna-nasının kolunu kırmış, görümcəsi korkudan bayılmıştır. Kadın halkın öfke-sinden kaçmış, köylüler ellerinde oraklarla kadının peşine düşmüş, Halide Ha-nım'ın evine saklandığını düşünerek onun kapısına gelmiştir. Halide Hanım'ın yardımcısı Fatiş, kadını ahıra saklamıştır. Bunlardan haberi olmasa da bir linç

girişimini farkedenden Halide Edib, cesur ve kararlı bir duruşla köylüleri dağıtır. Ahıra saklanan kadını dinler, bir süre onunla yürür ve babasının köyüne gönderir (Adıvar, TAİ 214-216).

Halime'yle kumasının hikâyesi, savaşın en kanlı günlerinde bile Anadolu köylerinde kadınların yaşamının geleneksel değerlerle sınırlı kaldığını, köylülerin toplumsal normlarının derinden gelen başka bir işleyişle sürdüğünü gösterir. Halime'nin kumasını ahlaken onaylamasa da Halide Edib, insanca olanı seçmiştir. Ankara'nın Kalaba köyünde geçen bu olay, Halide Edib'in *Vurun Kahpeye* romanının sonundaki linç sahnesinin gerçek hayattaki karşılığıdır. 1923'te tefrika edilen, 1926'da kitap olarak basılan *Vurun Kahpeye*, Anadolu köylerindeki, kasabalarındaki bağnaz ve cahil halkı, işgal güçlerini, Kuvayı Milliyecileri ve vatansever bir Türk subayıyla nişanlısı yurtsever bir genç kadın öğretmen olan Aliye'yi ve öğrencilerini ele alan romanda aşk ve vatan sevgisi, aynı satırlarda buluşmuştur. Bu romanın zeminindeki köy kasaba yaşamının toplumsal dinamikleri, Halide Edib'in Millî Mücadele döneminde Ankara'daki köy yaşamından canlı gözlemlerine dayanmaktadır. Nitekim Aliye Öğretmen'in yaşamında kurguladığı bu linç olasılığı İstanbul'dan Anadolu'ya geçerkenki tehlikeli yolculukta, İstanbul hükümeti Mustafa Kemal Paşa, Halide Edib hakkında idam kararı çıkardığında, Yunan işgali Eskişehir'den Ankara'ya doğru tehditkâr bir hızla ilerlerken yazarın bizzat derinden hissettiği bir korkudur. Ankara'ya yolculukta çetelerin eline düşerlerse Dr. Adnan Bey'in yanında taşıdığı zehirle intihar etmeye hazır olduklarını ve Ankara'da çiftliğe baskın olursa ya da çevrede bir ayaklanma olursa kendilerini korumak gereğinde silahla direnir ve sonra ölmeyi düşündüğünü yazdığı yerlerde Halide Edib bu korkuyu ve bu cesareti satır aralarında kısaca geçirmiştir.

1920'lerin Ankara'sında kent merkezine uzak bir köy olan Kalaba, bugün Keçiören Belediyesi sınırları içinde büyük bir mahalledir. Kalaba köyündeki kadınlarla gönülden bağlar kuran Halide Edib, köydeki yaşamın acımasız ya da sert yanlarına kayıtsız kalmamıştır. Hasan'la karısının "aşk dramı", yazara "yalnız bizim köylerdeki değil bütün dünyadaki kötülükleri" düşündürmüştür (Adıvar, TAİ 182).



Halide Edib, 1922 (Kaynak: Lansere 46)

Yaşlı genç bu kadınların, çocukların yaşamlarını ilgiyle takip eden ve yadırgamadan anlamaya gayret eden Halide Edib'in kentli bir yabancı olarak mesafeli bir yakınlıkla sorunlarını çözmeye çalışması, köy halkında olumlu karşılığını bulmuştur. Nitekim Aralık 1920'de çocuklar arasında yayılan ishal salgını ve hasta kadınlar için tek çare, biraz da Halide Hanım sayesinde tanıyıp güvendikleri ve bir aziz makamında gördükleri Dr. Adnan Bey'dir. Halide Hanım, muayeneye gelen kadınların çocuklarıyla ilgilenirken Adnan Bey'le kadınlar arasındaki iletişimi evin yardımcısı Emine Hanım sağlamaktadır. Kadınların hepsi Dr. Adnan Bey'in her sözünü tutarak çocuklarına sürekli ılık su içirerek iyileştirmeye çalışmıştır. Halide Edib, evde kabul edilen hastalar için odada Dr. Adnan Bey'e yardım ettiği gibi, düzenli olarak her gün öğleden sonra köye gidip kadınları ziyaret etmektedir.

Halide Edib'in merakla ve üzümlere izlediği bir yer de bugün artık adı da kendi de olmayan Kırmızı Fener Sokağı'dır: "Henüz hükümet yeter derecede kuvvetlenmemiş olduğu için Kırmızı Fener Sokağı'nı şehir dışına çıkarmamışlardı. Bu sebepten Ankara'ya gittiğim zaman daima bu sokaktan geçer, kulübe-lerinin önünde rastıklı, yanakları sunî benli, kırmızı şalvarlı genç kadınlar görürdüm" (Adıvar, TAİ 181). Bu kısacık paragraf, Ankara'da "öteki" kadınların yaşamına bir değindir. Halide Edib'in ahlakî ya da toplumsal bir yargılamada bulunmaksızın bir yazar gözlemciliğiyle bu sokağı betimleyip geçmesi de Ankara'nın kadınlarının ve geçmişinin belgelenmesine dahildir. Büyük ihtimalle Cumhuriyet'in ilanından sonraki modernleşme ve kent ıslahı çalışmaları sırasında bu kadınlar kent dışına taşınmış ve sokağın adı da değişmiştir.

Ankara'ya geldiği ilk gün Halide Edib'i istasyonda karşılayan ve ilk zamanlar evinde ağırlayan -uzaktan da akrabası olan- Didar Hanım dostluğu ve şefkatiyle onun anılarında bir gölge gibi yer alır. Didar Hanım'a ilişkin ayrıntılı tek bilgi Ankara'ya geldiği gündendir: "İstasyonda duranlar arasında biraz ötede Miralay Emin Bey'in karısı Didar gözüme ilişti. Kendisi Mahmure Ab-la'nın görümcesinin kızıydı. Çocukluk, daha ziyade gençlik günlerimiz Sultan-tepesi'nde beraber geçmişti. Gariptir ki geçmiş günlerden tamamen ayrıldığım bu günlerde onun yüzü beni geçmiş günlere götürdü" (Adıvar, TAİ 136). Didar Hanım, Halide Edib'e kolları titreyerek ve "çok şükür sağ salım geldin" diyerek derin bir sevgiyle sarılır. Birkaç gece onların evinde kalan, yıkanıp temizlenen Halide Hanım'a Ankara'ya uygun yeni giysiler sağlayan Didar Hanım'ı hep sevgisi ve şefkatiyle anlatır.

Mustafa Kemal Paşa'nın yanına Ankara'ya gelen "çok güzel, mahzun yüzlü" Fikriye Hanım'sa¹⁷ Halide Edib'in önce uzaktan gördüğü, sonra Hilal-i Ahmer çalışmaları sırasında ziyaretine geldiğinde tanıma şansı bulduğu zarif bir hanımdır. Önceden birbirlerini tanımasalar da onları birbirine bağlayan, sosyo-kültürel düzey açısından yüksek ailelerde yetişmiş, iyi eğitilmiş, İstanbul kadınları olmalarıdır. Fikriye Hanım'ı incelikle şöyle betimlemektedir Halide Edib:

Pencerenin ışığı altında güzel ve ince yüzlü bir kadınla karşılaştım. Ellerini uzatarak bana geldi. Bunun bir defa Mustafa Kemal Paşa'nın arabasında gördüğüm yeğeni Fikriye Hanım olduğunu anladım. Bu güzel kadın her türlü yardıma hazırdı. Çok tatlı ve mahzun bir sesi vardı. Epeyce konuştuk. Her halde Mustafa Kemal Paşa'ya çok derin bir suretle bağlıydı. Onun kadın dostlarından çekiniyordu. Bu kadın, Mustafa Kemal Paşa'nın evini gayet iyi idare ediyor ve hemen herkesin saygısını kazanıyordu. Kendisini almak isteyen birçok adamakıllı erkek olmasına rağmen kabul etmiyordu. İnaniyorum ki, Mustafa Kemal Paşa'nın anası müstesna, kendisine mevkii için değil, sırf şahsı için bağlı tek kadın bu idi. Ne var ki, kendisini nikâhla aldırarak kadar becerikli değildi. Bununla beraber bir gün alacağına inanıyordu. Ömründe tek bağlandığı erkek, Mustafa Kemal Paşa idi. Onu kaybederse insan hissediyordu ki hayatını da kaybedecekti. Gözlerinin ve ağzının garip cazibesi hâlâ hayalimdedir (Adıvar, TAİ 208).

Fikriye Hanım "Mayıs 1920'de Mustafa Kemal Paşa'nın idam kararını duyunca Ankara'ya gitmek istemiş, (...) İstanbul'dan Mithat Bey ile beraber 13 Kasım 1920'de Karadeniz Ereğlisi'nden vapurla İnebolu'ye oradan da karayoluyla Kastamonu üzerinden Ankara'ya gelmiş, Ankara'da önce Mustafa Kemal Paşa'nın istasyondaki sonra da Çankaya'daki evinde kalmış"tır (Sarıkaya ?). Halide Edib'in satırlarından anlıyoruz ki, Fikriye Hanım kalbinin sesini dinlemiş ve neresi olduğu farketmeksizin bütün varlığıyla Mustafa Kemal Paşa'nın olduğu yere gelmiştir aslında. Halide Edib, Fikriye Hanım'dan bir daha uzun uzun bahsetmez ama cephede olduğu dönemde Ankara'ya geldiği zamanlarda Mustafa Kemal Paşa ve Fikriye Hanım'la görüştüğünü yazar. Hatta o sıra Zübeyde Hanım artık Ankara'dadır. 16 Mayıs 1919'da vedalaştığı oğluna ancak 14 Haziran 1922'de Adapazarı'nda kavuşan Zübeyde Hanım, Fikriye Hanım'la birlikte Ankara'ya gelmiş ve Çankaya'daki bağ evine yerleşmiştir¹⁸. Sağlığı iyi olmadığı için Dr. Adnan Bey sıklıkla onu kontrole gitmektedir. Halide Edib,

17 Halide Edib, Fikriye Hanım'dan Mustafa Kemal Paşa'nın yeğeni diye söz etmektedir. Mustafa Kemal Paşa ile Fikriye Hanım arasındaki bağ, şöyledir: "Fikriye Hanım, İstanbul'da Atatürk'ün annesi Zübeyde Hanım'ın ikinci eşi (Mustafa Kemal'in üvey babası) Ragıp Bey'le akrabalığı vasıtasıyla Zübeyde Hanım'la yakın ilişkiler kurmuş ve o dönemde Mustafa Kemal'i tanımıştır" (Sarıkaya).

18 Ayrıntılı bilgi için bkz. Elmacı.

Zübeyde Hanım'ı "ince ve hareketli vücudu, atılgan ifadesiyle, süt gibi pembe beyaz buruşmamış cildiyle, beyaz entarisiyle, ütülü mendilleriyle çok çabuk öfkelenirse de koyu mavi gözlerinde ve ağzında şefkat hissedilen Makedonyalı bir kadın" olarak betimlemekte, Anadolu mücadelesinden çok Selanik için yandığını belirtmektedir (Adıvar, TAİ 280). İzmir'in kurtuluşundan sonra bir süre İzmir'de yaşamış ve orada vefat etmiştir.

Terzi bir genç hanım, Ankara Kız Öğretmen Okulu'nun akıllı becerikli müdiresi, kentin yerlilerinden birkaç hanım da birer siluet halinde Halide Edib'in anılarında yerini alır. Eskişehir'deki oteliyle bir odak noktası olan Madam Tadia'ya kısaca birkaç kez değinen Halide Edib, Miss Billings ve Miss Allan adlı Amerikalı iki misyoner hanımla Eskişehir'den dönerken trende karşılaşır. İşgaller karşısında onların da çok üzgün olduğuna, yapılanları onaylamadıklarına işaret eder, "Bugünlerde bu iki Amerikalı kadın, bütün mücadele boyunca Ankara'da Türklerin arasında pek dostça yaşadılar (...) Bu iki kadının evi Ankara'da bir toplantı merkeziydi, paşalar da dahi bütün baştakiler oraya giderlerdi" (Adıvar, TAİ 178). Bu kadınlardan bir daha bahsettiğinde Sakarya Savaşı'nın en zorlu günleridir. Yunan mezalimi hakkında gönderilen raporlara inanmadıkları için kendi gözleriyle görmeleri için çağırılmışlardır. Halide Edib onları Sakarya'daki harap olmuş altı köye götürür (Adıvar, TAİ 257).

Ankara'da Hilal-i Ahmer Çalışmaları

I. İnönü ve II. İnönü zaferlerinin kazanıldığı sıralarda Ankaralı kadınların Hilal-i Ahmer çatısı altında gösterdikleri çabaları da anlatır Halide Edib. O sıralarda Millî Mücadele için Ankara'da bulunan mebusların, memurların eşleri "modern ve her işe atılmaya hazır" İstanbullu kadınlarla "belki tahsilleri olmadığından" onlara biraz uzak duran Ankaralı kadınlar arasındaki mesafeyi eritmek de Halide Hanımın gayretlerindendir. Halide Edib'in dışında Cemal Bey adında birinin eşi ve Miralay Nuri Bey'in hanımı, Ankaralı kadınların da sevdiği kişilerdir. Ankaralı kadınlar arasında belediye başkanının eşi olan hanım ve çok iyi eğitilmiş, güzel konuşan Zehra Hanım ile Kız Muallim Mektebi'nin¹⁹ başındaki hanım öne çıkan kişilerdir. Hilal-i Ahmer Ankara şubesi kadınlar

19 Ankara'da bir kız öğretmen okulu açılması için 1910'da bütçe ayrılmışsa da okul 1915'te yatılı olarak açılmıştır (Ayrıntılı bilgi için bkz. Ceylan Dumanoglu ve Yetişgin, 2019). Ankara'daki Darülmualimin ve Darülmualimat ekonomik nedenlerle 1921'de kapatılmış, okul binaları savaş için konut, hastane, depo vb askeri amaçlarla kullanılmıştır. İzmit Mebusu Hamdi Namık Bey 7 Ocak 1922'de mecliste Ankara Darülmualimat'ının neden kapalı olduğunu sormuş, Sakarya Harbinde görülen lüzum üzerine hastane olarak askeriye tarafından kullanıldığını bildirmiştir. Cumhuriyetin kuruluşundan sonra okullar yeniden açılmıştır (Ayrıntılı bilgi için bkz. Taşer 342-343).

kolu başkanlığı için yapılacak seçim öncesinde İstanbullu kadınlarla Ankaralı kadınlar arasında yaşanan gerginlikler, Halide Edib sayesinde çözülür. Halide Edib başkan seçilir, Zehra Hanım da ikinci başkan olur.

Halide Edib'in başkanlığı Hilal-i Ahmer çalışmalarına büyük bir ivme kazandırır. Mısırlı Prenses İffet Hasan'ın yolladığı yüklü bağışta²⁰ Halide Hanım'ın varlığının etkisi olsa gerek. "Para meselesinde çok sıkı" oldukları bilinen Ankaralı kadınlardansa bin lira toplanması inanılmaz bir başarıdır, çünkü "bütün Ankara'da Hilal-i Ahmer'e erkekler tarafından verilen para bin liradan ibaret"tir (Adivar, TAİ 209). Bu karşılaştırma, Ankara'da Milli Mücadele'ye duyulan güveni, inancı, desteği gösterdiği gibi kentte kadınların da erkekler kadar ciddi bir ekonomik varlığı olduğunu da düşündürmektedir. Gerçi destek sadece varlıklı kadınlardan değildir, Halide Hanım'ın Erkek Muallim Mektebi salonunda verdiği konferansları dinleyenler arasında İstanbullu kadınlar, Ankara'nın kadınları ve en arda köylü kadınlar yer almaktadır. "Ömrümde hiçbir dinleyici bu kadınların vermiş olduğu şeref ve gururu bana hissettirmemiştir" (Adivar, TAİ 208) dediği köylü kadınların arasında erkeği cephede olanların sayısı çoktur. Bunlardan biri, oğlu Çanakkale'de şehit düşen, kızıysa Darülmuallimat'ta okuyan yoksul bir çamaşırcı kadındır. Onun verdiği bir lira, Türk milleti için mukaddestir:

Göğsünden bir lira çıkararak Hilal-i Ahmer yaralılarına, diye uzattı. Karşı karşıyaydık. Birbirimizin gözünün içine bakıyorduk. İkimizin de gözyaşları kalbimize akıyordu. O ana kadar Türkiye'nin geleceğine bu kadar kuvvetle iman ettiğimi hatırlamıyorum. Böyle bir unsur mevcut oldukça, memleketimiz için her türlü cefa ve fedakârlık azdır bile. Boynuna sarıldım. İki yanaklarından öptüm ve gözlerimden yaşlar boşandı (Adivar, TAİ 209).

Halide Edib'in o sıralarda Hilal-i Ahmer çatısı altında yaptığı çalışmalar günün gazetelerinde de yerini bulmuştur. 3 Haziran 1921 tarihli *İleri* gazetesinde "Anadolu'da Hilal-i Ahmer ve Türk Kadınları" başlıklı haberde "Halide Edib Hanım'ın taht-ı riyasetinde merkezi Ankara'da olmak üzere teşekkül eden Hilal-i Ahmer Hanımlar kısmı bütün vilayetlerde, livâlarda ev hatta kazalarda birer şube-i faaliyet tesis etmiştir" (Dokumacı ve diğerleri 21) cümleleriyle çalışmalar duyurulur. 18 Nisan 1921 tarihli *Açıksöz* gazetesinde "Vazife Başına! Ankara Hanımlarının Bir Teklifi" başlıklı yazıda da Halide Edib'in başkanlığında toplanan Ankaralı hanımların kentlere ve bütün dünya Müslüman kadınlarına seslenen bir beyanname kaleme aldıklarını bildirir. Seslenişte şu cümleler

20 27 Ocak 1922 tarihli *Tevhid-i Efkâr* gazetesinde bu bağış "Paris'te sakin Mısırlı Prenses İffet Hanımefendi 2500 lira teberru etmiştir" (Dokumacı ve diğerleri 287) cümlesiyle yer almıştır.

yer alır: “Biz Ankara kadınları, memleketin istiklal ve şerefine İnönü zaferleriyle bir hakikat haline koyan mübarek şehitlerimizin evlatlarının istikbal ve saadeti için toplanarak ve bütün Müslüman hanımlarına Anadolu şüheda evlatlarına muavenet için müracaat ettik. Her vilayet hanımlarının kendi vilayeti şühedası evlatlarına bakmak için bir cemiyet halinde toplanmalarını teklif ediyoruz” (Dokumacı ve diğerleri 205). 7 Ağustos 1921 tarihli *Öğüt* gazetesinde de Halide Edib'in Ankara Darülmuallimat Müdiresi Şahver Hanımla birlikte Hilal-i Ahmer'in Ankara istasyonundaki hastanesine giderek yaralı askerleri ziyaret ettiği haberi yayınlanır (Dokumacı ve diğerleri 243). Bu haberlerin hiçbirinde Ankaralı kadınların dernek çalışmaları sırasında toplu bir fotoğrafının olmaması üzücüysen de Halide Hanım'ın Ankara'da Hilal-i Ahmer için çalışmalarının Anadolu gazetelerinde önemle yer bulması sevindiricidir.

İstanbul'da Hilal-i Ahmer'in genel sekreteri olan Dr. Adnan Bey, Ankara'ya ulaştıktan sonra Ekim 1920'de İsmail Besim Paşa, Ömer Lütfü Bey ve Esat Paşa'yla birlikte Ankara şubesini kurmuş, Anadolu'daki şubelerin Ankara'ya bağlanmasını sağlamıştır. Böylece İstanbul'daki genel merkezle Ankara ve Anadolu'daki hastaneler arasında sağlık malzemesi ve sağlık personeli akışı sağlanmıştır (Dokumacı ve diğerleri 13). Bu bağlamda Halide Edib'in de Hilal-i Ahmer'de etkin rol üstlenmesi doğaldır, nitekim Ankara'da Kalaba köyünde kadınların, çocukların tedavisine yardım ederken 2 Haziran 1921'den itibaren Eskişehir'de hastabakıcı üniformasıyla Hilal-i Ahmer hastanesinde resmen sahada göreve başlaması (Adıvar, TAİ 217) hem kadınlar şubesi başkanı olması hem de Millî Mücadele'de etkin rolünün yeni bir boyuta taşınması bakımından önemlidir. Nitekim Halide Edib'in Eskişehir'deki hastanenin 30 yataklı koğuşunun sorumluluğunu üstlenmesiyle uzun süredir iki hastabakıcıyla yetinmek zorunda kalan hastaneye kadınlar merkezinin çabalarıyla yeni hastabakıcılar gelmiş ve hepsi kısa sürede deneyim kazanarak günde yüz ameliyat yapan doktorların yanında yer almışlardır (Kara Akgün ve Uluğtekin 259).

Halide Edib'in 1921'de Eskişehir'deki Hilal-i Ahmer hastanesinde başhekim Dr. Şemseddin Bey'in başhekimliğinde göreve başladığı günler, Millî Mücadele'nin en zor günleridir. Onun yazar kimliği, yaşadıklarını romana aktarmasını sağlar:

Zihnim hastabakıcının büyüğüyle meşguldü. Derhal onu Anadolu'ya ait romanımın kahramanı yapmaya karar verdim. Kendine mahsus hususiyetleri vardı. Ameliyat masalarının başında durduğu ve hastalara yardım ettiği zaman, âdeta onlara hayat verirdi. Uzun boylu, zümrüt gibi yeşil gözlü, siyah kirpikli, fildişi gibi beyaz tenliydi. Ancak sıcak iklimlerde görünen kırmızı

karanfil gibi dudakları vardı. Odadan çıktıktan sonra Dr. Şemseddin'e onu yeni bir romana kahraman yapacağımı, adını Ayşe koyacağımı söyledim (Adivar, TAİ 217).

Mayısta Yakup Kadri'nin Ankara ziyaretindeki sohbetlerinden birinde Halide Edib ona ne yazdığını sorar, Yakup Kadri *Ateşten Gömlek* adında bir Anadolu romanı yazdığını söyler. Halide Edib de bir Anadolu romanı tasarlamaktadır: "O kendi romanını bitirmeden bu isimde benim böyle bir roman yazacağımı söyledim" (Adivar, TAİ 213). Düşünsel temelleri Ankara'da oluşan, kişilerinin gerçek yaşamdaki karşılığını Eskişehir'de bulan *Ateşten Gömlek*'e Ankara'ya döner dönmez başlar Halide Edib. Romanın yazılması ise Sakarya Meydan Savaşı'ndan ve Tetkik-i Mezalim heyetindeki çalışmalarından sonra izin aldığı dönemdedir (Adivar, TAİ 281). Halide Edib Adivar, eserin yazılış sürecini romanın başında "Yakup Kadri Bey'e Açık Mektup" başlıklı bir yazıyla okuruyla da paylaşır:

Sakarya ve ordu hayatı bana roman yazmayı hayalen bile unutturmuş, beni almış götürmüştür. Sakarya arkadaşlarımdan basit fakat ilahi meşakkatlerini ben de onlar kadar sade görüyor, Türk gençliğinin bu şaheserini bütün güneş ve gölgesi içinde seyretmek saadetini kâfi addediyordum. Ankara'ya uzun bir izinle döndüğüm günlerde birdenbire eski zamanların roman yazmak hummasına tutuldum. (...) Çocuk gibi oturdum iki ay emsalsiz bir heyecan içinde esasları tunçtan olan insanları çamurdan yoğurdum (...) Eser Sakarya'nındır (Adivar, *Ateşten Gömlek* 14)

Romanın baş kişileri Ayşe, İhsan ve Peyami, kendini milletine adayan tüm hemşirelerin, subayların, askerlerin birer simgesidir ve her biri *Türk'ün Ateşle İmtihani*'ni okudukça tanıdığımız kişilerden izler taşır. *Ateşten Gömlek*'in idealist subayı İhsan ve onun kahramanca şehadeti, *Türk'ün Ateşle İmtihani*'nda tanıma fırsatı bulduğumuz subaylarımızdan Binbaşı Nâzım Bey'i düşündürür.

Türk-Yunan birlikleri arasında 10 Temmuz-24 Temmuz 1921 tarihlerinde geçen ve yenilgiyle, geri çekilmeyle sonuçlanan Kütahya-Eskişehir savaşlarında kalbine saplanan bir kurşunla 15 Temmuz 1921'de şehit düşen Topçu Binbaşı Nâzım Bey²¹, emrindeki askerlerin, subayların ve onu tanıyan herkesin çok sevdiği bir subaydır. Halide Edib Ankara'da karargâhta tanıdığı, birlikte atış talimleri yaptığı Binbaşı Nâzım Bey'i "etrafında bir sürü kahramanlık macerası olan, bu maceraları her zaman ilgiyle dinlenen, askerlerin içinde askerliğin en çok aleyhinde olan, yaşlı bir adam olgunluğunda, ordunun en cesur ve muktedir kişilerinden, askerlerine ağabey muamelesi yapan, hastalandıklarında yataklarının başından ayrılmayan, dostluk ve arkadaşlığa dayanan fırkasında tam bir eşitlik

21 Binbaşı Nâzım Bey hakkında bkz. Bolat; Güven vd. 256-257.

sağlamış ama yeri geldiğinde kaçak iki askeri vurmak zorunda kalan orijinal bir adam” olarak anlatır (Adivar, TAİ 191-192). Bulunduğu her görevde üstün başarılar gösteren bu büyük askerin şehadeti herkesi derinden etkilemiştir; şehit düşmesinden bir gün sonra Büyük Millet Meclisi kararıyla rütbesi albaylığa yükseltilmiştir. Halide Edib’in de derin bir üzüntüyle, kardeşçe bir sevgiyle veda ettiği Miralay Nâzım Bey’in cenazesi Ankara’ya nakledilmiş ve halkın katıldığı büyük bir törenle Ankara’da defnedilmiştir, aziz naaşı Devlet Mezarlığı’ndadır.



Nâzım Bey'in Cenaze Töreni (20 Temmuz 1921)

Nâzım Bey'in Ankara'daki cenaze töreni (Kaynak: Özalp)

Duatepe'nin alınmasıyla Sakarya Meydan Savaşı'nın önemli zaferi kazanılmış, Yunan birlikleri Polatlı ve civarındaki tüm köyleri yakıp yıkarak geri çekildiği için köylerde büyük yardıma ihtiyaç vardır. Halide Edib, Hilal-i Ahmer'e haber vererek köylere yardım gelmesini sağlamıştır.

Ankara'nın Doğal Çevresi

Halide Edib Ankara'ya vardığında şehir içinde Didar Hanım'ın evinde kalır bir iki gün. İlk gecenin sabahında evin penceresinden gördüğü Ankara'yı sevimli bir silüet halinde betimlemektedir yazar:

Evin arkasındaki yatak odamızdan, karşıdaki Cebeci sırtları görünüyordu. Sabahın sis arasında yükselen bu sırtların etrafını garip bir eflatun renk sarmış, uzaklardan sapsarı toprak yığınları ve yer yer yeşillikler görünüyordu. Bazen Ankara'dan "en kara" diye bahsederler. Fakat şurası bir gerçektir ki, havası bu kadar saf olan yer çok azdır. Tepesindeki muazzam gökkubbe tarifi imkânsız, sayısız renklerle doludur (Adıvar, TAİ 137).

Ankara'ya gelişlerinin üçüncü akşamı Ziraat Mektebi'nin karşısındaki Çoban Mektebi'nde kendilerine ayrılan odaya yerleştiklerinde de çevreyi sevgiyle gözler:

Bina, akasya ağaçlarının ortasındaydı. Önünden Çiftlik arazisini sulayan Çubuk Çayı geçerci. Çayın öbür tarafında iki büyük tepe vardı. Öndeki yeşil, nisbeten alçak, öteki ise yüksek ve çıplaktı. Üzerinde, etrafında dört sütunlu, orta yeri küçük kubbeli, eski bir Türk kuyusunu hatırlatan bir şey vardı. Ben küçük sırta Cennet Dağı, ötekisine de Cehennem Dağı adını verdim. Çünkü bir tanesi ne kadar yeşil ve hoş ise öteki de üstündeki o garip kuyu ağzıyla o kadar korkunçtu. Cehennem'i hatırlatıyordu. *Hakimiyet-i Milliye*'ye "Cennet Dağı ve Cehennem Dağı" adı altında yazılarımı bunların üzerinde yazmıştım. Ankara okuyucuları çok ilgilenmiş olacaklar ki, aralarında oraya "Cehennem Vadisi" derler (Adıvar, TAİ 140-141).

Vakit gazetesinde yayınladığı "Cehennem Dağı, Cennet Dağı" başlıklı yazıda²² da anlatan Halide Edib, "Ankara'nın bütün tepelerini birer düzlük gibi gösteren zirvesinde en uzaklardan görünen kocaman, karanlık bir halka" olan Cehennem Dağı'nı "tepesinde bir volkanın sönmüş, kararmış, üzeri külle örtülmüş siyah ağzı" bulunan "yüksek ve sarı, çorak ve yanık bir taş yığını" olarak betimler. Bu "sarı çıplak dağın eteğine sokulan yeşil dağ", Cennet Dağı'dır: "Öteki ne kadar korkunç ve sarpsa bu da o kadar yeşil, yumuşak, hatları ince ve kokulu çiçeklerle bezenmiştir. Bunun da uçurumlara bakan zirvesinde tabii bir kürsü gibi kayalar yığılmıştır. İşte bunun kayalarından, ötekinin halkasından engin, kara ve dibini kimsenin göremeyeceği uçurumlara bakılır" (Adıvar, Dağa Çıkan Kurt 45). "Ankara'nın güneşli ve güzel bir akşamında kızıl gök dağları boyadığı bir anda" karşısına çıkan bir çobanla bu dağlarla ilgili halk inanışlarını konuşan Halide Edib, gerçekte hayal, iyiyle kötü, şeytanla melek arasında ve deneme tarzında bir öykü kurar. Bugün müze olan Çoban Mektebi'nin pencerelerinden ve tek balkonundan Ankara'nın dağlarını izlemek hâlâ mümkündür.

Akasyaların açtığı, baharın kendini gösterdiği bugünlerden sonra da Halide Edib sık sık Ankara'yı izler: "Yazın sonlarına doğru işim biter bitmez Çiftlik'e çekiliyordum. Yeşil akasyalar artık altın rengini almışlardı. Çay daima akıp

22 *Vakit* gazetesi, 1158, 28 Şubat 1337/1921 (Öztürker Özdemir).

geçiyor, ağustos böcekleri ötüp duruyorlardı” (Adıvar, TAİ 172). Halide Edib’in anlattığı haliyle Ankara, savaşın idare merkezidir, dünyanın odağındadır ama Ankara’nın köylerindeki yaşam savaştan çok uzaktır. Ziraat Mektebi’ndeki karargâhın hızından sonra Çoban Mektebi’ndeki odaya ya da Kalaba’daki eve girdince bozkırın sessizliğine, sükûnetine sığınmakta, orada huzur bulmaktadır Halide Edib.

Türk’ün Ateşle İmtihanı’nın Ankara bölümünde geniş bir yer tutan alt başlıklardan biri “Kalaba Köyü ve Hayvan Dostlarım”dır. Bu bölümün başında Halide Edib Cami Bey’in ona ve Hamdullah Suphi Bey’e ata binmeyi öğretmesinden söz ederken “Ankara’nın harikulade tabiat güzelliklerine hayran” olarak hemen her gün Çankırı yoluna kadar gidip akşamları Kalaba’ya döndüğünden, orada köylülerle konuştuğundan söz eder: “Yeşillikler, sapsarı topraklar, koyun sürüleri ve kaval sesleri!” (Adıvar, TAİ 174).

Halide Edib’in Millî Mücadele’nin ortasındaiken bile sakin ve dingin yaşamasını sağlayan, Ankara’nın Kalaba köyü ve çevresinin doğal güzelliğidir. “Ben o günlerde Karargâh’taki işlerim, hayvanlarla köylüler arasında kaldığım için dünya ile ilgim âdeta kesilmiş gibiydi” (Adıvar, TAİ 190) diye anlattığı günlerde doğanın güzelliğini ve yalnızlığını paylaştığı sevgili dostları, köpekleri ve atları vardır yanında. “Tek bağlı olduğum mahlûk” dediği köpeği Cin’in ölümü onu derinden sarsmıştır. Binbaşı Salih Bey’in Halide Edib’e verdiği güzel at Doru ve Cin’den sonra hemen bağlanamadığı ama yıllarca beraber yaşadığı Yoldaş, fotoğraflarda da onunla birlikte. Hakkı Behiç Bey’in armağanı olan ve “bu mahlûk bütün hareketleriyle insanı cezbeder, hayatı olduğu gibi kabul ederdi” diye betimlediği alımlı siyah dişi tazıya âşık olan Yoldaş’ın hali, Halide Edib’in uzun uzun gözlemlediği bir ilişkidir.

Halide Edib’in dağlardan tepelerden bahsetmesinin nedeni, çiftlik çevresinde atla yaptığı gezintilerdir. Gezilerde kendisine eşlik edenler arasında eşi ve karargâhtan subaylar, seyyisler vardır, dolayısıyla Halide Hanım daha güvenli bir duyguyla uzaklara gidebilmiş olsa gerek. Bu da Halide Edib’in Ankara’yı başka bir duyuşla farketmesini, tanımasını, sevmesini sağlamıştır.

20. yüzyıl başında Ankara’yı anlatan birçok anıda, gezi yazısında Ankara’nın tarihsel dokusu, kent merkezi, hanları, çarşıları, ekonomik yapısı anlatılırken doğal özelliklerine çok az yer verilmişken Halide Edib’in Ankara’da Millî Mücadele hareketliliğini anlatırken özellikle kadınların yaşamını aktarması ve doğal çevreyi betimlemesi dikkat çekicidir. Ruhunun huzur bulduğu bir kır yaşamı olarak işlediği Kalaba ve çevresi, bir anlamda savaştan uzaklaşabilme fırsatıdır. Eşi Dr. Adnan Bey’in çok yoğun bir şekilde içinde olduğu hararetli siyasetin



Halide Edib'in oğullarına gönderdiği fotoğrafta Doru ve Yoldaş (Kaynak: Çalışlar)

merkezinden ve kentten biraz dışarıda kalmayı Halide Edib bilinçli olarak seçmiş gibidir. Öte yandan Ankara'nın kırlarında, çok iyi bildiği Romantik dönem İngiliz edebiyatının²³ doğacı ruhunu hissetmiştir belki de.

Sonuç

Milli Mücadele yıllarımıza ilişkin gün gün adım adım gelişmeleri takip edebileceğimiz en kapsamlı eser, Mustafa Kemal Atatürk'ün 15-20 Ekim 1927'de kürsüden okuduğu büyük Nutuk'tur şüphesiz. Ayrıca Genelkurmay Başkanlığı'nın, devlet arşivlerinin çok ciddi bir belge alanı mevcuttur ve çok ciddi araştırmalar vardır. O günleri yaşayan asker ve sivil birçok kişi anılarını kaleme almıştır ve her biri çok değerlidir. Bunların içinde Halide Edib'in *Türk'ün Ateşle İmtihani: İstiklal Savaşı Hatıraları* adlı eseri, ayrı bir yere ve öneme sahiptir. Çünkü bir yazarın gözlem ve ifade gücünü taşıdığı gibi, bir kadının bakışını, duyusunu da taşımaktadır. Halide Edib, 1914'ten İzmir'in kurtuluşuna dek Türk milletinin içinden geçtiği kan ve ateş çemberinin tanıklarından biridir ve bu süreci romanlarında işlediği gibi, kişisel bir anlatı olarak anıya da dönüştürmüştür. Onun satırlarında Mustafa Kemal Paşa ve diğer kumandanlar, binbaşılar, yüzbaşılar, çavuşlar, erler, devlet adamları, diplomatlar, doktorlar, hemşireler,

23 Bkz. Gökalp Alpaslan, "Halide Edib Adivar'ın Özyaşamöyküsünde İngiliz Kültürünün İzleri ve Etkileri".

kadınlar, erkekler kadar ağaçlar, dağlar, atlar, tavşanlar... bu büyük mücadelenin capcanlı birer kişisidir. Böylece tarihi yapanlar, tarihi yazanların satırlarında yeniden hayat bulmaktadır.

Halide Edib, kitap boyunca karargâhın ortasındadır ama asker değildir, savaşın ortasındadır ama savaşçı değildir. Savaşın bütün korkunçluğunu görmekte ve milleti için acı çekmekte, tüm zorluklara rağmen direnmektedir. İstanbul'dan yola çıkarken kendine verdiği ne olursa olsun ağlamayacağım, ölmem gerekirse sessiz sedasız öleceğim sözüne sadık kaldığını, herşeyde en az ve en sade olanla yetindiğini, hiçbir şeyden şikâyet etmediğini, korktuğu anlarda bile sakin ve metin durduğunu eserde birkaç kez hissedimiz. Bu noktada anıların birinci kişisinin en yakını, ortağı, okurdur.

Halide Edib, eserde tekil birinci kişi olarak gelişmeleri adım adım aktarmakta ama kendi varlığını öne çıkarmamaya çalışmaktadır. Kahraman telgrafçıları, yorgunluktan tükenmiş doktorları ve hemşireleri, kahraman pilotları, sedyede perişan yataarken komutanını sayıklayan askerleri, savaşta anasını babasını arayan çocukları, kara ekmeğini kendisiyle paylaşan erleri anlattığı gibi, doğasıyla, insanıyla, günlük hayatıyla Ankara'nın yaşamını da anlatmaktadır.

O sıralarda Ankara'ya davet edilen birçok yazarın, şairin anılarında Ankara, kent merkeziyle, meclisiyle belirirken Halide Edib'in anılarında karargâh, Çoban Mektebi, Kalaba köyü öne çıkmaktadır. Hemen tüm anılardan farklı olarak, 1920'lerin Ankara'sının doğal çevresi betimlenmekte, köy yaşamı, köylülerin bu büyük savaşı algılayışı olaylar, kişiler ekseninde işlenmektedir. Halide Edib, herşeyden haberdardır bir yanıyla da köyden gelip dönen Emine Kadın'la, evdeki yardımcısı Fatîş'le, atlarıyla, köpekleriyle Ankara'nın biraz dışında sakin bir çiftlik yaşamı sürmektedir. Bu çiftlik yaşamında Doru, Yoltaş bütün canlılığıyla anlatılmışken Ankara'nın yüzyıllardır sembolü olan tiftik keçilerinden ya da bağlarından hiç söz etmemiştir. Oysa Ankara'ya çok kısa bir süreliğine gelip dönen Yakup Kadri bile *Ankara* romanında bağ yaşamını anlatmıştır. *Türk'ün Ateşle İmtihanı*'nda Ankara'nın kent merkezine ilişkin çok az gözlem vardır ama doğasına, havasına, bitkilerine, ağaçlarına ilişkin birçok ayrıntıyla karşılaşırız. Ve onun Ankara'da en sık andığı akasya ağaçlarından bugüne ne yazık ki pek bir şey kalmamıştır.

Kalaba köyündeki kadınların yaşamına ilişkin birçok şey anlatan Halide Edib'in Kuvayı Milliye ruhuyla Ankara'ya gelen subayların ve devlet adamlarının eşleri hakkında pek bir şey anlatmaması şaşırtıcıdır. Ankara'da kardeş sevgisi gördüğü Didar Hanım ve Hilal-i Ahmer kadınlar kolunda beraber çalıştığı kadınlar dışında sosyal ve kültürel açıdan ve orada bulunma amacı bakımından

kendine denk olan kadınlardan hiç bahsetmemesini, belki de İç Anadolu'nun köy yaşamıyla ilk kez karşılaştığı için onu özgün bulmasına bağlayabiliriz. Bunu anlatması 1920'lerin Ankara'sında köylerde yaşamı tespit edebilmemiz açısından, mesela o yıllarda Ankara'nın köylerinde ikinci eş almanın pek kabul görmediği gibi ya da çocuk ishali, kendinin de çektiği sıtma salgınları gibi satır arası bilgiler sosyal bir belge niteliğindedir bugün.

Halide Edib'in Ankara'nın kent merkezine, ekonomik yaşamına, o sıralarda kentte neler olduğuna ilişkin pek iz bulunmayan anılarında Ankara'nın tarihsel dokusuna, örneğin şehrin her yerinden görünen binlerce yıllık Ankara kalesine ya da kent merkezindeki Hacı Bayram Camisi'ne hiç değinmemesi de ilginçtir. *Ateşten Gömlek* romanında Peyami'nin yattığı Cebeci Askeri Hastanesi'ni ya da Gureba Hastanesi'ni Ankara Hilal-i Ahmer kadınlar şubesi başkanı olarak herhalde Halide Edib ziyaret etmişse de anılarında hastaneyi anlatmamıştır. Ya da Millî Mücadele'de Ankara'da önemli bir askeri nokta olan Ankara Zabıt Namzetleri Talimgâhı olan Abidin Paşa Köşkü'nü anmamıştır. Bunları bir eksiklik ya da eleştiri olarak değil, Halide Edib'in Çoban Mektebi ve Kalaba köyü civarından pek uzaklaşmadığını tespit için belirtmekte yarar vardır.

Kente pek inmediğini birkaç yerde dile getiren Halide Edib'in karargâhtan ve Kalaba köyü civarından pek uzaklaşmadığı görülmektedir. Bununla birlikte İstanbul'dan ve dünyadan Ankara'ya gelen Türk yabancı hemen herkes onu ziyaret etmektedir. Özellikle yabancı gazetecilerin mutlaka ziyaret ettiği Halide Edib, anılarında *Chicago Tribune*'den gelip fotoğraflarını çeken William Bey hariç hiç kimseden söz etmemekte, Grace Ellison²⁴ gibi Ankara'ya gelip bir süre kalan, Türk Jan Dark'ı olarak adlandırdığı Halide Hanım'la uzun görüşen, kitabında ona özel bir bölüm ayıran Türk dostu bir kadın gazeteciyi, aynı sıralarda Ankara'ya gelip dönen ve muhtemelen Halide Hanım'ı da ziyaret eden Prenses Kadriye Hüseyin'i²⁵ ya da onun karakalem resmini çizen, görüşen Sovyet ressam Lansere'yi²⁶ hiç anmamaktadır. Halide Edib'in kendine benzer kadınları, gazetecileri pek anlatmaması belki görüşmelerin büyük kısmının görevi çerçevesinde gerçekleşmesi nedeniyle bu konuda sessiz ve yorumsuz kalmayı seçmesindendir, belki de o yoğun zamanlardaki görüşmelerin üzerinden zaman geçtikten sonra anılarını yazdığı için unutmuş olabilir. Öte yanda ilk kez karşılaştığı sosyal tabakalardan insanları, savaşın tam ortasındaki büyük hareketliliği, hayranlık duyduğu askerleri, neferleri anlatması Anadolu'da süren Millî

24 Bkz. Ellison ve Gökalp Alpaslan, "20. Yüzyıl Başında Türkiye'de Bir Kadın Gazeteci: Grace Ellison".

25 Bkz. Kadriye Hüseyin ve Karaca.

26 Bkz. Lansere.

Mücadele'nin ruhuna elbette daha uygundur ve bir romancının dünyaya bakışına daha yakındır. Nitekim Ankara'da kent merkezine giderken ya da dönerken beraberindekilerle birlikte Kırmızı Fener Sokağı'ndan geçmeyi seçmesi de bu yazar merakının, yazar gözlemciliğinin izdüşümüdür. Görülüyor ki Halide Hanım hem hayatın kıyısında hem de tam ortasındadır Ankara'da.

Ankara'daki ilk gününde Ziraat Mektebi merdivenlerinden çıkıp Mustafa Kemal Paşa'nın bulunduğu odaya girdiği anda hissettiği ve ifade ettiği gibi Halide Edib bir tarih sahnesinin içindedir karargâhta. Okurunun da o sahneyi her bakımdan hissetmesini sağlamaktadır anılarında. Kısa ve yalın çizgilerle betimlediği kişilerin, mekânların kendinde bıraktığı izlenimleri de aynı yalınlıkta ve hızda ifade etmektedir. Böylece başta kendi olmak üzere kimseyi çok belirginleştirmemekte, tarihler sıralayarak anılarını bir tarih kitabına dönüştürmemektedir. O, duygularıyla izlemektedir çevresinde olanları; sessiz, dikkatli, derin bir duyuşla.

Nisan 1920'den 1923 sonuna dek Ankara'da olan Halide Edib, tepedeki Ziraat Mektebi'nin karşısında bir uygulama arazisi olan Numune Çiftliği alanındaki Çoban Mektebi'nde ve yakınlarındaki küçük bir kulübede kalmıştır. Bu nedenle birçok anıdan farklı olarak Halide Edib'in Ankara anılarında doğal çevre özel bir yer tutar ve yine birçok anıdan farklı olarak Meclis binası, Taşhan, Direksiyon Binası, İstasyon, Çankaya Köşkü hiç anlatılmaz. Mustafa Kemal Paşa Ziraat Mektebi'ndeki karargâhtan Direksiyon Binası'na, sonra da Çankaya'daki bağ evine geçince, kentin siyasal odağı yer değiştirmiştir. Tam o sıralarda Halide Edib sıtmaya tutulmuş ve nekaheti uzun süren bir ameliyat geçirdiği için çiftlik evi ona korunaklı ve sakin bir iyileşme alanı olmuştur. Hastalık ve iyileşme sürecinde karargâhtaki yaşamdan uzak kalmasının yanında Mustafa Kemal Paşa'nın yer değiştirmesi, İsmet Paşa'nın Batı Cephesi kumandanı olarak Ankara'dan ayrılması gibi etkenlerin de etkisi olmuştur büyük ihtimalle. İyileştiği sıralardaysa gerçek anlamda Türk'ün ateşle imtihanı başlamış ve Halide Edib cephede görev almış ve Ankara'ya kısa sürelerle gelip cepheye dönmüştür. İzmir'in kurtuluşuna dek cephedeki görevi sürmüştür, cumhuriyetin ilanı sırasında kısa bir süre daha Ankara'da kalmış ve İstanbul'a dönmüştür.

Halide Edib'in *İstiklal Savaşı Hatıraları*'nı farklı ve özgün kılan en önemli özelliklerden biri de bu kitabın bir asker, bir diplomat tarafından değil bir kadın ve bir romancı tarafından kaleme alınmasıdır. Halide Edib, çocuklarını belirsiz bir geleceğe emanet ederek İstanbul'dan ayrılan ve belirsiz bir geleceğe doğru Anadolu'ya hareket eden bir annedir ama anne kimliğine ilişkin bir iki cümleden fazlası yoktur anılarda. Eşiyle çıktığı bu zorlu yolculukta daha Ankara'ya

varmalarından kısa bir zaman sonra haklarında idam kararı gazetede yayınlanmıştır, böyle bir durumda korkmamak elde değilse de gerekirse ölmeyi göze almışlardır. Eser boyunca eşinden Dr. Adnan diye söz eden Halide Edib, kitapta eşler arasındaki duygusal bağları değil, aynı mücadelenin içindeki iki kişinin inanç ve güç bağını işlemiştir. Ve Millî Mücadele'nin içindeki birçok askere, diplomata yer verdiği kadar yer vermiştir Dr. Adnan Bey'e. *Türk'ün Ateşle İmtihanı*'nda Halide Edib'in yazar, aydın, kadın kimliğinden çok sıklıkla ifade ettiği gibi bu mukaddes cinnetin bir parçası, kendini feda etmeye hazır kişilerin arasında bir kişi, neferlerin arasında bir er olarak görmektedir. Özellikle cephe gözlemleri, ondaki bu duyguyu pekiştirmiştir. *Türk'ün Ateşle İmtihanı*'na bir bütün olarak baktığımızda savaş gibi, devlet yönetimi gibi eril alanlarda bir kadın hatta tek kadın olarak bulunduğu halde hemen hiçbir yerde bununla övünmemiş, bu durumu öne çıkarmamıştır. Öte yandan savaş alanında er, onbaşı, çavuş gibi rütbelerle görev aldığı halde erkeksi tutum geliştirmemiştir. Savaşın acımasızlığı karşısında duyduğu acıya rağmen bunun bir memleket savunması, milletin varlık mücadelesi olduğu gerçeğinin idrakiyle metin kalabilmiştir. *Türk'ün Ateşle İmtihanı* boyunca Halide Edib, hiçbir şeyden en küçük bir şikâyetle bulunmamış, İstanbul'daki yaşamında olup da burada olmayan hiçbir şeyin eksikliğinden bahsetmemiştir. Çünkü Ankara'da olma nedeni, kişisel bir neden değil, ulusal bir varlık yokluk savaşında bir aydın olarak görev alma isteğidir ve bunun için elinden geleni yapar.

Türk'ün Ateşle İmtihanı'nda Halide Edib'i bambaşka yönleriyle görürüz: Ankara'da karargâhta yazmandır, çevirmendir, gazetecidir; Hilal-i Ahmer'de yöneticidir; sağlık ocağına dönüştürdükleri odada Dr. Adnan Bey'in yardımcısıdır; tarlada, yolda, köyde kadınların, köylülerin arasındadır. Eskişehir'de hastanede hemşiredir ve hemşirelerin başındadır. Eskişehir-Kütahya Savaşlarında, Sakarya Meydan Savaşı'nda, Büyük Taarruz'da bir neferdir, savaşın acılarını raporlayan bir resmi gözlemcidir. Hemen her zaman sakin, metin, sessiz, kararlı ve dirençli davranan Halide Edib cephe ve cephe gerisinde olduğu zamanlar, Türk milletinin aziz evlatlarının büyük fedakârlıklarını görmüştür. *Türk'ün Ateşle İmtihanı*'nı okuyan herkes gerçekten kan ve ateşle yoğrulmuş o günlerin ruhunu derinden hisseder, yaşar ve Ankara'nın neden, nasıl bir mücadele ve umut odağına dönüştüğünü görür, anlar.

Kaynakça

- Adivar, Halide Edib. *Türk'ün Ateşle İmtihanı*. İstanbul: Can Yayınları, 2014.
- . *Dağa Çıkan Kurt*. İstanbul: Can Yayınları, 2020.
- . *Ateşten Gömlek*. İstanbul: Can Yayınları, 2021.
- Argunşah, Hülya. “Halide Edib’in Hikâyeciliği”, “Halide Edib, Kadınlar ve Savaş: Dağa Çıkan Kurt”, *Kadın ve Edebiyat: Kendini Yazmak*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2016.
- Arslan, Mukaddes. “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Millî Mücadele Dönemi Hatırası Olarak Ankara İstasyon Binası”. *Millî Mücadele’nin 100. Yılı: Mustafa Kemal Paşa’nın Anadolu’ya Geçışı ve Kongreler Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. Haz. Murat Saygın. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi. 2021. 3-20.
- Aysal, Necdet. “Mustafa Kemal Paşa’nın Ankara’da İlk Günleri Ziraat Mektebi”, *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi* 39 (2007): 359-396.
- Bolat, Bengül. “Şehit Nâzım Bey (1887-1921). *Atatürk Ansiklopedisi*. Erişim: Atatürkansiklopedisi.gov.tr, 2020.
- Ceylan Dumanoglu, Sevim ve Mehmet Yetişgin. “Taşrada Darülmuallimatların Açılışı ve Tarihsel Gelişimi”, *TUHED Turkish History Education Journal* 8/1 (2019): 174-198.
- Çalışlar, İpek. *Halide Edib: Biyografisine Sığmayan Kadın*. İstanbul: Everest Yayınları, 2010.
- Dokumacı, Temel İbrahim, Şeref Küçükates, Mahire Yazar Kiremitçi, Metin Rıdvanoglu. *Türk Basınında Millî Mücadele Döneminde Hilal-i Ahmer Cemiyeti 1919-1922*, İstanbul: Türk Kızılay, 2019.
- Elmacı, Mehmet Emin “Zübeyde Hanım (1857-1923)” *Atatürk Ansiklopedisi*. Erişim: Atatürkansiklopedisi.gov.tr, 2020.
- Ellison, Grace. *Ankara’da Bir İngiliz Kadını*. Çev. Osman Olcay. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1999.
- Enginün, İnci. *Halide Edib Adivar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019.
- . *Yeni Devletin Kuruluşu: Mütareke Sonrası Türk Edebiyatında Önder ve Yazarlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2023.
- Ercilasun, Bilge. *Bir Vatan Kurtuldu: Atatürk’le İlgili Romanlar Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2022.
- Gökalp Alpaslan, Gonca. “Millî Mücadeleyi Destekleyen Şair ve Yazarların Anılarında 1920-1923 Yılları Arasında Ankara”, *Palandöken’den Beşparmaklara Akademide 41 Yıl: Prof. Dr. Metin Karadağ Armağan Kitabı*, Ankara: Artikel Akademi Yayınları. 2024. 154-182.
- . “20. Yüzyıl Başında Türkiye’de Bir Kadın Gazeteci: Grace Ellison”, *Cumhuriyetin 100. Yılında Süer Eker: Çağdaş Türkolojinin İzinde*. Ed. Ülkü Çelik Şavk, J. Garibova, D. Ergönenç, G.Yükselen Peler, M.Durmuş, E.Bozok, S.Koca. Ankara: Grafiker Yayınları. 2023. 551-580.
- . “Mor Salkımlı Ev’de Yazarın Bilinci”. *Türkbilig: Türkoloji Araştırmaları* 30 (2015): 115-128.
- . “Türk Edebiyatında Kadınların Özyaşamöykülerine Zamandizinsel ve Betimsel Bir Bakış”. *Türkbilig: Türkoloji Araştırmaları* 29 (2015): 147-160.
- . “Halide Edib Adivar’ın Özyaşamöyküsünde İngiliz Kültürünün İzleri ve Etkileri”. *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi* 1 (2015): 35-51.

- Güven, Alaattin ve Necati Ökse, Nusret Baycan, Salih Sakaryalı. *Türk İstiklal Harbi'ne Katılan Tümen ve Daha Üst Kademelerdeki Komutanların Biyografileri*. Ankara: Genelkurmay Basımevi. 1989.
- Kadriye Hüseyin. *Mukaddes Ankara'dan Mektuplar*. Çev. Cemile Sahir Silan. Ankara: Biyografi Net Yayıncılık, 2021.
- Kaptan, Eyüp ve Ramazan Konuk, Zekeriya Türkmen, Atike Kaptan, Fatma İlhan, Nilüfer Altın. *Kurtuluş Savaşı'nda Sakarya Meydan Muharebesi, Anıtlar ve Şehitlikleri*. Ankara: Genelkurmay Askeri Tasrih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları, 2007.
- Karal Akgün, Seçil ve Mehmet Uluğtekin. *Yeni Belgelerin Işığında Hilal-i Ahmer'den Kızılay'a I*, Ankara: Türk Kızılay, 2020.
- Karaca, Nesrin. "1921 Türkiye'sinde Büyük Devlet Reisi Mustafa Kemal Paşa'yı Ziyaret Eden Prenses Kadriye Hüseyin (1888-1955) ve Ankara İzlenimleri". *Kültürel Mirasın İzinde Ankara*. Ed. Gonca Gökalp Alpaslan, Pelin Şahin Tekinalp. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 2016. 241- 282.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Vatan Yolunda: Millî Mücadele Hatıraları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2019.
- Kavruk, Hikmet. "Ankara Ziraat Mektebi". *Atatürk Ansiklopedisi*. Erişim: Atatürkansiklopedisi.gov.tr, 2020.
- Keskin, Özcan. "Osmanlı İmparatorluğu'nda Modern Ziraat Eğitiminin Yaygınlaşması: Ankara Numune Tarlası ve Çoban Mektebi". *OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 28/28 (2010): 87-106.
- Lansere, Y. Y. *Ankara Yazı: Bir Sovyet Sanatçısının 1922 Yılı Notları ve Resimleri*. Çev. Arif Acaloğlu. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2004.
- Özalp, Koray ve Bülent Varlık. *Anadolu Hükûmeti Ankara'sı*. Ankara: Çankaya Belediyesi Yayınları, 2019.
- Öztürker Özdemir, Gülderen. *Türk Edebiyatının Kardeleni Halide Edib Adıvar'ın Hikâyesiciliği*. İstanbul: İhlamur Yayınları, 2024.
- Sarıkaya, Makbule. "Fikriye Hanım (1897-1924)". *Atatürk Ansiklopedisi*. Erişim: Atatürkansiklopedisi.gov.tr. 2020.
- Sevimli, Maide Ebru. "Ankara'da Bulunan Çoban Mektebi İçin Koruma, Restorasyon ve Yeniden İşlevlendirme Önerisi", Yüksek lisans tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, 2023.
- Sönmez, Savaş. "Çoban Mektebi=Süvari Polis Karakolu (mu?)" 16 Nisan 2020, Erişim: sannattanyansimalar.com.
- Şapolyo, Enver Behnan. *Atatürk ve Seymen Alayı*. Ankara: Ankara Kulübü Derneği Yayınları, 1971.
- Şenol Cantek, Funda. *Yabanlar ve Yerliler: Başkent Olma Sürecinde Ankara*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Şimşir, Bilal. *Ankara...Ankara: Bir Başkent'in Doğuşu*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1988.
- Taşer, Seyit. "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Modernleşme Sürecinde Öğretmen Yetiştiren Kurumlarda Eğitim Yönetimi ve Denetimi". Doktora tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi, 2010.
- Velidedeoğlu, Hıfzı Veldet. *İlk Meclis: Millî Mücadelede Anadolu*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları, 2020.

Munis Faik ve Faik Âli Ozansoy'un Yayımlanmamış Mektupları



*Hakan Behçet Sazyek**

Adını Servet-i Fünun edebî hareketinin üyesi olarak duyuran Faik Âli Ozansoy (1876-1950), Türk şiirinde bu yönüyle müstesna bir yere sahiptir. Faik Âli, hareket sonrasında edebî faaliyetlerini sürdürmekle birlikte, mutasarrıf, kaymakam ve vali olarak Osmanlı bürokrasisine hizmet etmiş¹, 1921-1930 yılları arasında çeşitli okullarda ifa ettiği öğretmenlik mesleğinden emekli olduktan sonra Ankara'ya yerleşerek -Ağustos 1940-Nisan 1941 arası ile her yılın yaz ayları dışında- hayatının sonuna kadar başkentte yaşamıştır². Başta Süleyman Nazif olmak üzere pek çok edip çıkarmış bir aileye mensup olan Faik Âli'nin -1910-1915 arasında doğmuş- beş çocuğu vardır. Bunlardan Munis Faik Ozansoy (1911-1975) da ellili yıllarda, şiirde gelenekçi edebî değerleri savunan Hisar topluluğunun kurucularından biri olarak Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının şair kadrosuna katılmıştır³.

Ozansoyların -özellikle Ankara yıllarında- yaşadıkları geçim sıkıntısına rağmen genellikle mutlu bir aile oldukları, birbirlerine yazdıkları çok sayıda mektuptan anlaşılıyor. Bu bağlamda Ozansoylar şanslı bir aile; çünkü, Faik Âli'nin en küçük çocuğu Hayrettin Ozansoy'un (1915-1987) kızı Ayşe Faika Erkmenoğlu (1946) dededen, amcadan ve babadan kalan bütün mektupları ve diğer belgeleri saklayıp arşivlemiş. Ailelerin geçmişine, günlük yaşayışına, ilişkilerine ilk elden ışık tutan böylesi efemeratik kıymetlere yeni kuşaklarca sahip çıkılmayışı, daha sonra yapılacak biyografik ve/ya monografik çalışmaları da çok önemli birincil kaynaklardan yoksun bırakmaktadır. Ancak, Ayşe Faika Hanım'ın bunları büyük bir bağlılıkla ve özenle elinde tutmuş olması, aile için büyük bir önem taşıyor ve onları bu açıdan ayrıcalıklı kılıyor.

* Prof. Dr., Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: hakansazyek@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0088-0178.

1 Faik Âli'nin devlet memuriyetleri hakkında geniş bilgi için bkz.: Sinan Çitçi, "Bir Devlet Adamı Olarak Faik Âli Ozansoy", Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, S.50, 2013, s.103-124.

2 Faik Âli'nin biyografisi için bkz.: Selahattin Çitçi, *Faik Âli Ozansoy- Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri*. İstanbul: Atı Yayınları, 2014.

3 Munis Faik'in biyografisi için bkz.: Sinan Çitçi, *Munis Faik Ozansoy-Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri*. İstanbul: Atı Yayınları, 2013.

Ayşe Faika Hanım'ın asıl takdire değer eylemi, mektupları kişisel bir arşivin dar ve kapalı ortamında tutmamasıdır. Ailede artık Arap harflerini bilmeyen üçüncü kuşak hayattadır ve bu mektupların aile içinde dolaşımı bile mümkün olmamaya başlamıştır. Dolayısıyla, Ayşe Faika Hanım'ın verdiği isabetli kararlar söz konusu mektuplar, 2012 yılında başlayan bir süreçte, o dönemde İstanbul Üniversitesinde görev yapan Selahattin Çitçi ve Sinan Çitçi'nin -özellikle 2016-2019 arasında yoğunlaşan- uzun mesaipleri sonucunda Latin harfleriyle yayımlanmıştır⁴. Böylelikle baba-oğulunkiler başta olmak üzere ailenin pek çok ferдинin elinden çıkmakla birlikte karanlıkta kalmış hemen bütün mektuplar gün yüzüne çıkmış hem de Türk edebiyatı önemli bir mektup dizisi kazanmış oldu.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığında (Nadir Eserler. Bel_Mtf_048213 numarasıyla) kayıtlı bulunan bir dosya, edebiyatımıza değerli isimler vermiş Ozansoy ailesinin bazı mektuplarını barındırmaktadır. Sayfaların karışık dizilmesinden ötürü, kronolojik bir düzene sahip olmayan bu dosyada Munis Faik'in annesine bir ve kız kardeşine yazdığı iki mektup ile Faik Âli'nin oğlu Munis Faik'e hitaben kaleme aldığı onüç mektup bulunuyor.

1930-1944 yılları arasında ve Arap harfleriyle kaleme alınmış bu satırlarda, mükemmel bir oğul-ebeveyn ve ağabey-kız kardeş ilişkisinin bir tarafı görülmektedir. Bu bağlamda öncelikle belirtmek gerekirse, bulduğumuz mektuplar, daha önce yayımlanmış mektuplara içlem bakımından yeni bir katkı getirmiyor. Faik Âli'nin, Ankara'dan yazdığı onüç mektupta da -diğerlerinde olduğu gibi- birkaç meselenin başatlaştığı dikkat çekiyor. Bunların başında da parasızlık geliyor. Cumhuriyet öncesinde uzun yıllar devlet bürokrasisinde çalışan Faik Âli, 1930 yılında başlayan emeklilik yıllarında hiçbir görev al(a)mamış, özellikle Ankara'daki ilk on yılını büyük bir geçim sıkıntısı içinde geçirmiştir. -Bir mektubuna "ancak iki üç gününüze kifayet edebilecek kadar bir şey yani sekiz lira gönderebiliyorum" sözleriyle başlayacak kadar günlük yaşamının merkezinde, zihninin odağındadır parasızlık. Dolayısıyla o, temin edebildiği ufak meblâğları -çok düşkün olduğu-ailesine hemen göndererek onların hiç değilse temel gereksinimlerini sağlama hususunda âdeta çırpınmıştır. Munis Faik'in Hukuk Fakültesini bitirip memuriyete başlaması, bürokraside hızla yükselerek üst düzey görevlere atanmasıyla, ailenin geçim sıkıntısında hafifleme olmuştur. Faik

4 Çitçi kardeşler, Ozansoyların sadece mektuplarını değil; kalemlerinden çıkan değişik türlerdeki bütün eserlerini de yayımlamak suretiyle devasa bir Ozansoy külliyyatı meydana getirdi. Metin yayımı alanındaki bu mesailerinin yanında Faik Âli ile Munis Faik hakkında -2.ve 3.dipnotlarda künyelerini verdiğim- birer monografi hazırlayan iki akademisyen, böylelikle söz konusu malzeme üzerinde bilimsel bir çalışma da yaptı. Çitçiler, aile içi mektuplarının yanı sıra Süleyman Paşazade Sami, Ercüment Ekrem ve daha pek çok kişinin Faik Âli'ye ve Munis Faik'e yazdıkları mektupları da yayımlamıştır. Bu dipnotta anılan bütün kitaplar kaynakçada gösterilmiştir.

Âli'nin 1941 sonrası mektuplarında maddi zorluklardan söz etmemeye başlaması, oğul Ozansoy'un katkısına dikkat çekmektedir. Aile içindeki huzurlu ve âhenkli yapı maddî dayanışma şeklinde de tezahür etmektedir. Faik Âli'nin bir başka torunu Ayşe Faika Hanım'ın, Sinan Çitçi'nin kendisiyle yaptığı söyleşide “bu insanların para konusunda ayrı gayrıları yoktu. Aile bireyleri o kadar birbirlerine bağlıydı ki birbirlerinin ceplerine para koyarlardı.” (S. Çitçi, “Ayşe Faika Erkmengoğlu İle” 210) sözleri, kendisinin henüz küçük bir çocukken yaptığı gözlemle bu dayanışmaya ciddi bir tanıklık getiriyor.

Maddî sıkıntı, daha çok Faik Âli'nin çektiği bir şey olmakla birlikte aileyi de etkilemektedir doğal olarak. Söz konusu yetersizlik, özellikle Munis Faik'in -yukarıda değindiğim üzere- çalışmaya ve para kazanmaya başlamasıyla birlikte hafiflese de başka boyutlara bürünmek suretiyle ailenin yaşamını etkilemeye devam edecektir. Munis Faik Ozansoy, önce banka müfettişi, sonra da Ticaret Bakanlığı bürokrati olarak kazandığı parayı gerek babasının hayattaki son on yılında gerekse izleyen yıllarda hep aile fertlerinin geçimi, eğitimi için harcamıştır. Ayşe Faika Hanım, Munis Faik'in hiç evlenmemiş oluşunu da Sinan Çitçi'nin, “Munis Fâik Bey niçin hiç evlenmedi?” sorusuna verdiği yanıtta “Bu soruyu anneme de sorarlardı. ‘Parasızlıktan’ derdi. Bildiğiniz gibi Faik Âli, emekli olduktan sonra ailenin geçim sıkıntısı da artmış. Munis Faik, Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra hem okumuş hem çalışmış. Hayatı boyunca sınırlı imkânlarla sahip, kalabalık bir ailenin sorumluluğunu sırtında taşımış. Girizan halam hiç evlenmemişti. Remide halam da erken yaşta dul kalmıştı. Munis, hayatının sonuna kadar kızkardeşlerine ve Remide'nin iki oğlu Hasan ile Ömer'e destek olmuş.” (211) bu bağlamdaki sözleriyle değerlendirmektedir.

Faik Âli, oğluna hitaben kaleme aldığı mektuplarının genelinde bir sanatçı olarak edebiyattan, şiirden hemen hiç söz açmamıştır. Aynı zamanda -usta- bir şairden -genç- bir şaire giden bu mektuplarda böylesi bir boyutun olmayışı dikkat çekicidir. Ayrıca, yeni devlet ve yeni başkent de onun ilgi alanına hiç girmemiş; kişi olarak kendisini, geçimini ilgilendirmedikçe siyaset, kültür, eğitim, sosyal yapı ve bu alanlarda gerçekleştirilen yeniliklere dair hiçbir yorum, değerlendirme yapmamış, imada dahi bulunmamıştır. -Yayımladığımız- mektuplarda bu minval üzere elde edilebilen tek somut “bilgi”, Faik Âli'nin Ankara'yı hiç sevmediğidir. Ankara, ne bir kent ne de bir başkent olarak onun gönlünü kazanamaz. Nitekim Faik Âli söz konusu sevgisizliğini, ölümünden saatler önce, yanında bulunan Taha Toros'a “ağır ağır titretek bir sesle” “Beni Ankara toprağına vermeyin. İstanbul'a götürün” (Toros 162) diyerek yegâne vasiyetine temel kılacaktır. Dolayısıyla, baba Ozansoy -diğer mektuplarında olduğu gibi- buradaki onüç mektubunu birer estetik metin olarak kaleme almamış; mektubu

bütünüyle günlük yaşantıların ve hâllerin; reel durumlara, gelişmelere ilişkin verilecek haberlerin bir aktarım gereci olarak görmüştür.

Dosyada ayrıca, kimliğini belirleyemediğim bir kişiden Munis Faik'e 15 Ekim 1932 tarihli; Faik Âli'den Halit Fahri Ozansoy'a tarihsiz birer mektup ile Hayrettin Ozansoy'a yazılmış tarihsiz ve eksik bir mektup ile Munis Faik'e ait, 1933 tarihli "Boğaz'da Akşam" adlı bir manzume bulunuyor. Bunların yanında, dosyada birkaç sayfa da karalama tarzında yazılmış metinler var⁵.

Söz konusu dosyadaki mektuplar, Ozansoyların yayımlanmış külliyyatında yoktur. Dolayısıyla, bu çalışmada Latin harfli metinlerini verdiğimiz onaltı mektup, külliyyatın çok ufak bir kısmını oluşturmakla birlikte, tamamlayıcı bir işleve sahip olma bakımından önem taşımaktadır. Küçük bir yekün tutan bu mektupların, Ozansoy ailesi fertleri arasındaki yazışmaların yüzlerce mektupluk büyük toplamına sağlayacağı katkı da o oranda olacaktır. Bununla birlikte, Latinize ederek burada yayımladığımız mektupların tamamen kaybolmadan bir genel kitaplığa ulaş[tırıl]mış olması da sevindirici bir husustur. Akademik tutum, bütünün dışında hiçbir parça bırakmamayı gerekli kılar. Okumakta olduğunuz çalışmanın temelinde de bu niyet bulunmaktadır.

5 Dosyadaki mektup bütününün dışında kalan bu dağınık malzeme başka bir çalışmada ele alınacaktır.

Kaynakça

- Çitçi, Selahattin. *Fâik Âli Ozansoy- Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri*. İstanbul: Atı Yayınları, 2014.
- . *Hisar Şairine Mektuplar*. İstanbul: Atı Yayınları, 2019.
- Çitçi, Selahattin ve Sinan Çitçi, *Türk Basımında Fâik Âli*. İstanbul: Atı Yayınları, 2018.
- Çitçi, Sinan. *Munis Fâik Ozansoy-Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri*. İstanbul: Atı Yayınları, 2013.
- —. “Ayşe Faika Erkmenoğlu İle Faik Âli Ozansoy ve Munis Faik Ozansoy Hakkında Bir Röportaj”. *Türkiyat Mecmuası* 22 (2012): 201-213.
- —. “Fuat Ömer Anamur İle Munis Faik Ozansoy Hakkında Bir Röportaj”. *Türkiyat Mecmuası* 23 (Bahar 2013): 227-236.
- Ozansoy, Faik Âli. *İki Hemrâh-Süleyman Paşazâde Sâmî & Fâik Âli Mektuplaşmaları*. Haz. Selahattin Çitçi. İstanbul: Atı Yayınları, 2018.
- —. *Hanım Kızım Kıymetli Şairem- Fâik Âli & Melek Tigrel Mektuplaşmaları*. Haz. Selahattin Çitçi. İstanbul: Atı Yayınları, 2018.
- —. *Kızlarımla Hasbîhâl*. Haz.: Selahattin Çitçi. İstanbul: Atı Yayınları, 2018.
- —. *Munis Yavrum- Fâik Âli'den Munis Fâik'e Mektuplar*. Haz.: Selahattin Çitçi. İstanbul: Atı Yayınları, 2019.
- Ozansoy, Hayrettin. *Bir Bürokratın Hususi Mektupları*. Haz. Selahattin Çitçi, Sinan Çitçi. İstanbul: Atı Yayınları, 2018.
- Ozansoy, Munis Faik. *Munis Fâik Ozansoy'un Mektupları*. Haz.: Sinan Çitçi. İstanbul: Atı Yayınları, 2016.
- Talu,ERCÜMENT EKREM. “Büyük Üstâdım, ERCÜMENT EKREM'den Fâik Âli'ye Mektuplar”. Haz. Selahattin Çitçi, Sinan Çitçi. İstanbul: Atı Yayınları, 2017.
- Toros, Taha. *Mazi Cenneti I. 2.b*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.

EK

I. Metinler:

A. Munis Faik Ozansoy'un Mektupları:

A.1. Annesi Mevhibe Hanım'a:

1.

Bihî⁶9 Ağustos 1930, Beyoğlu⁷

Sevgili anneciğim,

Dün Remide'ye⁸ bir mektup yazmıştım. Ve mektubu postaya vermeye gideceğim sırada Remide'den alaylı bir mektup gelmişti. Bugün şimdiye kadar (saat beş) sizden henüz yeni bir mektup gelmedi, fakat ben birkaç satır olsun yazmak istedim. Ablamla⁹, Beyoğlu'na alışık olmadığımız, akşam -daha doğrusu Bursa'ya göre âdeta gece- piyasasına giderken postaya vereceğim.

Vapurdan iner inmez size bir mektup yazarak rahat geldiğimi bildirmiştım. Tabii o mektubu şimdiye kadar almış olacaksınız.

Remide'nin mektup yazmayı unutmadığına hemen o akşam, birkaç satır olsun yazdığına pek memnun oldum. Eğer daima böyle mektup yazarsa geldiği zaman mükâfât olarak benim tarafımdan alınmış seçme artist kartları bulacaktır. Bununla beraber, o yazamazsa siz yazın.

Unutuyordum: Bugün vali muavini babamı görmek istemiş. Babam gitti görüştü. Cehdî'nin¹⁰ mektep meselesi içinmiş. Altı adet vesika resmi lâzımmış. Hemen çıkartıp gönderin. Cehdî'nin derslere dikkatle çalışmasını söylemeyi zaid addederim. Çünkü biliyorum ki hevesle çalışıyor.

Yeni bir havadis yok. Ankara'dan haber bekliyoruz. Belki yarın gelir. Alır almaz hemen geleceğiz. Eğer Cehdî'nin imtihan günlerinde biz Bursa'da olursak onu Nazmi Bey¹¹ imtihana götürecektir ve onlarda kalacak. Zaten vali muavini de ona nezaret edecek. Hatta belki ben de Fatma ablamda kalacaktım.

6 Mektupların ilk sayfasının yukarısına konan Besmele rumuzu.

7 Munis Faik, o sırada Galatasaray Lisesinde öğrenci olduğu için babasıyla birlikte İstanbul'dadır. Mektup, Bursa'nın Çekirge semtindeki anneanne evine gönderilmiştir.

8 Remide Ozansoy (1915-1994). Faik Âli'nin dördüncü çocuğu; Munis Faik'in dört yaş küçük kız kardeşi.

9 Girizan Ozansoy (1910-1997). Faik Âli'nin ilk çocuğu; Munis Faik'in bir yaş büyük ablası.

10 İbrahim Cehdî (1912-?). Faik Âli'nin üçüncü çocuğu; Munis Faik'in bir yaş küçük erkek kardeşi. O sırada o da Galatasaray Lisesi'nde okumaktadır.

11 Nazmi Ayyayla. Ozansoyların aile dostu. Mektuplardaki -yakın çevre- kişiler hakkında dipnotlarda verilen kısa bilgiler, Selahattin Çitçi'nin hazırladığı *Munis Yavrum- Faik Âli'den Munis Faik'e Mektuplar* (İstanbul: Atı Yayınları, 2019) adlı kitaptan alınmıştır.

Fakat küçük annem¹² mahzun olur, beni tekrar göremediği için üzüldü diye tekrar Bursa'ya gelmeye çalışacağım. Selâmlar bu sefer toptan. Anne sen yazılmış gibi evdekilere ve ahablara söyle. Küçük annemin, teyzemin, sizlerin ellerinizden, küçüklerin gözlerinden öperim. Babam da küçüklerin gözlerinden, büyüklerin ellerinden öper.

Oğlun Munis

A.2.Kızkardeşi Remide Hanım'a:

1.

[9 Ağustos 1930, Beyoğlu]

Remideciğim,

Sana dün uzunca bir mektup yazmıştım. Bugün de şu satırları karalıyorum. Dün gece Kemal Fethi ve diğer arkadaşlarla sinemaya gittik. Niyetimiz Elhamra'ya¹³ gitmekti. Dün açılacağını zannediyorduk. Fakat Çarşambaya açılmış. Melek'e¹⁴ gidecektik, beş kişi idik. İçimizden üçü o filmi görmüşler. Ekseriyet onlarda idi. Biz de Fransız tiyatrosundaki (Ramon Novaro)¹⁵ ve (Rene Adore)nin¹⁶ "Memnu Saadet"¹⁷ isminde bir filmine gittik. Çok güzeldi. Ablamla beraber de "Define Ararken"e gitmek istiyorum. Bugün adaya gitmekten vazgeçtik. Başka bir gün gideceğiz. Sana iki kart gönderiyorum. *Evelyn Holt*'un¹⁸ bu resmi ne güzel değil mi? Ablam ve babam bana daha birkaç kart atmışlar. Hepsini göndermek kabil değil. Gelince görürsün. Hatta bunların da kaybolmasından korkuyorum. Pek karmakarışık bir mektup. Fakat vakit geç. Burada posta erken kapanıyor. Oruvar ma şer¹⁹.

Kardeşin Munis Faik²⁰

Küçük annem nasıl? Bildirmenizi rica ederim.

Hayrettin'in²¹

Votre absence de leur jours m'a

*semblé plus long que leur années*²²

diye başlayacak mektubu hâlâ gelmedi. Acaba yolda mı kaldı?

12 Bursa'nın Çekirge semtinde yaşayan anneanne Naile Hanım (öl.1950)

13 Beyoğlu İstiklâl Caddesi'nde, 1923'te açılan Elhamra Sineması.

14 Beyoğlu Yeşilçam Sokağı'nda 1924 yılında açılmış olan Melek Sineması. Daha sonra "Emek" adını almıştır.

15 Ramón Novarro (1899-1968). Sessiz sinema döneminde Hollywood'un ünlü Meksikalı erkek oyuncusu.

16 Renée Adorée (1898-1933). Sessiz sinema döneminde Hollywood'un ünlü Fransız kadın oyuncusu.

17 Özgün adı "Call of the Flesh" olan 1930 yapımı Hollywood müzikal filmi.

18 Evelyn Holt (1908-2001). Sessiz sinema döneminde Alman sinemasının ünlü kadın oyuncusu.

19 Fr.: Au revoir ma soeur [Hoşçakal kız kardeşim]

20 Metinde eğri harflerle gösterilen sözcükler özgün mektupta Latin harfleriyle yazılmıştır.

21 Hayrettin Ozansoy (1915-1987). Faik Âli'nin en küçük çocuğu.

22 "Sensiz geçirdiğim bir gün bana yıllardan daha uzun geliyor."

2.

Bihî

21 Eylül 1930 Pazar

Sevgili Remidem,

İki üç gündür, yine sana mektup yazmak zevk-ı azîminden mahrum kalmıştım. Fakat, -her dakika seninle daha uzun boylu konuşabilmek arzusu ve ümidiyle... Ve emin ol, yazamadığım için, içimde âdeta bir boşluk var gibi idi. Nihayet bu sabah şu perişan satırları yazarak Cehdî'nin sana, dün akşamdan yazmış ve içinde, şüphesiz pek beğeneceğin iki "güzel artist" kartı ilâve etmiş olduğu mektubun arasına -ve kapalı zarfı yırttırmak suretiyle- koyarak gönderbiliyorum.

Fakat bilmem neden, o güzel Çekirge'yi sen bir inziva, bir menfa, ve senin tabirinle bir "manâsız" telâkki ediyorsun. Filvaki ben de son zamanlar sıkılmıştım. Fakat bunun, o sıkılmanın sebebi büsbütün başka idi. Evvelâ kitaplarım yanımda değildi. Ve sonra, her halde sizden evvel avdetim bir zaruret idi. Sen böyle sıkıldığımı her mektupla ve mübalâğayla yazdıkça ablam ve babam da hepimize üzümlüyor. Bursa'ya gelmeyi hâlâ çok arzu eden babam ve ablam artık vazgeçmek mecburiyetinde kaldılar. Çünkü onların gelmesi için bir iki gün daha beklemek lâzım gibi. Girizan henüz gelmedi. Fakat bugünlerde muhakkak gelecekmiş. Olmazsa size geciktirmeden para gönderip sizi buraya çağıracağız. Bir iki gün, ama yalnız bir iki gün sabır... Cehdî sabırsızlanıyor. Şimdilik bu kadar yetsin. İnşallah yarın da anneme yazarım ve belki sana da... Küçük annemin, teyzemin, annemin ellerinden, senin ve Hayrettin'in gözlerinizden öperim. Başka soranlara ve selâm yazmam lâzım gelenlere sen yazmışım gibi söylersin. İki gözüm.. kardeşim.

Munis Faik

B. Faik Âli Ozansoy'un Mektupları:

B.1. Munis Faik'e:

1.

Ankara, 23 Mart 1933

Bihî

Nûr-ı aynım oğlum,

Mektubunu dün geç aldığım için size para tedarik edip göndermeğe imkân bulamadım. Bugün de ancak iki üç gününüze kifayet edebilecek kadar bir şey yani sekiz lira gönderebiliyorum. Cumartesi yine yetiştirmeğe çalışırım.

Hilmi Bey'den hâlâ ne sana ne bana bir haber gelmemesi canımı sıkıyor. Mamafih Frenkler *pas de nouvelle, bonne nouvelle*²³ derler. Ve yine *mieux vaut tard que jamais*²⁴ derler ki bizde de böyle bir söz var: Güç olmasın geç olsun. Ümit ediyorum ki daha çok gecikmez. Biraz evvel de müşarünileyhe bir telgraf yazdım.

Ümit yolunda yürümekte ber-devam. Başka yazacak bir şey yok.

Neyyir Bey²⁵ bana mektup yazsaydı tabii ki onu okuyup dinlemekten memnun olurdu. Tuhaf tesadüf, mektubuna takaddüm eden gece onu rüyada gördüm. Berin'in²⁶ Avrupa'da tahsil ettirilmesi zannediyorum ki faydadan hâli olmaz. Her suretle feyz-yâb olmasına dua ettiğimi hürmetlerim, muhabbetlerim ve hasretlerimle Neyyir Bey'e söyle; bütün efrâd-ı âilesine de selâm ve ihtiram.

Bugünlük bu kadar olsun. İnşallah bundan sonraki mektubum esaslı iyi haberleri ihtiva eder. Hepinizi ayrı ayrı ve artık nicesine pek dua ettiğim iştiaqlarla öperim oğlum iki gözüm.

Baban Faik Âli

23 [Bir] haber olmaması iyi haberdur.

24 Geç olsun güç olmasın.

25 Faik Âli'nin yakın dostu Neyyir Gökkan. "Fahir" takma adıyla *Servet-i Fünun* dergisinde yazıları ve manzumeleri çıkmıştır. Hakkında daha geniş bilgi için bkz.: Faik Âli Ozansoy, *Munis Yavrum-Fâik Âli'den Munis Fâik'e Mektuplar*, Haz.Selahattin Çitçi. Atı Yayınları. İstanbul, 2019, 32-33)

26 Berin Gökkan. Neyyir Gökkan'ın oğlu.

2.

Ankara 11 Nisan 1933

İki gözüm oğlum,

Postada senden bir mektup çıkmadı. İnşallah bu rahatsızlıktan değil. Çok merak ediyorum. Yarın posta gelinceye kadar bekleyeceğim, sonra -yine eğer mektupsuz kalırsam, ki inşallah bu ihtimal tahakkuk etmez, o zaman Sami Bey vasıtasıyla çabuk haber alarak mutmain olmaya çalışacağım. Paraca ne halde olduğunuzu biliyorum. Beni sorarsan cebimde yirmi küsur kuruşum var.

Bugün işim yarın için size para yetiştirebilmek imkânını tehiyeye ve temine münhasır olacak. Başka yazacak bir şey yok. Celâl Bey'in²⁷ vaadini incaz etmesine intizar ediyorum. İnşallah geciktirmez. Ben hepinize pek çok mütehasirim ve tahassürle hepinizi operim iki gözüm oğlum.

Baban Faik Âli

Mösyö Koryu [?] şöförünü göndermiş. Bugün şehirde birleşecektik. Çıkamayacakmış ve akşama beni bekleyeceğini, şöförün istediğim saatte gelip istediğim yerden beni alacağını bildiriyor. Akşamlarımın kasvetinde bir (*distraction*)

Zülfü Bey²⁸ akşam avdet etmemiş. Belki bu akşam. Bu sabah uyandığımız zaman yerde bir karış kar gördük. Şimdi yerlerde bir şey yok, yalnız dağlar bembeyaz. Soğuk hiç yok. Etraf karla muhat iken soğuk olmaması garip. Hiç rüzgâr olmadığından. Çok acayip bir iklim.

3.

Bihî

Ankara, 1 Mayıs 1933

İki gözüm oğlum,

Yeni bir ayın ilk tarihini de yine sana olan bir hitabımın yukarısına kor-ken hayırlı bir ay olmasını ve benimçün hüsn-i sûretle mülâkatımızı nasip buyurmasını inayet ve merhametinden bir an bile şüphe etmediğim Allah'ımızdan niyaz ederim.

Dün uzun ve güzel bir mektubunu memnuniyetle alıp okudum. Evvelce de sana yazdığım gibi imtihanlar hususunda istediğin gibi hareket edebilirsin.

27 Faik Âli'nin yakın dostu Celâl Burhan Bey.

28 Faik Âli'nin dayısının oğlu Mehmet Zülfü Tigrel.

Bugün geçen ayın kirasına verilmek üzere otuz lira ayırabildim ve Sadi Bey'e²⁹ üst tarafını şimdilik senin eklemenı söylemesini rica ettim. Elbet söylemiştir. Ben bizim katın kirasının niçin hacedilmiş olduğunu anlamadım. Tabiî sahibinin bir borcu için olacak ama Rüştü Bey öyle bir şey yok diyordu. Neyse şunu tekrar yazıp anlamak istemekten maksadım yalnız bir ay için olmayıp da ileri aylar için de mahcuz olup olmadığını bilmelidir, eğer öyle ise bizi biraz müşkilâta uğrattır. Mamafih biten Nisan aylığını da mümkün olduğu kadar fazla geçirmeyerek tesviyeye çalışacağım. Allah kolaylık versin. Senin eklediğin yirmi lirayı bugünlerde sana yetiştiririm inşallah.

Celâl Bey perşembeye avdet edeceğini söylüyor. İnşallah fazla gecikmez. Bugünkü bu kadar oğlum. Hepinizi pek çok öper ve Rabbimin bereketine ve samedaniyetine emanet ederim iki gözüm oğlum.

Baban Faik Âli Midhat Ömer Bey³⁰ de aylardan beri Ankara-nışın.

4.

[tarihsiz]

Bir tayyare piyangosu³¹ bileti alabildim. Allah rast getirsin. Numarası 18.71'dir. Remide Hanım böylece bilmiş ola.

Hasbıhal ihtiyacı içimde taşıp dururken başımda yazacak, yazmaya degecek bir şey bulamıyorum.

Sırtımdaki nesne âdeta giyilemeyecek bir hâle geldi. Artık palto giyilemediğiçün eskiliği pek sırtıyor. Dün ahbaptan olan bir zâtın mağazasındaki terzisine taksitle bir kostüm ısmarladım. Allah ez-cümle elbiseyi alacağım zaman vereceğim ilk taksitin tediyesinde suhulet ihsan buyursun. Güzel bir elbise, kahverengi birer çizgili bir şey, kibar bâ-husus çok görülmemiş bir desen.

Alâattin Hamdullah Bey dün sizlerden selâm getirdi. Ben de gözlerinizi öperim. Derslerine çalışıyorsan muvaffakiyet temennileri. Hepinizin âfiyetinize dualar. Dostlara selâmlar. Cümledenizi ayrı ayrı öperim oğlum iki gözüm.

Baban Faik Âli

29 Faik Âli'nin kayınbiraderi Sadi Mümtaz Akkor.

30 Faik Âli'nin yakın dostu Midhat Ömer Karakoyun.

31 16 Şubat 1925'te kurulan Türk Tayyare Cemiyeti'nin [Türk Hava Kurumu] maddi destek sağlamak amacıyla 1926 başından itibaren düzenlediği piyango organizasyonu.

5.

Bihî

Ankara, 16 Mayıs 1933

İki gözüm yavrum,

Dün senden her halde bir mektup umuyordum, gelmedi, fakat benim hissim esasen doğru imiş, çünkü sen evvelki gün yazmışsın. Yazdığın dün gelecekken bugün geldi.

Evvelâ senin imtihan meseleni konuşalım: Bütün derslerden hazıranda imtihana girmeni, yorulmaman ve neticeden emin olman şartıyla tavsiye edebilirim³². Çünkü Mekteb-i Mülkiye meselesi, tahmin ettiğiniz şekli alırsa senin imtihan vermeden sınıf geçmen veya geçmemen müsavi olur. Ortada kâr kalacak şey yorgunluktur. Geçirmiş olduğun rahatsızlığın ne olsa, bir küçük za'fı henüz kalmış olabilir. Bunun için fazla yorulduğunu istemem. Darülfünun alacağı şekil hakkında buraca da henüz tebellür etmiş bir şey yok³³. Maarif'ten³⁴ tahkik ettim, kat'î, vazıh bir şey söyleyemiyorlar. Şimdiki gibi sabahtan akşama kadar ders okutulmayan, darülfünun gibi öğleden sonrası serbest ve bâ-husus âti için bir *engagementi*³⁵ tazammun etmeyen bir Mekteb-i Mülkiye'yi Hukuk'a her zaman tercih ederim. Neyse, îcâb-ı hâl ü maslahata göre hareket edersin öğlum. Bu bahis için bugünlük bu kadar kâfi.

Gelelim bana: Ben Ankara'ya ısınamadımsa da biraz alıştım. Bunun için eskisi kadar sabırsızlanmıyorum. Ve mademki bu kadar bekledim inşallah her halde iyi bir netice ve an-karib-i istihsal ederim. Vaziyet o merkezde ki hatta bi'l-farz ben istiğna gösterip dönmek istesem onlar hayır olamaz, boş dönülemez diyecekler. Çünkü benim bu kadar aylar burada ve intizar hâlinde durup görünmem çoklarını düşündürür ve belki biraz utandırır oldu.

Burada hiçbir vazifede gözüm yok; söz tamamıyla aramızda, bir müddetten beri bazı mehâfil-i âliyyede mevzû'-ı bahs olduğu, bana pek hususi haber verilen mebusluk³⁶ müstesna bu vazife hem orada hem burada demektir. Bunun haricinde buraca bir şey istemem.

Celâl Bey henüz yeni geldi, tabii çok meşguldür. Bir iki gün geçmesini bekledim, yarın gidip göreceğim.

32 Munis Faik, bu sırada İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesinde 1.sınıf öğrencisidir.

33 1933'te gerçekleştirilen Üniversite Reformu kastediliyor.

34 Milli Eğitim Bakanlığı.

35 Engagement: Bağlılık, taahhüt.

36 Faik Âli, kendisine milletvekilliği teklif edildiğini yazsa da Cumhuriyet döneminde kendisine hiçbir resmî görev verilmemiştir.

Seninle konuşmak zevk-ı rûhânîsinden hayatın maddî bir mecburiyeti, yani gidip bir şey yemek ihtiyacı muvakkaten ayırıyor. Orravuar oğlum. Hepinizi ayrı ayrı ve pek çok öperim iki gözüm.

Hepinize mütehassir baban Faik Âli

6.

Ankara, 23 Mayıs 1933

İki gözüm oğlum,

Sana dün mektup yazmışken bugün yine yazıyorum, çünkü hem senden umduğum gibi bir mektup, hem de Celâl Bey'den deyn ümidimizi takviye edecek bir haber: Birkaç güne kadar mutlaka bir şey yapacağını Celâl Nuri Bey'e³⁷ temin etmiş, o da bana şimdi Meclisten telefonla malûmat verdi. İnşallah ümitlerimiz artık pek yakında tahakkuk eder ve bu hicran hüsn-i sûretle biter.

Size bugün para tedarik edip gönderemediğim için âdeta müteessirim. Bu teessürümü biraz tadil eden bir şey varsa o da şudur ki dünkü mektubumda dediğim gibi sarraftan biraz para belki bugün alırsınız. Yahut yarın sabah gider alırsınız. Küçük şeyleri esirgeyesin ve esirgemene hayranım. Zaten inşallah Haziran'dan evvel gelirim de hemen maaşımı alırım ve hesaplarız.

Sana ayrıca istediğin beş lirayı çok ümit ediyorum ki bir iki gün zarfında yetiştiririm. Mühendis mösyö Koryu'nun [?] İş Bankası'ndan alacağı bir para vardı, bugün bana gelecekti ve gidip bitirmeye çalışacaktık, niçin bilmem gelmedi. Bu işi bugün bitirebilirdik ve ondan işimize yarayacak bir para alacak ve sizi ferahlatıyordum. Bakalım yarına.

Hind seyahati benim daha mektepte iken belki en büyük hülyamdı. O dercede ki imtihana girmek için sınıf kapısında halecanla nöbet bekler ve bir taraftan elimdeki imtihan vereceğim dersin kitabını karıştırırken yine coşar her şeyi unutup o hülyaya daldığımı pek iyi hatırlıyorum. Bugün ise o baid ve mezâhim-âlûd seyahate hiç lüzum yok. Allah kısmet etse de Neyyir'i de alarak seninle bir Avrupa seyahati yapabilirsek, hatta o seyahate kızlarımı da iştirak ettirmek isterim. O yorgun, yerinden kıınıldamak yahut hatta yatağından, mecburiyeti olmadıkça, çıkmak istemeyen benim çok aziz ve nazenin dostum öyle bir sefer-i dūrâdûr u düşvâra nasıl ve ne diye meyletmiş anlayamıyorum. Gözlerinden birçok öptüğümü söylerken bu dediklerimi de söyle. Benim ona mektup yazmadığımı, yazacak hoş bir şey hâlâ nasip olmadığı içindi. Sıkıntılı bir ruha yazacağım şeyler onu memnun değil müteessir ederdi, yoksa mektubuma cevap yazmadı

37 Faik Ali'nin yakın dostu Celâl Nuri İleri (1881-1938).

diye susmadım, kendisinden bir mektup istedim, her halde memnun olurum ve o memnuniyetle belki başka türlü söylenirdim. Neyse inşallah yakında uzun uzun ve her gün görüşüp konuşarak mâfâtı telâfi ederiz.

Geçenlerde hususi olarak sana yazdığım vazîfe-i latife için gûyâ esaslı bir namzed imişim. Çok ümit etmiyorsam da kimbilir, mukadderse elbette olur.

Bugün iyice yorgunum oğlum. Şu yorgunlukla otuz sahife kadar bir yazıyı Haziran'a kadar yetiştirmek mecburiyetinde gibiyim. Kaç günlerdir hiçbir satır yazamadım. Bugün üç dört sahife tercüme ettim, bir gayretle günde dört beş sahifeye çıkarmaya çalışacağım. Sekiz on sahifesini de iyi Fransızca bilen bir dostuma yaptırırsam -yapacağını vaadetti- olur gider. Güç bir şey. Hem çok iyi bir Fransızca değil hem de tıbbî ve sair gûnâ fennî istılahlar çok ve bunların bizde mukabilleri ise onda sekiz yok. Neyse ben de biraz uydurarak yapıyorum. İmza koyacak değilim. Bununla beraber temiz ve itinalı bir suretle tercüme ediyorum. Zaten bitmesi için yüzelli sahife kadar var. Avdetimde orada devam ve Neyyir'in irfanıyla lûtf-ı muâvenetinden istifade ederim. Onun hoşlanacağı sahifeler çoktur.

Daha ne yazayım bilmem. Bugünlük de bu kadar olsun. Cebimde tam dokuz kuruş var. Spor kulübü reisi olan Erzurum mebusu Aziz Bey'i³⁸ bulabilsem belki yüz lirasını alırım. Bugünlerde başka taraftan pek ümit yok. Hepinizi pek çok tahassürle, bî-nihaye muhabbetle operim iki gözüm oğlum.

Baban Faik Âli

7.

Bihî

27 Mayıs 1933

İki gözüm oğlum,

Sadi Bey gözlerinden öpüyor.

Sana bu satırları Sadi Bey'in yanında yazıyorum. Şimdi onbeş liralık bir telefon havalesi alırsın. Bugün aldığım mektubun beni müteessir etti. İki üç gün âdeta ekmek çayla geçti Allah beterinden saklasın. Ama oğlum şikâyet değil hikâyet kabilinden bir iki şey söyleyeceğim. Biliyorum ki ihtiyaç, ihtiyacınız yalnız yemekten ibaret değil, daha birçok ihtiyaç da var. Ben onlara medar olmak üzere ayrı bir şey pek de gönderemiyorsam da, her ay parça parça gönderdiklerimin kaydı bende yoksa da şöyle tahmin ve hesap ediyorum ki, her ay ev kirası hariç, yine üst tarafı her halde seksen doksan ve bazan yüzden fazla gönderdim. Şunu kabul ve itiraf etmeli ki maişet yüzde otuz kırk hatta daha fazla

ucuzlamıştır. Meselâ üç dört kuruş olan yumurta bugün kırk elli para, et otuz-beş kırk kuruş, burada hasretini çektiğimiz o güzelim Kalkan elli kuruş, bakla vesair mümasilleri bedava gibi bir şey. Böyle iken pahalı bir mazideki aynı darlıklara ve sıkıntılara meydan bırakmak doğru değil. Dediğim gibi bunları bir hasbıhal biraz da ders gibi söylüyorum. Hepiniz bilirsiniz ki ben size vermekle vergiliyim hatta canımı bile. Neyse inşallah bunların hepsi kariben geçer.

Celâl Bey'den bir haber-i beşârete her dakika muntazırım. Acele yazıyorum. Hepinizi ayrı ayrı öperim oğlum iki gözüm.

Baban Faik Âli

Münciye Hanım'ın³⁹ Sadi Bey'in madeni için bir mektubu var. Cevap için Beşiktaş'ta bir adres vermiş. Kendisi sizinle beraber değil mi?

8.

Ankara 3 Haziran 1933

Bihî

Terziye olan taksidi bitirmişsen, yahut biraz bir şey kalmışsa bir kat elbise daha ısmarla. İsterim ki bir siyah ceket yelekle bir çizgili pantolon kostümün bulunsun.⁴⁰

İki gözüm oğlum, yavrum

Perşembe günü postaneye uğradığım ve dün Cuma olduğu cihetle 21 Mayıs tarihli mektubunu bu sabah erken, 2 Haziran tarihisini de öğleyin aldım ve çok memnun oldum. Evet, sekizinci ayına giren iftirak bu ay içinde inşallah artık biter. Ben de pek ziyade bî-huzur ü iştiyâkım. Bugün yahut yarın esaslı bir haber almak ihtimâl-i kavîsi var. Akşama kadar bir haber çıkarsa bu mektuba tezyil ederim. Girizan'ın mektubuna cevap yazmaya bugün vaktim olmayacak.

Girizan'ın istediği parayı göndermeyi, imkân olursa, memnunen isterim. Ve kim bilir belki ben getiririm. Bununla beraber günler, saatler saymakla üzülmeyin, ben muayyen proje yapmamayı çoktandır âdet edindim. Projeler akim kalıyor da sürprizler oluyor. Celâl Bey'in ne gün gideceği muayyen değil. Herhalde gitmeden bir şey yapacak.

39 Ozansoyların aile dostu ve konken arkadaşı. Münciye Hanım'ın sadece bir konken figürü olmadığı, aile içinde daha derin bir yeri olduğu, Faik Âli'nin ikinci torunu Ömer Anamur'un, "(...) yaşlı bir Münciye Teyze'miz vardı. Onun anlattığı masallar hâlâ benim hatırımdadır." sözlerinden anlaşılmaktadır (Çitçi, Sinan. "Fuat Ömer Anamur İle İle Munis Faik Ozansoy Hakkında Bir Röportaj". *Türkiyat Mecmuası* 23 (Bahar 2013): 227-236).

40 Mektubun üst kısmına, çapraz bir şekilde yazılmıştır.

Elektrik parasının tesviye gününe kadar ben gelemeyiz yahut gönderemezsem sen ödersin ben de sair bütün sarfiyatınla sana iade ederim. Eğer İpekiş⁴¹ dediğin gibi sizin banka memurlarına taksitle kumaş satıyorsa hemen hemşirelerine ve annene istediklerini fazlasıyla almaktan çekinme. Bir iki gün için para cihe-tinden pek ümidim yok, fakat kim bilir, dediğim gibi maişet her şeyden ziyade sürprizlerle doludur. İmtihanlarda inşallah yorulmadan muvaffakiyet-i tamme elde edersin. -Bu sabah ablama gitmiştim.-

9.

Bihî

25 Haziran 1933

İki gözüm aziz oğlum,

Galiba dört beş gündür mektup yazamadım. Ne yazacağımı bilmeyince yazmak biraz manâsız olmaz mı? Bugün İstanbul'a gidip üç dört gün sonra avdet edecek olan Dahiliye Vekiliyle⁴² dün biraz görüştüm. Derhal bir şey yapmalı, bir şey yapmalıyım, hele gidip geleyim diye, ben bir şey açmadan kendiliğinden yeni vaatlerde bulundu. Mamafih ben bu vaatlerini değil; önce de dediğim gibi, bize iki üç ay yaşayabilmek imkânını verecek topluca bir para bulmak için bekliyorum. Galiba Celâl Bey de Eylül'e filana kadar değil, belki birkaç hafta sonra avdet edecek. Konferansın devamı şüpheli. Tevfik Rüştü Bey⁴³ Perşembe'ye dönecekmiş. Neyse.

Tercüme işleri her halde işimize yarayacak. Bir kitap da Şükrü Kaya Bey veriyor. Bunun parasını kısmen olsun peşin alabiliriz. Maarif'ten ne alabileceğiz bilmiyorum. Ne de olsa onun parası kitabı bitirdikten sonra alınabilir. Aziz Bey'den de iki eser alacağım. Bu suretle oldukça bize göz açtırabilecek bir para elde edebileceğiz. Ben Maarif Vekâletine tercüme değil, mekteplerde okutturulacak bir müntehabat kitabı tertibinin bana havale ettirilmesini istemek niyetindeyim. Bu kitaplar için yeni bir kararname var ki bugünkü *Hâkimiyet-i Milliye* yazıyor. Baştan başa okudum. Onda müsabaka haricinde bir mütehassısı doğrudan doğruya vekilin tevdi ve havale edebileceğine dair bir madde var. Bundan bi'l-istifade Reşit Galip Bey'le⁴⁴ görüşüp konuşmak istiyorum. Üç sene için

41 İpekiş Mensucat, 1925 yılında, Atatürk'ün direktifiyle Bursa'da kurulan kumaş üretim şirketi.

42 1927-1938 yılları arasında Dahiliye Vekilliği [İçişleri Bakanlığı] görevini yürüten Şükrü Kaya (1883-1959).

43 1925-1938 yılları arasında Hariciye Vekilliği [Dışişleri Bakanlığı] görevini yürüten Tevfik Rüştü Aras (1883-1972).

44 1932-1933 yılları arasında Maarif Vekilliği [Millî Eğitim Bakanlığı] görevini yürüten Reşit Galip (1893-1934).

kabul edilecek bir kitabın yalnız bu müddetlik hakk-ı telîfine 500 ilâ 1000 lira verecekler. Böyle bir kıraat kitabını seninle ben birkaç haftada vücuda getirebiliriz. Bu cihetle şimdilik bu kadar.

Bu satırları ale's-sabah yazıyorum. Daha banka açılmamış. Açılınca gidip Said Bey'le senin maaş ve tatilde sûret-i devâm meseleni konuşacağım. Neticeyi bu mektuba ilâveten bildiririm.

Bugün Pazar, yani senin bankaya gidemeyeceğin gün. Bununla beraber size para göndereceğim, yirmi para. Bundan Hayrettin'e bir ayakkabı -yazlık ucuz bir şey- alırsınız. Kabul olursa Sadi Bey'le göndereceğim ki eve telefonla malûmat veresiniz tâ ki parayı bugün alabilesiniz. Belki paranız bugün yetişmiştir.

İnşallah dünkü imtihanın da iyi geçti. Cevapları yazılacak iki üç mektup var, Ankara'ya. Fakat yazmalı. Bunun için sana şimdilik oravuar diyorum oğlum.

Muammer Bey de Avrupa'da imiş ve Temmuz'un ortalarına doğru gelecekmiş. Ve o bulunmadıkça senin maaş tezyidi meselesi kâbil-i hall değilmiş.

Tatilde sabahleyin devam mecburiyetini Sadi Bey bilmiyor. Melfuf mektubu İstanbul'a geçtiğin herhangi bir gün -Talat Bey'e verilmek üzere- Mustafa Bey'e tevdi et. Başka yazacak yok. Hepinizi birçok öperim oğlum.

Baban Faik Âli

10.

Bihî

2 Temmuz 1933

İki gözüm oğlum,

Âtîf Bey'le⁴⁵ bu akşam hareket edeceğiz. Benim eski kostümü ve sana da ayakkabı gönderdim. Elbise hususunda azıcık sabret. Yarın para yetiştireceğimi ümit ediyorum. Yetiştiremezsem sen parandan sarf eder ve göndereceğimden alırsın. Artık yarın olmazsa öbür gün çocuklardan biri yahut evde ise Selma Hanım araya girip emanetleri alsın; senin Cuma'dan evvel vaktin müsait olmaz, imtihanların sebebiyle belki bu Cuma da.

Bilmem senden bugün mektup gelmiş mi? Naci Bey'e henüz uğrayamadım. Bu mektubu bizimkilerle gönderdiğim şeyleri haber vermek için alelacele yazıyorum. Çürümüş bir dişimi bedava tedavi edip dolduran dişçiye gideceğim zamana birkaç dakika var. Bu da bir tesadüfün lûtfu. Ben ihmal ediyorum halbuki bırakılsa çıkartmak mecburiyeti hasıl olurmuş, bunun ehemmiyeti yok,

45 Faik Âli'nin ablası Behiye Hanım'ın damadı Mustafa Âtîf Bayındır.

fakat bu diş ve diğer iki takma diş müsteardır, o zaman bunları atmak ve yenisinden üç diş yaptırmak lâzım gelecekti, tam da zamanı.

Tercüme dehşetle ilerliyor ve çok istifadeyi mucip olarak. Hayırlısıyla geliyim bütün yazı seninle en ziyade tercüme ederek geçiririz.

Hepinizi pek çok öperim. Bizimkiler bana dair canlı bir mektup gibi size geliyorlar. Şükrü Kaya hazretleri de artık buraya gelse. Pek çok saadet ve âfiyet temennileri aziz oğlum.

Baban Faik Âli

11.

5 Kasım 1937, akşam

Nûr-ı aynım oğlum,

Saat altıya geliyor. Evde benden başka kimse yok; Emine⁴⁶ bile bahçede. İçim yine pek sıkıntılı, ve halsizim. Bununla beraber seninle biraz hasbıhal bana biraz ferahlık ve zindelik verecek sanıyorum. Halsizliğim şehre inmekten ve Celâl Bey'i görmek üzere iken maniler haylûletiyle göremeyerek dönüşümdendir. Uzun mektupların hepimize mahzuniyet getirdi. (Üç günden beri yolunu yerini şaşırp kaybetmiş ve kaybolmuş olan şeylerini annen aramaya gitmişti. Nihayet eski ikametgâhın duvarında bulmuş, getirdi, bu gaybubete pek üzölmüş olan Remide şehirden şimdi neredeyse dönüşünde pek sevinecek; ben de üzüldüyordum ve sevindim.) Asker kıyafetinin şekil ve şemailin de hoşumuza gitmedi değil. Seyahatin tafsîlâtı da hoş. Kuyûda bir geçiyor, geçilir, inşallah kemâl-i âfiyetle. Senden tek bir ricam var: Sıhhatine azamî itina.

Mektubuna gelişigüzel göz gezdirerek cevabı da öyle yazıyorum. Bahsettiğin mücellid makbuzunu leffetmeyi unutmuşsun. Zannetmem ki ibrazına lüzum hasıl olsun. Sen selâmlarını tabii ki henüz sahiplerine tevdi edemedin. Mektubun öğleden sonra ikiye doğru gelmişti ve henüz onlardan bir gelen olmadı.

Çekirge'den de bir mektup aldık; iki sepet yemiş göndermişler; birçok elma, birkaç nümünelik gibi narla armut, epeyce ayva, biraz kestane ve yeşil zeytin. Bu sonuncu maatteessüf hemen kâmilten bozulmuş, buna acındım, bir de verdiğim seksen kuruşa; bununla beraber elmalar bunu ödemez değil; ama verdiğim para mâmelekimin altıda biri. Celâl Bey meşgaleler, tatiller filânlar münasebetiyle Salı'dan sonraya randevu verdi, benim o güne kadar intizara galiba tahammülüm olmayacak; (işte Fikocuğum⁴⁷ geldi ve hemen senden haber sordu, selâmını

46 Ozansoy ailesinin evlatlığı.

47 Faik Âli'nin kaymakamlık yıllarından beri yanında bulunmuş olan memuru Fehmi Bayrı (öl.1950). Emeklilik yıllarında da aileyle irtibatını sürdüren Bayrı'ya Faik Âli'nin torunları "Fiko" veya "Fiko Dede" diye seslenirlermiş.

söyledim; resmini gösterdim, memnun oldu, vallahi hoşuma gitti dedi, öptü ve dua etti. Sonra mektubunu okudum, birçok ağladı.) Yerimizi beğendi ve inşallah uğurludur dedi. Bu bende de bir his, bir kanaattir. İşte kızlarım geldiler. Remide'nin şeylerini görünce memnuniyetini ve memnûniyet-i mütekâbileyi sorma.

Kudsi öyle güzel bir yatsı ezanı okuyor ki. -Huzu ve huşu içinde dinledik. Benim sen yaşta, hatta daha biraz gençken "Ezan" diye yazdığım bir manzumem var⁴⁸; bilmem hatırlar mısın? İntişarında epeyce celb-i nazar etmişti.

Canım şimdi birden bir kadeh şampanya gibi Midhat Ömer'i arzuladı. Ne öteki var ne beriki. İkame kanununa müracaatla beyaz teker dağına kanaat. O mübarek de ne bulunmaz şey olmuş, âb-ı Hızır gibi; hâlâ bulamadıysan çalış, bul da buraya yolla. Biraz ona fart-ı hasretim var. Melek'le⁴⁹ Hayrettin geldi. Kalabalığın sohbet gürültüleri içinde bizim hâzıramız zor olacak. Zaten oldukça da konuştuk. Bakıyesi yarına.

F.Â

6...

Güneşli, apaçık bir hava. Bu satırları yatağımda yazıyorum. Yatak odam öteki karmakarışık değil, derli toplu ve oldukça süslü. Kanaryalar benim misafir; şimdi balkonda güneşleniyorlar. Şadan keyifli keyifli ötüyor. Handan da yine yuvayla meşgul. Saat on. Çıkıp biraz yürümek iyi olacak. Öğleden sonra terziye gidip paltomu alacak ve totomun [?] ikinci provasını yaptıracam.

Annenin nüfus tezkeresini mektubun içinde bulacaksın. Postaya taahhütlü vereceğim. Hepimiz ayrı ayrı ve pek çok gözlerinden öperiz. Öğleden sonra iken biraz daha konuşuruz. Cümleye selâmlar oğlum iki gözüm.

Baban Faik Âli

Saat 1

Zevkini parazit⁵⁰ berbat ettiği bir oyunun başında idim ki mektubun geldi. Pek memnun olduk. Uzun cevap bilahire. Şimdi yemek yedikten sonra uzunca bir siyest yapacak ve sonra da, dediğim gibi şehre, terziye gideceğim.

48 Faik Âli'nin "Ezan" başlıklı manzumesi aynı gün iki dergide birden yayımlanmıştır: *İrtika*, S.6, 21 Nisan 1899, s.5; *Musavver Fen ve Edeb*, S.5, 21 Nisan 1899, s.69.

49 Melek Tigrel Öktem (1919-?), Faik Âli'nin dayısının oğlu İhsan Hamit Tigrel'in kızı.

50 Faik Âli, dostlarıyla konken oynarken radyoda Türk sanat müziği dinlenirmiş. Büyük ihtimalle, radyonun sesi kastediliyor.

Çok güzel bir havada bir saat kadar dolaştım. Geleceğini tebşir ettiğin Mi-dhat Ömer gelsin de beraber dolaşalım. Havalar inşallah daha epeyce bir müd-det böyle gider.

Daha bir hafta olmamışken sanki seneleri sinesine almış bir iştihak ile seni tekrar tekrar öperiz iki gözüm oğlum.

F.Â.

12.

Bihî

21 Kânûn-ı sâni 1938

İki gözüm oğlum,

Geçen gün bir mektubunu, kısa olmakla beraber fevkalâde bir memnuniyetle aldım. Mektebe bir radyo konulmuş olması da ayrıca memnuniyetimi mucib oldu.

Fethiye'ye⁵¹ himmetinin kıymetini eksiltir korkusuyla teşekkür etmiyor, candan dua ediyorum. O da bir evlâdım, bir kardeşin sayılır ve mecmua⁵² bi-zim kadar onundur da.

Şimdi akşam yaklaşıyor, hâlâ İstanbul treni, nedense gelmemiş. Belki mecmualardan göndermişsin diye Antalya ambarından telefonla bana emanet olmadığını sordum, yok dediler. İhtimal vardır da dediğim gibi tren henüz gelmediğiçün bugünlük yok. Belki yarın gelir ve alırım. Sana bugün uzun yazmaya vakit ve hâlim müsait değil. Çok meşguldüm. Ancak bu anda bir küçük vakit bulabildim. İnşallah yarın yine yazarım.

Bugünün asıl sâik-ı tahrîri melfuf kâğıtlardır. Pulların üstünü hesapla yani birinde sen kefil yerine, diğerinde borçlu yerine imza koy, nasıl olacağını bir bankacısın elbette bilirsin. Tarih koymayacaksın. Ve derhal bana taahhütlü mektupla yolla.

Li'l-hamd hepimiz gailemizdeyiz ve en ziyade Remi'nin hem daha dar, hem daha vasi, binaenaleyh daha enteresan bir şekli olan Konken⁵³ adlı bir oyunla vakti imrar ediyoruz.

51 "Fiko Dede" Fehmi Bayrı'nın kızı Fethiye Bayrı.

52 Faik Âli'nin, Munis Faik ile birlikte 15 Nisan 1936'da çıkarmaya başladığı *Marmara* adlı edebiyat dergisi. On sayı çıkan derginin son sayısı Ocak-Şubat 1938'de yayımlanmıştır. Mektup, son sayının çıktığı zamana denk geliyor.

53 Elliiki adet iskambil kâğıdıyla oynanan bir oyun olan Konken, Faik Âli'nin, özellikle kırklı yıllardaki günlük yaşantısının başlıca meşgaleleri arasındadır. Dostlarıyla birlikte, radyoda çalışan Türk musikisi eşliğinde saatlerce Konken oynayan Faik Âli, ev içinde sosyal bir ortam yaratmıştır kendine. Geniş bilgi için bkz.: Taha Toros. *Mazi Cenneti I*. 2.b., İstanbul, 1998. 53 vd..

Yarın Hüseyin'den soracağım, kumandanına hem kendisi, hem onun büyük biraderi jöneral tarafından mektup gönderildi mi? Gönderilmemişse hemen göndertirim; ay başına az kaldı.

Emine'nin sofayı temizleyeceği tutmuş. Bu satırları yatak odamda ve soğukta yazıyorum. Ellerim pek üşüyor, kalemi güç tutabiliyorum. Hava açık, güneşli fakat iyice soğuk. İki gecedir sühnet tahte'l-sıfır yedi sekiz. Biz evde hissetmiyoruz. Yerimiz iyi ısınıyor.

Artık bitireyim. Cümleye selâmlar. Hepimiz seni fart-ı tahassürle öperiz iki gözüm.

Yeleğin hazır. İnşallah yarın Sadi Bey vasıtasıyla yollarız.

Baban Faik Âli

13.

Bihî

19.11.942 Yenişehir

İki gözüm, aziz oğlum,

İlk mektubunu evvelki gün akşama doğru aldım ve büyük bir memnuniyetle okudum. Hayrettin de bir iki saat evvel bizden sana canlı bir mektup olarak yollanmıştı. Benim sana bugüne kadar yazmayışım, başlıca mahud tembelliğin yine bugünlerde fazlalığından ve daha ziyade gözlük meselesini henüz hallede-medüğimdendir. Yazacak bir şey de yoktu. Mütemediyen mütehavvil havalar sinirlerime pek ziyade dokunup duruyor. Bununla beraber şu iki haftalık vekâ-yi'î âm bana büyük bir kuvvet ve neşe verdi. Allah devam ettirsin ve artırsın.

Sihhatim iyidir. Geçen gece istifsâr-ı hâtıra gelen Muhit Bey'le bir hayli konuştuk. Gittikçe daha ziyade sevdiğim bu kıymetli doktor takip ettiğimiz rejimden başka yapacak bir şey olmadığını ve biraz toplanırsam beş altı sene evvelki hâlime rücu etmiş olacağımı söyledi. Sana hoş bir haber. İsteddiğim gibi okuyup yazamadığım az çok canımı sıkıyor. Bereket versin bugünler Sadi'nin huzuruyla ve Konkencilerin sık sık gelmesiyle bu sıkıntının çâre-i tadîlini bulurum.

Dün soğuk fakat güneşli bir hava vardı. Bugün yağmur ve rutubet var. Dünden beri Elmadağ'na kar yağıyor. Neredeyse şehre de yağar. Ben karı yağmura tercih ederim. Sevilen yağmur da var. Bir çadırdan Nisan sabahında yağan latif ve âhenkdar katreler. Hepsinin iyisi, yakmayan güneşli bir havadır.

Öğleden sonra, saat 4

Öğle yemeklerini bazan dostlarından birinde, bazan Süreyya Bey'de⁵⁴ yiyen Sadi Bey bugün eve geldi. Sofranın ihzarına intizaren Konken'le vakit geçirdik.

54 Mehmet Süreyya Anamur (1908-1953). Faik Ali'nin damadı, Remide Hanım'ın eşi.

Yemekten sonra o işlerini takibe gitti; ben de mutad istirahate çekildim. Havanın kötülüğünden ev halkı hep evde; herkes bir işle veya istirahatle meşgul. Belki Remide havaya bakmayarak küçüğüyle⁵⁵ gelir. Bu yavru ne kadar eğlenmeli oluyorsa Hasan⁵⁶ da inadına huysuzluklarla hem kendini hem bizi üzüyor. Güç hal ile uyuttular da ortalıkta biraz sükûnet hasıl oldu. Ben de bu mektubu bitirip postaya göndermek istedim, bu sırada sokağa bir çıkan olursa senin de intizarın bir gün evvel nihayet bulur. Benim için bugün bu kadar yazmak âdeti bir fedakârlık. Daha uzunlarını yorulmadan yazarım inşallah.

Hepimiz ikinizi de şefkatle ve hasretle öperiz. Annen ortalıktaki haksız sızıntılardan bihakkın sızlanıyor ve söylenip duruyor. Allah başka türlü gam keder vermesin. Vaktin müsait oldukça yazarsan pek memnun olurum. İşte Halime abla geldi. Biraz hoşça vakit geçir. Bakî Rabb'immin birliğine emanet. İki gözüm oğlum.

Baban Faik Âli

Kömürümüz ilk gelecek partiden verilecekmiş; odunla idâre-i maslahat ediyoruz. Odalarımız Belvedere'deki⁵⁷ pirinç mangalın ısıtamadığı odadan her halde daha sıcaktır. Yeni hayatında daima bahtiyar olmasını temenni ettiğimi Âdil'e⁵⁸ söyle ve benden taraf gözlerinden öp. İnşallah herhangi bir ziyafetinde ben de bulunmakla mesut olurum.

Sadi işlerinin arkasından gitti; öğleyin belki gelir. Şimdi salonda annen, Giziriz, Hasan ve ben varız. Sobanın yanında sana şu satırları yazıyorum. Hasan Bey yirmiyi müteceviz otomobilleriyle oynuyor. Biraz nezleli olan ablan kanape üstünde büzülmüş, dışarıyı seyrediyor, anneni de Hasan mikdâr-ı kâfi meşgul. Bir müddettir yalnızlıktan hoşlanmıyorum. Benim odam daha sıcakken bu mektubu burada yazışım bundandır.

Münciye Hanım gelirse herhalde memnun kalır. İstanbul'un o tatsız maişetini mümkün olduğu kadar kısaltсын. Saadet Hanım'ı⁵⁹ da bekleyip duruyoruz. Hava tebdiline ihtiyaç var. Bir an evvel gelmeğe çalışsın; hoş bir zaman geçer. Ah hayırlısıyla bir bahara kavuşsak.

55 Faik Âli'nin ikinci torunu, Remide ve Süreyya Anamur çiftinin ikinci çocukları Fuat Ömer Anamur (1942-2020)

56 Faik Âli'nin ilk torunu, Remide ve Süreyya Anamur çiftinin ilk çocukları Hasan Bahri Anamur (1940-2013).

57 Viyana'da, 18.yüzyılda yapılmış bir saray. Faik Âli, burada ironik bir gönderme yapıyor.

58 Âdil Manioğlu. Munis Faik'in Galatasaray Lisesi'nden arkadaşı.

59 Ozansoyların aile dostu ve Konken arkadaşı.

Hayrettin için uğraşmaktan hâlî değiliz. Allah muvaffak buyursun. Giritli *Ulus*'un okunmaya değer kısımlarını okudu. Dinledim gönlüm de dinlendi. Vücudumdaki ağrı sızılardan sağ kolumla elimdeki diğer yerlerdekilere şiddetli olmakla beraber bununla da pekâlâ bağdaştım. Bana: Baba bir eser yazmaya başla, hayatı yeniden seversin, demiştin. Ne güzel teveccüh. Fakat artık yeni bir şey yazacak halde değilim. Ve eskilerle meşgul olacağım. Yalnız biraz daha kuvvet kesbetsem. Bu da çok gecikmez inşallah.

3⁶⁰

Kâğıt yok. Biraz şiir ile âlûde olmayan mektup da tatsız bir şey olur ya.

Osman Ataçeri Süreyya Bey'i görmüş Mehmet'le senin henüz ev taksitini yatırmadığınızı söylemiş, Remide ağabeye yaz dedi.

Bir gayrete gelerek Remide'nin de himmetiyle traş oldum. Üstümden bir ağırlık kalktı.

Dünkü kömür hengâmesinde çok çalışıp yorulmuş olan Fikocuğum da Fethiye'yle geldi. Neredeyse Süreyya Bey de gelir. xxx xxx [okunamadı].

Karnım mikdâr-ı kâfi acıktı. Allah ne vermişse bugün sonra mutad istirahat, sonra Konken. Biraz yorgun başımla yazacak bir şey bulamadığım için aklıma geleni kaydediyorum. Şimdilik bu kadar. Sonra biraz yine konuşuruz oğlum.

Sesi gittikçe güzelleşen Mefharet Yıldırım⁶¹ hanımı zevk ile dinleyerek mü-kemmell bir yemek yedik. İstirahatten sonra sana yazmaya fırsat bulacağımı zannetmiyorum. Binaenaleyh mektubumu bitireceğim. Cümleden sana selâmlar ve dualar. Ben de seni büyük bir iştiaak ile öper ve hepinizi Rabb'immin birliğine emanet ederim iki gözüm aziz oğlum efendim.

Baban Faik Âli

60 Bu mektubun ilk sayfası ne yazık ki yok.

61 Türk sanat müziği sanatçısı Mefharet Yıldırım (1915-1993).

Savaş İsyânla Savaşsız Bir Dünya Kurma Hayali Arasında: *Toprak Ana* Hikâyesinde Savaş Karşıtı Söylem



*Mehmet Güneş**

“Söyle bana Toprak Ana, gerçeği söyle:
İnsanlar savaşmadan yaşayamazlar mı?”
(*Toprak Ana*, s. 80)

“Benim en büyük düşmanım savaş başlatandır.”
(*Toprak Ana*, s. 94)

Giriş

İlkel dönemlerden modern zamanlara savaşlar, insan hayatında var olagelir ve hep yıkıma neden olur. “[S]avaşın hasım güçlerin iradesini kırmak ve tarafların kendi iradelerini hâkim kılmak için kullandıkları örgütlü şiddet” olduğunu ifade eden Mehmet Tanju Akad, savaşların insanlık için hâlâ en büyük tehdit ve tehlike olduğunu belirtir. (Akad 9) Savaşsız bir dünyanın var olup olmayacağı sürekli tartışıldığı gibi çok zor da olsa savaşmadan da yaşanılabilceği fikri savunulur. Savaşların kazananları elbette var olmakla birlikte savaşlara bir şekilde dâhil olan ya da dâhil edilenlerin büyük çoğunluğu maddi ve manevi açıdan büyük kayıplar verir. Savaşlar halkların, toplumların zihinlerinde/yüreklerinde kapanmaz yaralar açtığı gibi uluslar arasında sonsuza dek sürece husumetlere de neden olmaktadır. Erich Fromm’un da belirttiği üzere “Savaş tarihleri kurbanları erkekler, kadınlar ve çocuklar olan acımasız ve ayırım gözetmeyen bir öldürme ve işkence tutanağıdır.” (Fromm 346). En doğudan en batıya dünyanın çoğu ülkesini/ulusunu etkileyen savaşlardan biri de II. Dünya Savaşı’dır. II. Dünya Savaşı bu yönüyle birçok şiir, roman, hikâye, tiyatro ve sinemaya konu olur. Çoğunlukla savaş karşıtı söylemin öne çıkarıldığı bu eserlerde savaşın yarattığı travmalar sosyolojik ve psikolojik boyutlarıyla yansıtılır. Bu eserler savaş karşıtı söylem oluşturmak için araçsallaştırılırlar.

* Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta: mgunes@marmara.edu.tr, m.gunes.79@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-2330-6339.

II. Dünya Savaşı'nın Kırgız Türklerinin hayatına olumsuz etkisini oldukça çarpıcı ve sarsıcı biçimde işleyen eserlerden biri de Cengiz Aytmatov'un *Toprak Ana*, *Cemile* ve *Sultanmurat* adlı uzun hikâyeleridir. Aytmatov çoğu eserinde yeryüzünde asırlardır bitmeyen savaşların kendisinin de ait olduğu Kırgız Türkleri başta olmak üzere toplumlar üzerindeki yıkıcı etkisini *Gün Olur Asra Bedel*, *Cengiz Han'a Küsen Bulut*, *Beyaz Gemi* adlı romanlarında çarpıcı biçimde yansıtır.

Aytmatov, *Toprak Ana* hikâyesinde Tolgonay adlı bilge kadın ve ailesine odaklanır. II. Dünya Savaşı yıllarında Kırgız Türkleri Sovyet Rusya'nın esareti altında yaşamaktadır. I. Dünya Savaşı'ndan yenik çıkan Almanlar, yenilginin intikamını almak için Batı Avrupa'dan ta Orta Asya'ya kadar ilerlerler, bu coğrafyada da Ruslarla savaşır. Kırgız Türkleri de Rusların safında savaşmak zorunda kalır. Ruslar bu savaşa hazırlıklı olmayıp 22 Haziran 1941'de "büyük bir Alman istila gücü Sovyet topraklarına girdiğinde yürürlüğe konulacak hiçbir savunma planları yoktu[r]. (Figes 419) Almanlar kısa sürede geniş bir coğrafyayı işgal ederler. (Hart 169-183) Rusların boyunduruğu altında yaşayan diğer Türk kavimleri gibi Kırgız Türkleri de bir anda kendilerini savaşın ortasında bulur. *Toprak Ana* hikâyesinde bu süreç ayrıntılı biçimde işlenmiştir.

Toprak Ana hikâyesinde savaş karşıtlığı ya da savaşa olumsuz yaklaşım "Savaşta Bakış", "Savaşın Asıl Yükünü Çekmek ya da Cephe Ardında Mücadele", "Savaşın Kurbanları: Kadınlar, Çocuklar ve Yaşlılar", "Savaşın Yarattığı Kaosun Fırsatçıları: Asker Kaçakları ve Hırsızlar" başlıkları altında incelenmeye müsaittir.

Savaşta Bakış

Savaş, istilacı devlet adamları ve bilinçsiz yığınlar için kirli emellere ulaşmada bir araç iken huzur ve sükûn içinde yaşayan halklar ve halkçı yöneticiler içinse kâbus olup onları oldukça tedirgin etmektedir. Daha önce savaşa tanık olan ya da savaşın yarattığı yıkımlardan bir şekilde haberdar olan halk ve yöneticiler, aniden gelen savaş haberiyle sarsılır. *Toprak Ana* hikâyesinde eşi Suvankul; sırasıyla Kasım, Maysalbek, Caynak adlarındaki üç oğlu, büyük oğluyla evli gelini Aliman'la huzurlu bir hayat süren Tolgonay adlı bilge kadın; gelininden, savaş çıktığı haberini duyunca oldukça tedirgin olur. Zaten Rusların boyunduruğu altında yaşayan Tolgonay ve ailesi bir de II. Dünya Savaşı esnasında Almanlarla Ruslar savaşınca kendileri de Rusların safında savaşmak zorunda kalır. Esaret hayatı asla kabullenilebilecek bir yaşama biçimi olmamakla birlikte özellikle de tarih sahnesine çıktıktan itibaren sürekli bağımsızlık mücadelesi veren Kırgız Türkleri için esaret hayatının kabullenilmesi mümkün değildir.

İstem dışı da olsa Rusların boyunduruğu altında yaşamaya bir şekilde alışan diğer Kırgız Türkleri gibi Tolgonay ve ailesi de savaşı olumlamayacaktır. Özellikle de kendilerini özgürlüklerinden mahrum bırakan Rusların safında savaşıp büyük kayıplar vermek onlar için asla kabullenilir bir şey değildir. Eserde bu durum örtük biçimde yansıtılmıştır.

Gelini Aliman'dan savaş çıktığını duyan Tolgonay adlı güngörmüş, feraset sahibi, bilge kadın savaş haberine ilk tepkisini şu şekilde aktarır: "(...) Bu sarı-sıcı haber, bu beklenmedik olay karşısında çaresizdim. Sessizce ağlamaya başladım. Gözyaşlarım ipince bir dere gibi akıyordu yüzümde. Bu halimi gören öteki kadınlar da bağırıp çağrışmaya, ağlayıp yakınmaya başladılar" (Aytmatov 35).

Tolgonay'ın bu tepkileri tarihin ilk devirlerinden modern zamanlara savaş haberini duyan masum halkların ilk insani tepkisidir. Avrupa'da başlayıp en doğudan en batıya, kuzeyden güneye dünyanın çoğu coğrafyasında büyük yıkımlara neden olduğunu/olacağını, çok sayıda yuvaya ateş düşüreceğini, çoğu insanda travmalara yol açacağını Tolgonay da tahmin etmektedir. Tüm bunlara rağmen kendilerine savaşa engel olma ya da savaşın dışında kalma gibi bir seçenek de sunulmamaktadır.

Tolgonay'ın büyük oğlu Kasım kendisi ve akranları için cepheye gidişin kaçınılmaz olduğunun, cepheden sağ/sağlıklı biçimde dönme olasılığının da çok düşük olduğunun bilincinde olduğundan ailesi için son görevlerini yerine getirmeyi planlar. Kış mevsimi gelmeden buğday hasadını kaldırmaları gerekir, onlar cepheye gittikten sonra soğuk havaların aniden başlaması sonrasında başsakların karlar altında kalması olasıdır. Bu durumda hepsi aç kalacaktır. Kasım'ın etrafındakilere hemen motoru çalıştırma emri vermesi, onun ailesine karşı sorumluluğuyla ilintili olduğu kadar kendilerine biçilen yazgı karşısında teslimiyetçi davranmasıyla da ilgilidir. Kasım ile Aliman daha çok yeni evlidir. Aliman'ın Kasım'dan ayrılmayı kabullenmesi çok zor olur. Tolgonay, gelinini biraz sert üslupla söylediği "Ne yani! Herkes askere gidecek, senin kocan kalacak mı sanıyordun? Öyle kendini koy vermek olmaz. Şimdiden böylesine yıkılırsan, bundan sonraki güçlüklerle nasıl karşı koyarsın?" (41) sözleriyle acı gerçeğe yüzleştirmek istese de onun karşılaştığı acıklı durum karşısında içi kan ağlamaktadır. Tolgonay'ın oğlu Kasım cepheye götürülürken kendisi gibi sağlıklı birçok gencin daha geri dönmek üzere yola çıktığını görünce kendilerinin heba edildiğine hükmeder. Ne yazık ki kısa süre içinde tüm halk, çaresizce savaşı kabullenmek zorunda kalır. Tolgonay'ın da vurguladığı üzere kimse-nin savaşa karşı çıkma, kendisinin ya da yakınlarının cepheye gidişine engel olma hakkı yoktur. Kendisine verilen emir karşısında oldukça soğukkanlı ve

teslimiyetçi davranan Kasım da özellikle ardında yaralı yürekli bir eş bıraktığı için zihni ve yüreği paramparça olur, cepheye giderken o da ağlar. Ne Kasım ne Aliman ne Tolgonay ne de diğerleri için devlet büyüklerinin verdiği kararı sorgulamak mümkün değildir. Kendilerine biçilen yazgıya ve verilen zorlu göreve razı olmaları gerekir.

Tolgonay'ın eşi Suvankul da kendilerini bekleyen acı gerçeğin farkındadır. Savaşın uzaması durumunda kendisinin bile cepheye çağrılabilceğini tahmin eder. Ortanca oğulları Maysalbek'in de askerlik çağı yakınlığı için onun da cepheye alınması olasıdır. Tüm bunların farkında olan Suvankul, Tolgonay'a metin olmalarını telkin eder. Nitekim kısa süre sonra tahminleri gerçekleşir; önce kendisi sonra ortanca oğlu Maysalbek daha sonra da küçük oğlu Caynak cepheye çağrılır. Oğlu Kasım gibi Suvankul da cephe görevi emri karşısında teslimiyetçi davranır. Eşi Tolgonay'ın kendisinden ayrılmakta her bakımdan çok zorlandığını görünce ondan güçlü ve sabırlı olmasını, gelinleri Aliman ve o anda henüz cepheye çağrılmayan Caynak'a önderliğini devam ettirmesini ister. Savaşın bir gün biteceğini düşünen Suvankul, ailelerinin ayakta kalmasını önemser. Eserin satır aralarında tarih boyunca sürekli yok olma tehlikesiyle karşılaşan Kır-gız Türklerinin bu zorlu sürecin de üstesinden geleceği inancına dikkat çekilir.

Dünya tarihinin gördüğü en geniş kapsamlı savaş olan II. Dünya Savaşı'nın boyutu Toprak Ana'nın dilinden “-Ben görmedim, duymadım Tolgonay. Zaten dünya dünya olalı böyle bir savaş da görmedi.” (64) cümleleriyle aktarılır. Masumiyeti bozulmayan tüm insanlar gibi Tolgonay da “Bari ben, oğlunun yolunu böyle gözleyen anaların sonuncusu olsam...” (64) diyerek değil sadece II. Dünya Savaşı'nın bitmesini, yeryüzünde bir daha asla savaş yaşanmamasını temenni eder. Yine Tolgonay'ın “Bir savaşın haklısı, galibi olabilmek için, sonuna kadar savaşmak ve yenmekten başka çare olmadığını ben işte o zamanlar anladım. Ya savaşacak, yenecektik ya da ölecektik!” (65-66) şeklindeki sözleri, savaşın asla mutlak galibi olmadığının ifadesidir. Taraflardan biri savaşın galibi olsa da o süreçte ciddi maddi kayıplar yaşanır. Savaşın galipleri birçok askerini kaybettiği gibi halkının çoğu derin travmalar yaşar. Özellikle de ailesinden birçok kişiyi savaş esnasında kaybeden ya da yakınları engelli kalanların bu travmayı atlatması asla mümkün değildir.

Savaşın en büyük mağdurlarından biri olan Tolgonay, acılarını ne kadar bastırmaya çalışsa da özellikle en küçük oğlu Caynak'ın ölümü onu sarsar: “(...) Kelimeler, dövünmeler, yitirileni geri getirmiyor. Bu savaşta ne kadar çok insan öldü! Eğer savaş olmasaydı benim sevgili Caynak'ım da bugün hayatta olacaktı. Yakışıklı, iyi yürekli bir insan olarak...” (71)

Tolgonay'ın oldukça insani bir tepkinin yansıması olan bu sözleri, kendilerine biçilen yazgı karşısında aslında isyan etmek, inlemek isterken tüm bu olumsuzluklara karşın metin olmaya çalışan bir annenin tavrıdır. II. Dünya Savaşı birçok körpe fidanı/genç delikanlıyı hayattan koparmış, birçok annenin yüreğine kor düşürmüştür. Aytmatov *Toprak Ana* hikâyesiyle yiten canlar için ağıtlar yakar, savaş çıkırtkanlarına da lanetler okur. Bu bağlamda Tolgonay'ın *Toprak Ana* ile söyleşisini aktarmak gerekir:

Toprak Ana! Toprak Ana! Söyle bana, Suvankul gibi evlatlarına kıyarlar da dağlar niçin göçüp yerin dibine batmaz? O iki can, baba-oğul, bu toprağın öz çocukları, soylu çocuklarıydı. (...) Savaş olmasaydı. Suvankul ve Kasım neler neler yapacaktı bir düşün. Onların emeklerinin ürünü olan nimetlerden nice insanlar yararlanacaktı. Nice tarlalar ekilecek, nice nice buğday üretilcekti. Onlar da başkalarının çalışmasından, üretilmesinden ödülleri bin kat olarak alacaklar, yaşamının sevincini, mutluluğunu tadacaklardı. Söyle bana Toprak Ana, gerçeği söyle: İnsanlar savaşımadan yaşayamazlar mı? (80)

Tolgonay, eşi ve oğulları kurbandırlar. Kendilerinde tanrısal güç olduğuna inanan savaş çıkırtkanı devlet adamları, kirli emelleri ve ütopyik hayalleri için birçok masumu kurban eder. Oğlu ve eşi başta olmak üzere birçok masumun kirli emeller ve oyunlar uğruna ölümleri karşısında çaresiz kalan Tolgonay, isyan eder. Yüce dağlar özelinde doğanın, örtük biçimde Tanrı'nın niçin sadist ruhlu savaş çıkırtkanlarını yok etmediğini sorgular. Suvankul ve Kasım gibi yaşayıp toprağı işleyerek insanlığa katkıda bulunması gereken nice becerikli, çalışkan insan ne yazık ki kirli emeller yüzünden toprak olmuştur. Tolgonay, barışçıl bir dünyanın niçin kurulmak istenmediğini anlamlandıramaz; sürekli insanlının savaşımadan, dostça yaşamayı niçin tercih etmediklerini sorgular. Aytmatov satır aralarında yeryüzündeki insanların çoğunun barışçıl bir düzenden yana olduğunu ancak bu eğilimdekilerin söz hakkı bulunmadığı gibi savaşıma da bizzat onların zorlandığını vurgular. Dünyaya egemen olan küçük bir kitle kirli emelleri, sadistçe planları uğruna yeryüzünü kan gölüne çevirir; birçok masumun kanını döker. Bu kirli plan ya da emeller, birçok ulusun sonunu hazırlasa da savaşlar hep devam eder. Tarih boyunca savaşların neden olduğu yıkımlar *Toprak Ana*'nın dilinden şu şekilde aktarılır:

Nice nice milletler savaş sonunda yok olup gittiler, nice nice şehirler yapıp kül oldu ve toprak olarak üzerimde insan ayağının izini görmek için yüzyıllarca beklediğim çağlar oldu. İnsanlar ne zaman bir savaş başlatacak olsa, onlara şöyle diyordum: 'Durun! Kan dökmeyin!' Şimdi de tekrar ediyorum: 'Ey dağların, denizlerin öbür tarafındaki insanlar, siz ki mavi göğün altında yaşıyorsunuz, savaş neyinize gerek? Ben toprağım, bana bakın!

Ben her biriniz için ayniyim ve siz de benim gözümde eşitsiniz. Benim için önemli olan sizin sözleriniz değildir. Ben sizin dostluğunuza muhtacım, çalışmanıza, beni işlemenize! Saban izine bir çekirdek, bir tohum tanesi atın, size yüz katını vereyim! Evler kurun, temel olayım! Üreyin, çoğalın, hepimize güzel bir barınak olayım! Derinim, yükseğim, büyüğüm, ucum bucağım da yok. Hepinize yeterim ben... (80)

Toprak Ana, yazarın sözcüsü, doğanın duygularının tercümanı olup onun dilinden aktarılan bu tirat, barışçıl bir düzen için manifesto niteliğindedir. Savaşlar dolayısıyla doğa/toprak zaman zaman “doğurganlığını kaybetmiş”, “verimsizleşmiş”tir. (İsmailova 1607) Savaşların, yıkımların son bulması doğaya değil “insanların niyetine, iradesine ve bilgeliğine” bağlıdır. Doğa insanoglundan kendisini savaşlarla tahrip etmesini değil, işleyip yine insanoglunun yararına sunulmasını istemektedir. Ne yazık ki sadist ruhlu devlet adamları insanca, dostça yaşamak yerine kaosu tercih etmiş; insanlar için huzur ve sükûn yeri olması gereken yeryüzünü cehenneme çevirmişlerdir. İnsanlar arasında savaşırsız bir dünya arzulayanların oranı ezici biçimde çoğunluğu oluştursa da erk sahiplerinin ihtirasları ve kirli planları bunu mümkün kılmamaktadır.

Doğayla ve tüm insanlarla barış içinde yaşamayı isteyenlerin sembolü olan Tolgonay, “savaş, en çalışkan evlatları, en usta sanatçıları” öldürdüğü için savaşın neden olduğu cinayetlerden, katliamlardan nefret edip hep savaşa karşı durur. Tüm insanlığın savaşı bitirmek için el birliğiyle hareket edilmesi gerektiği kanaatindedir. Toprak Ana/doğa da savaşlardan bıkmış, artık savaşların son bulmasını arzular.

Toprak Ana hikâyesinde savaşın doğaya, toplumlara, insanlığa verdiği zarar farklı bakış açılarından yansıtılarak tahribatın boyutu gösterilmeye çalışılır. Öğretmen olarak karanlık zihinleri aydınlatmayı umut ederken kendisini bir anda savaşın, kargaşa ve kaosun ortasında bulan Maysalbek’in annesine yazdığı son mektubundaki ifadeler oldukça sarsıcı ve evrensel iletiler içermektedir:

Benim şimdi söyleyebileceğim şundan ibaret: Savaşı biz istemedik ve biz başlatmadık. Bu savaş herkesi can evinden vuran çok büyük bir felakettir. Bu canavarı devirip etkisiz hale getirmek için kanımızı dökmemiz, canımızı feda etmemiz gerekiyor. Aksi halde insanlığa layık olmayız. Benim idealim savaş kahramanı olmak değildi, ben daha mütevazı bir amaç seçmiştim: Bir öğretmen olmak istiyordum. Candan istediğim şey öğretmen olmaktı. Ama, beyaz tebeşir ve cetvel yerine, elime asker tüfeği almak zorunda kaldım. Bunun sorumlusu da ben değilim. Yaşadığımız devir böyle istedi. Çocuklara bir defa bile ders vermek nasip olmadı.

(...)

Bu benim son mektubum, son sözlerimdir. Anacığım! Bin defa, binlerce defa hep sana, senin ana yüreğine sığınacağım, sana sonsuza kadar borçlu kalacağım. Seni umutsuzluklara düşürdüğüm için bağışla beni anacığım” (97).

Maysalbek savaşı bir dünya umuduyla savaşı. Bunu insani bir tavır ve görev olarak görür. Maysalbek’in mektubunun imzasında tepkisel amaçlı öğretmen kimliğinin vurgulanması da dikkate değerdir. Yazgısı ya da canavara benzettiği savaş onu, kalem tutmak ya da kalem tutmayı öğretmek yerine silah kullanmaya; eğitilmiş insan yetiştirmek yerine insan öldürmeye zorlamıştır. Maysalbek bu yönüyle eğitimci ya da aydın olmak isterken savaşa kurban edilen nesli/gençliği sembolize eder.

Maysalbek bir düşman cephanesini havaya uçurmuş, o patlama sonrasında tek canlı kalmamıştır. Tolgonay, oğlunun kahramanlığıyla gurur duymaktansa yaşamasını tercih ettiğini söyler. Ona göre “[a]nalar çocuklarını yaşasınlar diye doğururlar, dünyada mutlu olsunlar diye doğururlar...” (99) Ancak ne annelere ne de evlatlarına bu konuda tercih hakkı sunulmaz, keskin emirler hedeflerinin/hayallerinin tam aksi yönde hareket etmeye zorlanırlar. Oysaki hem Tolgonay’a hem de Maysalbek’e göre insanlar, insani görevlerini ölerken değil yaşayarak daha çok yerine getirecektir.

Savaşın Asıl Yükünü Çekmek ya da Cephe Ardında Mücadele

II. Dünya Savaşı’nın başlaması üzerine köy erkeklerinin çoğu cepheye girdince geride kalanların iş yükü olabildiğince artar. Halk tarlada çalışırken mola vermeyi bırakır, öğlen sıcağında kızgın güneş altında dahi çalışmak zorunda kalır. Ne kadar yoğun mesai yapsalar, kapasitelerinin üzerinde emek harcasalar da başakların bir kısmının karlar altında kalmasına engel olamazlar. Tolgonay eşi Suvankul’un kolhozdaki önemli görevinden dolayı askere çağrılmayacağını umut etse de bir süre sonra o da cepheye çağrılır. Böylece “Köyde sağlam adam kalmamıştı[r]. Kalanların hepsi ya sakat, ya hasta[dır]” (52). Kadınlardan, genç kızlardan, çocuklardan ve yaşlılardan işleri tamamlaması beklenmektedir. Kolhozun ekip başı artık Tolgonay’dır. “Tolgonay’ın yaşadığı toprakları ve halkını iyi tanıyan, güçlü anaç kişiliği savaş zamanı gibi olağanüstü yaşam şartlarında zor bir görevin kendisine layık görülmesini sağlamıştır” (Zambak 204). Tarladan kaldırılan ürünlerin tamamı da orduya gönderilir. Araçlar derme çatma olduğu için ürünlerin teslimi de her bakımdan zor olmaktadır. Cephe gerisindeki halk oldukça ağır şartlarda çalıştığı gibi günün çoğu vaktini de aç ve sefil

geçirmektedirler. Cepheyle cephe gerisinde sadece sahne değişmektedir, oynanan dram benzerdir.

Bir gün Tolgonay'ın oğlu Maysalbek'in trenle yakınlarından geçeceği, kısa süre de olsa görüşebileceklerine ilişkin telgraf alması, onun savaşın tüm zorlu şartlarına karşın oğlunu görebilmek için verdiği mücadeleyi gösterdiği gibi cephe gerisindekilerin cepheyi daha yakından tanımaları için fırsat olur. Demiryolcunun dilinden aktarıldığı gibi "Bu savaş her şeyi alt üst et[miştir]" (59). Tolgonay'ın Maysalbek'i beklerken gördüğü ve şu şekilde tasvir ettiği "Vagonların yanları yanmış, çatıları delik deşik olmuş, kapıları uçmuş!.. Katar boyunca tek canlı görünmüyor. Bütün vagonlarında bir ölü sessizliği, bir yanık kokusu var. Kömür haline gelmiş döşemelerin, erimiş boruların, kavrulmuş boyaların kokusu..." (61) bu tren her bakımdan savaşın en çarpıcı resmi, sembolüdür. Demiryolcudan bombalama dolayısıyla bu hâle geldiklerini öğrendikleri bu tren gibi cephede savaşanlar başta olmak üzere savaştan bir şekilde etkilenenlerin bedenleri olmasa da zihinleri, yürekleri tıpkı bu tren gibi yakılmış, paramparça edilmiştir. O tarihlerde sadece Kırgızistan coğrafyasında değil, dünyanın birçok yerinde benzer görüntüler/görseller, semboller vardır. Maysalbek'in annesiyle saniyelik bakışırken fırlattığı şapkası da eser içinde simgesel olarak oldukça önemlidir. Tolgonay ömrü oldukça bu şapkayı oğlundan armağan/hatıra olarak saklayacağı gibi bu şapka, çok farklı anlam ve açılımları olan nişanedir. Öğretmen olup halkı aydınlatmayı hayal ederken kendini savaşın, kaosun içinde bulan Maysalbek şapkayı atarak askerliği ne kadar isteksiz yaptığını dillendirdiği gibi kendisine verilen görevi her şeye rağmen layıkıyla yerine getirmeye çalıştığını da ifade etmek ister. Tolgonay'ın oğlundan armağan şapkayı kalbine bastırması, oğlunun kokusunu alıp yüzüne sürmesi de bu bağlamda dikkate değerdir. Tolgonay, oğlunun hatıralarını, kokusunun sindiği bu şapkada yaşatacaktır.

Cephe gerisinde de çetin şartlar altında yaşayan Tolgonay cepheyle arasında mesafe daraldıkça savaşın acımasızlığına ve vahşete yaklaşır. Gördüğü tren ona cephedeki durumun vahametini tahmin ettirir. Nitekim kısa süre sonra kara haberler art arda gelmeye başlar. Öyle ki sadece Tolgonay ve ailesinin yaşadığı köye bazen günde iki üç kara haber birden gelir. Bu hanelerden "hıçkırıklar, kargışlar, yürek parlayan ağıtlar" duyulur. Tolgonay ekip başı olduğu için bireysel acılarını gizleyip/bastırıp etrafına daha dayanıklı ve soğukkanlı görünmeye çalışır. Aslında yüreği kan ağlamaktadır. En küçük oğlu Caynak daha on sekiz yaşını doldurmadan kısa süre askeri eğitime tâbi tutulduktan sonra cepheye alınmıştır. Annesi başta olmak üzere sevdiklerini çok fazla üzmemek ya da onların üzüntülü hâlini görmemek için onlara veda etmeden gitmiştir. Tolgonay onun bu tavrına biraz kırılrsa da daha sonra onun kararını anlayışla karşılar.

Caynak'ın cepheye alınışının üzerinden kısa süre sonra Tolgonay, eşi Suvankul ve büyük oğlu Kasım'ın ölüm haberlerini alır. Eşi Suvankul'un ölümü de onu sarsmakla birlikte Kasım'ın ölümünün tesiri çok daha acı olur. Kendisinin Suvankul ile çeyrek asır da olsa evlilik sürmesine karşın oğlu ile gelini birkaç ay evli kalabilmişlerdir. Tüm bunlara rağmen acı bir gerçek daha vardır ki yaşandığı müddetçe çalışmak zorundadırlar. Tolgonay yaşadıkları bu ruh hâlini şu şekilde anlatır: “Yitirdiklerimiz için bütün bir yıl yas tutsak yine azdır. Onları hep hatırlayalım, asla unutmayalım, ama geride kalanların yaşamak için yiyeceğe ihtiyaçları olduğunu da unutmayalım” (75).

Kişiler acı haberi, özellikle de birinci derece yakınlarının ölüm haberini alınca hayatla olan tüm bağlarını koparacaklarını sanırlar. Ancak ruhi dengeleri tamamen sarsılmayınca buruk biçimde de olsa yaşamak için gereken ne ise onu yapmaları gerektiğini fark ederler. Tolgonay ve çevresindekiler de dramlarına kaldıkları yerden devam ederler. En azından geride kalanların yaşamasını temenni ederler. Tolgonay iki oğlu Maysalbek ve Caynak'ın yaşamasıyla teselli bulur, onların savaştan zaferle dönmesini umut eder. Ne yazık ki Maysalbek'in “her zamanki gibi üçgen katlanmamış” mektubu ona üçüncü büyük acıyı yaşattır. Caynak'ın öldüğüne dair kesin bir bilgi gelmese de uzun süredir kayıp olup yaşadığına ilişkin de hiçbir bilgi yoktur. Sarı Vadi'deki Kazak köyünde öldü sanılan bir genç sağ salim döndüğü için Aliman, kayını Caynak'ın da yaşama ihtimalinin yüksek olduğuna kendini inandırmaya çalışsa da bilge kişilikli, feraset sahibi Tolgonay yanılmaz, Caynak da ölmüştür. Tolgonay'ın oğullarının eksikliğini komşularının küçük yaştaki oğlu Bektaş doldurmuştur. Tolgonay'ı çok seven Bektaş her iki evin oğlu olmuştur.

Savaşın Kurbanları: Kadınlar, Çocuklar ve Yaşlılar

Geçmişten bugüne savaşların en büyük kurbanları fizikî olarak daha az güçlü ya da desteğe ihtiyaç duyanlar olur. *Toprak Ana* hikâyesinde dört aylık evli iken cepheye alınan Kasım'ın ölüm haberini duyan Aliman derinden sarsılır. O ve etrafındaki kadınlar “Bağrım oyyy! Ciğerim oyy! Ah kardeşlerim, yüreğim oyyy!” (74) sözlerinin de karıştığı çığlıklar ve feryatlarla ağıtlar yarırlar. Tolgonay gelini Aliman'ın Kasım'ın ölümünden sonra sağduyulu hareket etmesinin asla mümkün olmayacağını farkındadır. Savaş olmaması durumunda Suvankul ile daha nice mutlu yıllar yaşamasının mümkün olacağını düşünse de kendi acısını bastırmak zorunda kalır. O, Suvankul'la yaklaşık yarım asır evli kalmış, çocukları olmuştur. Buna karşın gelini Aliman bunların hepsinden mahrum kalmıştır. “Savaşın keskin baltası kendilerini de yıkmıştı[r], umutlarını da” (76). Nitekim Aliman, yaşadığı travmanın etkisinden

kurtulamaz, kendisine biçilen yazgıyı asla kabullenemez. Yeni evli olan ve eşi Kasım cepheye alınmadan kırmızı başörtüsüyle ve elinde beyaz çiçeklerle dolaşırken artık elinde kırmızı çiçekler ve siyah başörtüsüyle dolaşır. Aliman ile Kasım daha yeni evli iken hayatları, beyaz çiçekler gibi tertemiz olup yazmasının kırmızı rengi de daha yeni gelin olduğunun ifadesidir. Ne yazık ki bu güzel günler gelinciklerin ömrü gibi kısa sürer. Savaş denilen canavar, eşi Kasım'ı hayattan kopardığı gibi ona da hayatla tüm bağlarını yok ettirir. Aliman siyah başörtüsüyle yaslara bürünür, elindeki kırmızı çiçekler de Kasım'ın kanını/trajik sonunu simgeler. Tolgonay, gelinin o hâlden endişelense de onu gizli gizli takip eder ancak ona çok fazla müdahale etmez. Aliman savaş kurbanı gelinlerin sembolüdür. Tolgonay her ne zaman Aliman ile Kasım'ın ev yapmak için ayırdıkları arsanın yanından geçse onların yarım kalan hayallerini, umutlarını hatırlar. Oraya yığıldıkları tuğlalar, kerpiçler çatlayıp kırılmış, moloz hâline gelmiştir. Kasım ölüp toprağa karışırken Aliman da bedenlen sağlam görünse de ruh dünyası paramparçadır.

Savaş çığırtkanlarının, istilacıların kirli hayal ve emelleri, birçok genç delikanlıyı hayattan koparıırken körpe gelinleri de ya dul yaşamaya mahkûm eder ya istem dışı evlilik veya ilişkiye zorlar. Yakın köylerden birine ait olan çoban, eşi Kasım'ın ölümüyle sarsılan Aliman'ın çaresiz hâlden yararlanarak onu kandırır. Çoban'ın kendisini gerçekten sevdiğini sanan Aliman, ona teslim olur, ondan hamile kalır. Çoban savaş/kaos ortamından yararlanan ahlak fukaralarına örnek oluşturur. Eşinin de desteğini alıp işlediği günahı/suçtu inkâr ettiği gibi kendisiyle insanca konuşmaya gelenlere iftira atar, onları tehdit ederler. Böylece Aliman her bakımdan savaş mağduru ve büyük kurban olur. Bir ara ailesine sığınmayı düşünse de Tolgonay'ın kendisine asla kızmadığını görünce onunla döner. Ne yazık ki doğum esnasında ölür.

Savaş devam ederken Tolgonay kendilerinin çocukları olmadığı için çocukların nasıl mağdur olduğuna doğrudan tanık olamamıştır. Ancak çocuk sayısı fazla olan ailelere gittiklerinde açlıktan karınları balon gibi şişmiş, bir lokma ekmeğe muhtaç çocukları görünce yüreği parçalanır. Olabildiğince acımasızca devam eden savaş esnasında küçük çocuklar bir kaşık çorba dahi bulmakta zorlanırlar.

Aliman'ın gayrimeşru ilişki sonucu dünyaya getirdiği çocuk da sembolik anlamlıdır. İlkel toplumlardan modern zamanlara süren savaşlar esnasında çoğunlukla direnişçilerin tarafındaki genç kız ya da kadınlar tecavüze maruz kalır. Bu hikâyede savaş mağduru Aliman -çoğu savaş anlatısından farklı olarak- komşu köyden, kendi soydaşlarından birinin yalan vaatlerine inandığı için hamile kalır. Aliman'ın doğurduğu çocuk hiçbir kan bağı olmadığı hâlde Tolgonay tarafından torun olarak kabul edilir, Kasım ile Aliman'ın çocukları olduğu inancıyla büyütülür.

Canbolat adı verilen bu çocuk dışlanmak yerine aksine savaşın yüreklerde açtığı yaralar için merhem olur. Çocukla arasında kan bağı olmasını hiç önemsemeyen Tolgonay, bu çocuğu soyunun devam ettiricisi, sönmek üzere olan ocağının yeniden canlandırıcısı olarak görür. Tolgonay'ı öz annesi gibi seven Bektaş da Canbolat'a ağabey ya da manevi baba olarak onun en büyük yönlendiricisi ve hamisi olur.

Savaşın Yarattığı Kaosun Fırsatçıları: Asker Kaçakları ve Hırsızlar

Savaş çoğu insanı yok ederken tarih boyunca çoğu savaşta olduğu gibi kişisel çıkarlarının derdinde olan asker kaçakları, hırsızlar o günlerdeki karışık ortamdan yararlanarak masum halkları huzursuz etmektedirler. Gece yarısında komşularından birinin atlarının çalındığını haber vermesi üzerine Tolgonay, hemen harekete geçer. "O günlerde bir kolhozun saban çekecek üç at kaybetmesi" (84), sonraki yıllarda on traktöre bedeldir. Zaten Tolgonay ve çevresindekiler onların köyünden Cenşenkul adlı birinin askerden kaçtığını, kendisi gibi iki asker kaçağıyla orman içinde saklandığını duymuşlardır. Hırsızların çaldığı tohumlar ve atlar, o günlerde en temel ihtiyaçlardır. Tolgonay ve komşuların evini basan hırsızlar, Bektaş ve diğer çocukları önce dövüp sonra ağızlarını bağlayarak tohum ve atları çalıp kaçarlar. Hemen hırsızları takip eden Tolgonay, hırsızlardan birinin Cenşenkul olduğunu fark eder; Cenşenkul onu yaralar. Tolgonay'ın bu tavır ve duruşu, *Manas Destanı*'ndaki savaşçı kadınlardan farksızdır. Baskına hazırlıksız yakalandıkları için ne yazık ki hırsızlara baskın gelemeyen, çarpmadan küçük yarayla kurtulur.

Savaş bittikten sonra kaçak ve hırsız Cenşenkul hakkında soruşturma açılınca Tolgonay da tanık olarak çağrılır. Cenşenkul kendisine iftira attıklarını iddia edince Tolgonay şu açıklamayı yapar:

O günlerde biz toprağı tırnaklarımızla kazıyor, cephedeki askere buğday taşımaya çalışıyorduk. Çocuklarımıza yiyecek olarak başakların kabuğunu, tozunu yedirebiliyorduk ancak. Sen ise bizim atlarımızı çaldın! Toprağı işleyeceğimiz son gücü, son imkânı aldın elimizden. Aç yavruların yiyeceğini daha da kısararak, tane tane topladığımız, tohum olarak ekeceğimiz buğdayı çaldın! Sen bir düşman idin. Bu buğdayı çalarken gördüm seni... Ve arkandan bağırdım: 'Dur, seni tanıdım Cenşenkul, dur!' dedim. Sen ne yaptın? Geri dönüp üzerime ateş ettin! İşte sana kanıt! (120)

Tolgonay, sunduğu delillerle Cenşenkul'un suçluluğunu ispatlarken Cenşenkul ve eşi ise suçlarını bastırmaya çalışır. Cenşenkul tutuklanırken eşi de köyü terk etmek zorunda kalır. Cenşenkul'un cezasını yargı verirken eşine de halk gerekli yaptırımı uygular.

Sonuç

II. Dünya Savaşı yıllarında dünyanın en doğusundan en batısına birçok coğrafya kanlı çatışmalara sahne olur. Bugün/2024 yılından bakıldığında dahi bu savaşın yarattığı tahribat hâlâ ortadan kaldırılamamıştır. II. Dünya Savaşı yıllarında çocuk denecek kadar küçük olan Cengiz Aytmatov; savaşın doğada, eşya ve barınaklarda neden olduğu yıkımlara tanık olduğu gibi bu savaş ve öncesinde/sonrasında gerçekleşen çatışmaların sadece maddi açıdan değil ruhi olarak da yarattığı sarsıntıları tanıklardan da dinlemiştir. *Toprak Ana* adlı uzun hikâyesiyle II. Dünya Savaşı yıllarında yiten canlar için ağıtlar yaktığı gibi bu eseriyle savaş karşıtı söylemi öne çıkararak asırlardır barışçıl düzene duyulan evrensel arzuyu dillendirmiştir. Özellikle kendisinin ve doğanın sözcüsü olarak çizdiği Toprak Ana karakterinin dilinden aktarılan veciz sözlerle sadece o tarihte Rusların boyunduruğu altında yaşayan Kırgız Türklerinin değil tüm evrenin barışçıl bir düzen arzusuyla yaşadığını ifade eder. II. Dünya Savaşı esnasında eşi ve üç oğlunu cephe, gelinini de cephe gerisinde kurban veren Tolgonay, tüm bu olumsuzluklara rağmen metin olmaya, yaşama gücünü yitirmemeye çalışsa da iradeleri dışında çıkan savaşlarda kendilerinden kurban istenmesi karşısında isyan eder; insanların dünyaya/doğaya ölerек değil yaşayarak katkıda bulunmasını dillendirir. Onun bu tepkisi; sadist kişiliğe sahip, muhteris savaş çıkırtkanı devlet yöneticilerinin kirli emel ve planları uğruna savaşmak zorunda bırakılan, kurban edilen masum halkın yıllardır bastırdığı, içinde biriktirdiği öfkenin yansımasıdır. Birçok eserinde savaşın kurbanlarına bir şekilde yer veren Aytmatov bu eseriyle onların sözcüsü olur, dillendiremedikleri isyanlarını aktarır.

Kaynakça

- Akad, Mehmet Tanju. *Modern Savaşın Temel Kavramları*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2011.
- Aytmatov, Cengiz. *Toprak Ana*. Çev. Refik Özdek, İstanbul: Ötügen Yayınları, 2000.
- Figes, Orlando. *Karanlıkta Fısıldaşanlar Stalin Rusya'sında Özel Yaşam*. Çev. Nurettin Elhüseyni. İstanbul: YKY, 2011.
- Fromm, Erich. *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri Şiddet ve Saldırganlık Üzerine Bir İnceleme*. Çev. Şükrü Alpagut. İstanbul: Say Yayınları, 2018.
- Hart, Liddell. *II. Dünya Savaşı Tarihi I*. Çev. Kerim Bağnaçık. İstanbul YKY, 1998.
- İsmailova, Cıldız. "Cengiz Aytmatov'un *Toprak Ana* Eserinin 'Ekoeleştirir' Bağlamında İncelenmesi". *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 10 (2011): 1601-1609.
- Zambak, Ferda. "Cengiz Aytmatov'un *Toprak Ana*'sı: İkincilleştirilmeden İlişki Kurulan Doğanın Dirimsel Gücü. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 64, Ocak 2018: 199-211.

Nahit Sırrı Örik'in Resim Sanatına Dair Görüşleri



Murat Koç*

Giriş

Sözlüklerde “Eser, nişan bırakan çizgi, tarz-ı ma’rufda yapılan şekil, sûret, hey’et” (Mehmed Salâhi 1015) veya “Bir nesne, bir canlı yahut tabiatın kara kalemle, sulu veya yağlı boya ile kâğıt, bez vb. bir yüzey üzerine yapılan benzeri, tasvir, timsal” (Ayverdi 2575) şeklinde açıklanan resim, mağara devrinden günümüze insan hayatında yer tutmuş, zaman içinde kendini ifade ve düşüncelerini anlatma ihtiyacından büyük sanat eserlerine doğru giden bir seyir izlemiştir. Dünya sanat tarihine bakıldığı zaman resmin her dönemde kendi kendini yenilediği, yeni akım ve tekniklerle zenginleştiği, büyük sanatkarlar yetiştirerek bugüne geldiği görülebilir.

Türk Edebiyatının önemli kalemlerinden Nahit Sırrı Örik roman, hikâye, tiyatro, makale, deneme türlerinde önemli eserler kaleme almıştır. Denemelerine bakıldığı zaman onun sadece edebiyat dairesinde kalmadığı, güzel sanatlardan tarihe uzanan geniş bir yelpazede düşüncelerini aktaran yazılar yazdığı görülür. Güzel sanatlara büyük ilgi duyan Örik, bu sanatlar içinde resme ayrı bir yer vermiş, resim sanatını çeşitli açılardan ele alan yazılar yazmıştır. *Resim Yazıları* başlığıyla yayımlanan yazılarından yola çıkarak denilebilir ki Nahit Sırrı Örik resme hayatında sadece bir zevk ve kültür meselesi olarak yer vermemiş, onu aynı zamanda bir düşünce konusu da yapmıştır. Resimle ilgili yazılarında bu sanata has unsurların yanı sıra ressamların devlet eliyle desteklenmesi, müzelerin açılması, resme dair tenkit yazılarının çoğalması, sağlam bir resim tarihinin yazılması konusunu da ısrarla vurgular. Nahit Sırrı kendi dönemindeki ressamları takip etmiş, onların tablolarını konu, renk, ışık ve gölge oyunları açısından ele almıştır. Ayrıca bu ressamların yıllar içindeki değişimlerini değerlendirmiş, gerektiğinde birtakım olumsuz görüşlerini de ortaya koyarak beklentilerini dile getirmiştir. Resme dair bütün yazılarında ilgi çekici fikirler öne sürdüğü görülmektedir. Bunların arka planında resme karşı şahsi ilgisi kadar

* Prof. Dr., Marmara Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta: muratkoc@marmara.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8777-3406.

geleceğe bir belge bırakmak düşüncesi de vardır. Onun beklentisi ileride bir resim tarihi hazırlanırken kendi yazılarının da buna hizmet edeceği yönündedir. Bu yazılar çoğalmasını istediği resim tenkidi için de iyi birer örnek olacaktır. Bu yazılarda ayrıca Nahit Sırrı'nın sadece Türkiye'deki değil, Batı'daki resim sanatına ve geleneğine de hâkim olduğu, bu konuyla ilgili kitapları takip ettiği görülmektedir. Resme yönelen bu merak ve dikkati Nahit Sırrı hayatı boyunca sürdürür. Resim yazılarının yekûnuna bakılınca bunu görmek mümkündür. Resme has her meseleyi yazılarında ele almasının arka planında Türkiye'de çok sevdiği resim sanatına dair sağlam bir geleneğin kurulması düşüncesi de vardır.

Kendisini “en küçük yaşından itibaren resme hayran olmuş” (Örik 72) bir insan şeklinde tanımlayan Nahit Sırrı resme karşı ilgisi sebebiyle boş zamanlarında portreler çizer. Bunlar “ressam olmayışının elem ve esefini mütemadiyen avutmaya çalışan” (Örik 62) bir insanın faaliyetidir. Ancak yeteneği olmadığı için bu faaliyetini bir avuntu kabul eder. İyi bir ressam olamayan ve kendisini “hem resme meftun hem ressamlarla iyi geçinmeye mecbur bir adam”(Örik 62) şeklinde tasvir eden Nahit Sırrı resme olan ilgisini koleksiyon yaparak tatmin etmek yoluna gider. Zengin olmadığı için bu koleksiyonun bir kısmını ressam arkadaşlarının merhametine borçludur. Her ne kadar resim yeteneğinin olmadığını kabul etse de bazı sergilerde gördüğü resimleri kendi yaptıklarından daha amatör bulur: “Sergide, tesadüfî insanı hayrete düşüren bazı amatör resimler de yok değil. O kadar ki, her gün yapıp yapıp yırttığım insan başlarından birkaçını neye teşhir etmediğime esef edeceğim geldi” (Örik 68).

Nahit Sırrı yurt dışında bulunduğu dönemlerde Louvre'da ve Vatikan'ın müzelerinde büyük ressamların tablolarıyla baş başa saatler geçirmeyi tercih eder. Buradaki tabloları “uzun uzun ve doya doya seyret(tiğini)” (Örik 72) söylemesi resimle kurduğu bağın ne kadar kuvvetli olduğunu göstermektedir. Özellikle Roma'da geçirdiği günleri büyük bir özlemle yâd eder: “Hayatımın, adeta benim ömrüme ait değıllermiş denecek kadar uzak gelmeye başlayan yılların gerisinde kalmış bir on ayı vardır ki, bunları Roma şehrinde ve hemen her gün müze ve kiliseleri dolaşıp eski resim ve heykeller önünde hayran saatler yaşayarak geçirmiştim” (Örik 104).

Resme dair yazılarında Nahit Sırrı'nın bu sanata ilgisinin sadece saf bir hayranlık şeklinde olmadığı, hayatını renklendirmek ve zenginleştirmek için ömrü boyunca resimle diyalogunu devam ettirdiği görülmektedir. Nahit Sırrı'nın resme dair görüşlerini şu başlıklar altında toplamak mümkündür:

Sanatın Doğuşu, Sanatlar Arası Etkileşim ve Resim

Nahit Sırrı, “Edebiyatı Başka Sanatlar” adlı yazısında güzel sanatların doğuşunu şöyle açıklar: “Hayat denilen muamma karşısındaki hayret ve tefekkürlerden felsefe, heyecanlardan ise sanayi-i nefise; yani edebiyat, musiki, resim, heykeltıraşlık, mimari ve raks doğmuştur” (Örik 17). Bu sanatlar içinde de edebiyat, resim ve musiki Nahit Sırrı’nın hayatını kuşatarak daha anlamlı hâle gelmesini sağlar. Resim sanatını diğer sanatlarla mukayese ettiği satırlardan onun bütün güzel sanatlara ilgi duyduğu, her birine hayatını zenginleştiren bir unsur olarak yer verdiği görülür. Bütün sanatları sevmekle beraber Nahit Sırrı sanatlar arası etkileşimin iyi sonuçlar doğuramayacağı düşüncesindedir. Her sanatın doğuş zemini ve ifade vasıtaları birbirinden ayrıdır. Bu sebeple bir sanata hâkim olan sanatkar başka sanatların etkisi altına girince eseri zayıflamaktadır:

Her birini ayrı ayrı halk ettiği sanat perilerinden birinin diğerine fazla bir itiyat göstererek kendi benliğini kaybetmesinden sanat ilahesi hazzetmiyor! Sanayi-i nefisenin her şubesi müstakil olmalı, ressamın eseri mimarın resmine, rakkasenin raksı ile aktörün evzâ’ı heykeltıraşın ibdâ’ına benzememeli ve musikişinasın eseri biraz dağınık, edibin yazısı ise bir ruh gibi muammalı ve bir girdap gibi derin olmalı!

Tabiat sanatların içtima ve izdivaçlarından o kadar hoşnut değil ki, bir opera mugannisi en büyük meziyetinin sesi ve vasıta-i tebliğinin yine sesi olduğunu unuttur da bir dram aktörü kadar roldeki ve piyesteki incelikleri anlamış bulunduğunu size anlatmaya başlarsa, tagannîdeki muvaffakiyeti derhal azalır (Örik 19).

Bu konu için resimde David ve Böcklin’i örnek verir. Böcklin’i daha üstün bir ressam kabul eder. Çünkü David renkleri ihmal ederek heykeltıraşın belirginleştirdiği hatları ve mimarın kesin çizgilerle böldüğü çizimleri andıran resimler yapmaktadır. Aynı şey operada da geçerlidir. Nahit Sırrı buna izlediği bir operadan örnek verir. Operada aslolan sanatçının ses kıymetidir. Fakat *Phédre*’de izlediği Madam Rubinstein sesini öne çıkarmak yerine bedenini bir heykele döndürmenin telaşıyla sanatının asıl unsurunu ihmal etmiştir. İnsanlar operaya daha ziyade sanatkarın sesindeki zenginlik için gelirler. Bunun geri plana atılmasını Nahit Sırrı doğru bulmaz.

Nahit Sırrı Türk Edebiyatını da sanatlar arası etkileşim açısından inceler. Divan şiirini bilhassa musikinin tesiri altında kaldığı için eleştirir. Servet-i Fünun’daki resim altına şiir yazma modasını da şiirle resmi birleştirme gayreti sebebiyle beğenmez. Aynı şekilde tasvir noktasında romanın da resim sanatının

etkisi altına girmesi tehlikesinden bahseder. Tasvirler resme değil, romana has bir şekilde yapılmalıdır. Bahsettiği bu etkiler ona göre her sanatın müstakiliyetini öldürmekte, ortaya çıkan eserler ait olduğu sanatın tadını vermemektedir.

Nahit Sırrı'nın bu görüşü tartışmalıdır. Çünkü sanatlar arası etkileşim çoğu zaman nitelikli eserlerin doğmasını da beraberinde getirmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar bu konuda şunları söyler:

Her medeniyette sanatlar birbirlerine tesir ederler. Birinin kazancı öbürünün ufku olur ve böylece kültür tamamlanır, insanın zihnî terbiyesi teşekkül eder. Eski şiirimizde minyatür, yazı ve çini sanatlarının tesirini görmemek kabil değildir. Bazen hendesî, daima mücerret ve mücerrede kaçmaya hazır bir palet edebiyata yardım eder. Garp sanatı da böyle idi (Tanpınar 296).

Tanpınar bu konuyu eserlerinde örneklerdir. Denemelerinde Lâle Devri'ni ele alırken bu dönemde sanatların büyük gelişim gösterdiğini ve birbirini etkilediğini söyler. Devrin atmosferi içinde gelişen her sanat âdeta diğer sanatlarla uğraşanlar için ufuk açıcı olmuştur. Bu sebeple Lâle Devri'nde mimari, musiki, şiir, minyatür sanki birbiriyle yarışarcasına zirveleri zorlamıştır. Tanpınar'ın bir başka görüşü de şudur: Günlüklerinde bir musiki bestesinin romana örneklik edeceği ve bu örneklikle eserin estetik değerini arttıracaklarını vurgular. Bunu kendisi de uygulamak istemiş ve *Huzur* romanıyla başarılı bir örneğini vermiştir. *Huzur*'un yapısında bazı araştırmacılar operanın, bazıları da Dede Efendi'nin Ferahfeza Âyini'nin yapısının örnek alındığını, romanın estetiğini güçlendiren bir unsurun da bu olduğunu savunmuşlardır. Bu noktada sanatlar arası etkileşimin eserleri kuvvetlendirdiği söylenebilir. Yine Tanpınar, *Beş Şehir*'de Süleymaniye Camii'nin yapısına tanık olan Bâki'nin, gözünün önünde Süleymaniye'nin bir mimari şaheser olarak taş taş üstüne yükseldiğini görünce şiirindeki hadleri zorladığını, Kanuni Sultan Süleyman için yazdığı mersiye'deki mimari sağlamlığın buradan geldiğini söyler. Sinan taşları bir araya getirerek padişahına nasıl bir âbide hazırladıysa Bâki de aynı şeyi kelimelerle yapmış, sanatlar arasındaki etkileşimin sonucuna dair güzel bir örnek vermiştir. Ayrıca Bedri Rahmi Eyüboğlu da şair ve ressam kimliğiyle her iki sanatta olgun örnekler vermiştir. İki sanattaki hâkimiyetinin bu eserlerin meydana gelmesini sağladığı vurgulanmaktadır. Ancak Nahit Sırrı, her eseri ait olduğu sanatın ifade vasıtaları içinde görmek istediği için bu fikrini ısrarla savunur. Buna rağmen onun yazarlığını güçlendiren unsurun başta resim olmak üzere bütün güzel sanatlara yönelmesinin ve bu yönleştire hepsini bir düşünce konusu yapmasının etkisinin olduğunu söylemek de mümkündür.

Müzeler ve Resim Galerileri

Nahit Sırrı resim sanatının nasıl gelişeceği konusunda fikirler öne sürer. “Resimlere ve Ressamlara Dair”, “Başarılan Bir Eserle Beklenen Bir Eser”, “Resim ve Heykel Müzemiz”, “Bir Resim Galerisi İçin”, “Memlekete Ait Resimler”, “Galeri Derdi” adlı yazılarında resim sanatının gelişmesi için müze ve galerilerin açılması gerektiğini ısrarla vurgular. Sanatın gelişmesinde aslolan sanatkârın estetik arayışı ve heyecanlarıdır. Ancak bu dairede kalınması sanatın gelişimi için yeterli değildir. Resim başta olmak üzere bazı sanatlarda sanatkârın eserini sanatseverlerle paylaşacağı, farklı örnekleri kendisinin de görebileceği mekânlar sağlamak gerekir. Bu fikirden yola çıkan Nahit Sırrı tekliflerini şöyle sıralar:

1. Müze ve galerilerin resim sanatının gelişmesine büyük katkısı vardır. Nahit Sırrı bu sebeple Dolmabahçe Resim Müzesi’nin kurulmasını heyecanla karşılır. Bu müzede Batılı ressamların eserleri de bulunacaktır. Nahit Sırrı bunun doğru bir tavır olduğu görüşündedir. Böylece müze hem yerli ressamlar için sanat noktasında bir beslenme kaynağı olacak hem de halka resim sanatı konusunda geniş bir yelpaze sunacaktır. Öncelikle müzeye seçilecek eserlerin Türkiye’deki resim sanatının başlangıcından o güne kadarki gelişimini gösterecek eserler olmasını ister. İkinci olarak da sanatında mahir olan resamlardan daha fazla tablo seçilmesi gerektiğini söyler. (Örik 49)

İstanbul’dan sonra Ankara’da da bir resim müzesi kurulacağını haber alan Nahit Sırrı bundan büyük heyecan duyar. İstanbul ve Ankara müzeleri için eski eserlere ağırlık verilmesi açısından Louvre, yeni eserlere merkez olması sebebiyle Luxembourg müzelerinin örnek alınacağı yönünde söylentiler çıkmıştır. Bu müzeleri iyi bilen Nahit Sırrı eldeki mevcut birikimle bunun başarılamayacağını düşünür:

Bizde de, Paris’te olduğu gibi eski ve büyük üstatlara mahsus bir Louvre ve henüz berhayat veyahut ki öleli az zaman geçmiş resamlara mahsus bir Louxemburg Müzesi bulunacağını söylüyorlar. Louvre Müzesi asırların birbirlerine devrettiği ve edeceği şaheserleri ihtiva ve her memleketin resim tarihine ait en muazzam numuneleri arz eden ve bedelini ödemeye en kat’i ve kuru ifade ile dünyanın serveti yetmeyecek bir hazinedir. Bizim öyle her birinin bedeli yüz binlerce liraya bâliğ eserler tedarik edebilmemize imkân bulunmadığı ve kendi resim tarihimiz ise bir asırlık bir maziye sahip bulunduğuna göre, bu Louvre ve Louxemburg tasnif ve taksimini hiç değilse aculâne bir söz saymak zaruridir (Örik 56-7).

Nahit Sırrı’nın bu noktada teklifi Ankara’daki müzede eski resamlara, İstanbul’dakinde yeni resamlara ağırlık verilmesi yönündedir. Müzelerin satın

alınacak tablolarla günden güne zenginleşmesini ister. Resim sanatının geldiği seviye itibarıyla o gün için yerli ressamlardan yeterli bir koleksiyon oluşturma imkânı vardır. Ancak Batılı ressamların eserlerinin de yavaş yavaş müzelere alınması için yetkililere teklifte bulunur:

Müzemizin çok eksik bir tarafı kalacak ki, o da münhasıran bizim ressamlarımıza inhisar etmiş olması ve muhtelif memleketlerdeki resim sanatı hakkında bazı kopyalardan başka hiçbir numune ve hiçbir fikir veremeyişidir. Eserlerini milyonlar vererek de tedarik kabil olmayacak dev ressamlardan bahsetmiyorum, fakat her yıl ayrılacak ve yavaş yavaş arttırılacak muayyen bir tahsisat bugünkü büyük ressamlardan birer ikişer eser tedarik etmeye imkân bahşedebilir. Hatta Bedri Rahmi'nin on kadar eseri münasebetiyle söylediğim vech ile, muasır ressamlarımızdan elimizde fazla tablo bulunduğu göre bunlardan bazılarını Balkan memleketleri müzeleri ile mübadele edersek gelecek tablolarla hiç olmazsa Balkan memleketleri ressamlarına ait bir salonu ilk iş olarak açmak imkânı elde edecektir (Örik 83-4).

2. Nahit Sırrı'nın ısrarla vurguladığı bir başka nokta ressamların devlet eliyle desteklenmesidir. Galeri ve müzelere tabloların alınması yoluyla ressamlar desteklenecek, böylece hem sanat hayatlarını devam ettirmek hem de daha nitelikli eserler meydana getirmek noktasında teşvik göreceklidir. Devletin müzeler vasıtasıyla resmi desteklemesi de bunun en iyi yoludur. Hükümet daireleri eliyle bu iş başlamıştır. Nahit Sırrı vekil, müsteşar ve genel müdür odaları başta olmak üzere bazı yerlerde ressamların tablolarının asıldığını, bazen bunların depolara kaldırıldığını gözlemlemiştir. Bunlar bir araya getirilerek galeri ve müzelerde değerlendirilebilir. (Örik 28)

Bu düşünceyle devletin yerli ve milli tablolar yapmaları amacıyla Anadolu'ya ressam gönderme girişimini takdirle karşılar. Bu sayede hem Anadolu'ya has manzaralar ölümsüzleştirilecek hem de ressamların sanatı için farklı bir faaliyet alanı açılmış olacaktır. Fakat bu girişimde resamlara verilen zamanı az bulur. Çünkü Nahit Sırrı sanatın ilhama tâbi olduğunu, bunu da bir zamanla sınırlamanın doğru olmadığını bilmektedir (Örik 85-6).

Nahit Sırrı, devlet desteğinin bazı ressamları olumsuz etkilediğine de işaret eder. Bazı ressamlar eser verirken devletin alabileceği nitelikte resimler yapmaya yönelmekte ve bu düşüncenin esiri olarak sanatlarını tam konuşturamamaktadır. Sanatkârlardan da bu düşüncüyü yenip nitelikli eserler hazırlamalarını bekler. Resim sanatı kendi içinde geliştikçe bunlar mutlaka karşılığını bulacaktır.

3. Resim tahsil eden gençler galeri ve müzeler sayesinde sanatlarındaki olgun örnekleri bir arada görme ve inceleme fırsatı bulacaklardır. Bu sebeple Nahit

Sırrı, Batılı ressamların eserlerinin de koleksiyonlara katılması gerektiğini düşünür. Bunun maliyeti yüksek bir iş olduğunun farkındadır. Fakat müzelerin kurulduğu andan itibaren bu girişimin de başlaması koleksiyonların gelişmesi konusunda faydalı olacaktır.

4. Ressamların karşılaştığı bir hâdise de eserlerini sergileyecekleri salon yokluğudur. Müze ve galeriler sanatkârlara bu konuda da hizmet etmelidir. İstanbul’da çoğu ressam sergilerini konsoloslukların binalarında açmaktadır. Nahit Sırrı her sanatta olduğu gibi resimle uğraşan sanatkârların da eserlerini diğer insanlarla paylaşma düşüncesinde olduğunun bilincindedir. Eserlerini sergileyecek salon bulmak bütün sanatkârlar için teşvik edici bir durum olacaktır. (Örik 223)

Bu meselelerin ortadan kaldırılması genç resamlara sanatlarında ilerlemeleri konusunda yardımcı olacaktır.

Resim Tahsil Eden Öğrenciler

Nahit Sırrı resim tahsil eden öğrencilerin karşılaştıkları sorunlara da yer ayırır ve gelecekte Türk resmini yeni bir aşamaya taşımasını beklediği bu öğrencilerin sorunları için bazı çözüm tekliflerinde bulunur. Akademide yüksek resim şubesi genellikle az sayıda mezun vermektedir. Nahit Sırrı “Yarınki Ressamlar Hakkında” (Örik 193-94) başlıklı yazısında bunun sebeplerini şöyle sıralar:

1. Hocaların öğrencilerle yeterince meşgul olmamaları.
2. Öğrencilerin geçimlerini sağlamak için başka işler yapmak zorunda kalmaları ve buna bağlı olarak resme yeterince zaman ayıramamaları.
3. Müze yokluğu sebebiyle öğrencilerin büyük ressamların eserleriyle karşılaşamamaları bir başka sebeptir. İyi örnekler sanatın her dalında olduğu gibi resimde de ufuk açıcıdır. Fakat müze girişimlerinin yeni başlaması ve buradaki koleksiyonların zengin olmaması gençleri bu imkândan yoksun bırakmaktadır.
4. Öğrenciler son sınavdan önce Avrupa’ya gönderilmeli, bilhassa Fransa ve İtalya müzelerindeki şaheserlerle karşılaşmalıdır.

Resim Tenkidi ve Resim Tarihi

Nahit Sırrı resim sanatının gelişmesi için bu sanata dair kitapların çoğaltılması gerektiği fikrindedir. Bu kitaplar hem resamlara hem de resim sanatını sevenlere geniş bir yelpaze sunacaktır. Resim sanatının Batı’da ve Türkiye’de doğuşu ve gelişiminden teknik konulara kadar her şeyi ele alan kitaplara ihtiyaç vardır. “Resim Şuûnu Vesilesiyle” adlı yazısında Türkiye’de resme dair yazılan kitapların tercümelerden ibaret olmasından şikâyet eder: “Bir kere, resmin

teknîğinden ve eski yeni düstur ve nazariyelerine ait eserler ufak tefek ve belki hemen hepsi tercüme şeylerdir. Resmin ilk çağlarından bugüne kadarki tek mil tarihini ihtiva edecek toplu bir eser ise ne mufassal, ne de muhtasar bir şekilde mevcut değildir” (Örik 120).

“Ankara’daki Resim ve Heykel Sergisi”, “Resim Konusu Üzerinde”, “Resim Şuûnu Vesilesiyle”, “Resmimizin Yazılmamış Tarihi Hakkında”, “Bir Türk Resim Tarihi”, “Güzel Sanatlar Akademisinden Haberler”, “Yeni Bir Sanat Mecmuası”, “Resme Dair Bir Kitap” adlı yazılarında resme dair yazılan ve yazılmasını beklediği kitaplardan bahseder. Nahit Sırrı resim sanatının gelişmesi için iki şeyin şart olduğunu düşünür. Biri sağlam bir resim tenkidi, diğeri de nite likli bir resim tarihinin yazılmasıdır. Bu konudaki ısrarının sebebi iki noktaya dayanmaktadır: Birincisi her sanatta olduğu gibi eserlerinin bir tenkit süzgecinden geçtiğini gören ressam bu tenkitleri göz önüne alarak sanatını daha iyi bir noktaya getirme imkânı bulabilir. İkincisi sanatların daha önceki tecrübeler üzerine bina edildiği gerçeğidir. Kendinden önce eser verenlerin tecrübelerini gören bir sanatkâr hangi konuda yenilik yapabileceğini tespit eder ve hamlelerini de ona göre yapar. Gelenegi bilen ve bundan dersler çıkaran bir sanatkâr kendi sanat hayatında yeni hamleler yapabilme imkânını elde eder. Nahit Sırrı bu düşüncelerle resim münekkidiinde bulunması gereken vasıfları şöyle sıralar: “Resim münekkidi sanatkâr ruhlu, kabilse tarafsız, eserleri tarza ve mesleğe bakmadan beğenerek her çeşit resmi sever, bilhassa büyük ressamların eserlerini de uzun uzun seyretmiş, yani mühim Avrupa müzelerini görmüş adam olmalıdır. Bu vasıfları haiz olduktan sonra da, resmin ana kaidelerini, renk ve ışık meselelerini kavramak çok da güç değildir” (Örik 163-64).

Nahit Sırrı resim tenkidinin yokluğuna da işaret eder. Sergilerin tenkit yazılarına konu edilmemesi resim sanatı adına üzücü bir durumdur. Çünkü hangi sanat dalında eser verirse versin bir sanatkârın başarısını ölçüp tartabilmesi için münekkide ihtiyacı vardır. Bunun yanı sıra sanatseverleri yeni açılan sergilerden haberdar edecek yazılara da ihtiyaç vardır. Münekkidin dikkati sayesinde sanatseverler sergiyi âdeti bir rehber eşliğinde gezmiş hissine sahip olabilirler. Bu konudaki eksiklik sergilerin bir etki uyandırmadan geçip gitmesine sebep olmaktadır. (Örik 48) Nahit Sırrı sanatkârlarımızdan resim tenkidine dair yazılar yazmalarını bekler ve Batı’dan verdiği iki örnekle bunun zor bir iş olmadığını söyler:

Halbuki resmin bütün bahislerini bizzat resim yapmadan kavramak kabil olduğu gibi, mesela Louvre’daki veya Roma müzelerindeki şaheserleri görmüş ve zevk sahibi bir adam, boya terkibi gibi maddi ve işin ameli, cuisine tarafına girmeden de pekâlâ resim münekkidi ve resim tarihi âlimi olabilir.

Hatta bunlar bizzat resim için daha bitaraf ve serbest düşünüp konuşabilirler de. Bu vadide mesela Robert de la Sizeranne ve Louis Gillet gibi şahsiyetleri hatırlayabiliriz. Bizim muharrirlerimiz arasında da resmin nazariyelerine değilse bile resim tenkidine karşı meclûbiyet gösterenler varsa da bu meclûbiyetlerinin devamlı ve sıkı bir şekil alarak mühim mahsuller verdiğini iddia etmek kabil değildir (Örik 122).

Tanpınar'ın Eren ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sergileri hakkında yazdığı yazıları örnek göstererek resim münekkidi konusundaki düşüncelerinin değiştiğini söyler. Nahit Sırrı bu yazılarından dolayı Ahmet Hamdi Tanpınar'ı müstesna bir resim münekkidi olarak örnek gösterir. (Örik 163-64) Nahit Sırrı sağlam bir resim tenkidinin yanı sıra resim tarihinin de yazılması gerektiği fikrindedir. Bu resim tarihinde neler bulunması gerektiği konusunda geniş bir plan çizer. Bu plandan yola çıkarak bugün bile sağlam bir resim tarihi yazmak mümkündür:

Bir Türk resmi toplu bir şekilde ne zaman vücut bulmaya başladı, hangi tesirler altında bir şekil aldı, Türk resminde Şark minyatürüyle Garp eserlerinin nüfuz çarpışmaları var mıdır; ilk Türk ressamı olarak kimleri kabul edebiliriz, bu ilk Türk ressamlarından beri Türk resmini devrelere ayırmak kabil midir, bu devreler büyük şahsiyetlere mi, yoksa büyük resim cereyanlarına göre mi teşekkül etmiştir, peyzajdan portreye kadar resim nevilерinin hususi bir inkişaf tarihleri mevcut mudur ve nihayet Türk resminin tuttuğu istikamet nedir? (Örik 156-57)

Bir resim tarihi projesinin gerçekleştirilebilmesi için resmî makamların desteğine ihtiyaç olduğunu da vurgular. Ancak bu zor bir iş değildir. Çünkü resim sanatının ülkedeki gelişmesi ve yetişen ressamların sayısı göz önüne alındığında bir kişi tarafından yazılması mümkündür (Örik 120-21).

Nahit Sırrı o dönemde Sami Yetik ve Pertev Boyar'ın bireysel çabalarla yazdıkları resim tarihi konusundaki eserlerini eksikliklerini dile getirmekle beraber heyecanla karşılar. Sami Yetik'in *Ressamlarımız* adlı eseri iki cilt olarak planlanmış, ilk cildinde "askerî bir tahsil gördükten sonra ressam olmuş sanatkârlara" (Örik 119) yer verilmiştir. Zekâî, Şeker Ahmet, Halil Paşa, Ali Rıza başta olmak üzere asker ressamı bu cilttedir. Bu eser Nahit Sırrı'ya göre "hududu dar, sonuna varmamış, fakat dikkate layık bir eser(dir)" (Örik 153). Esere getirdiği iki tenkit daha vardır: "Tasnif ve tahlil çok zayıf(tır)" (Örik 154). Emek mahsulüdür ancak "şuarâ tezkirelerini hatırlatan bir nevi ressamı listесinden ibaret(-tir)" (Örik 211). Ancak bütün eksiklerine rağmen bu konuda hem ilk adım olması hem de daha sonra yazılacak olanlara kaynaklık edeceği yönüyle önemlidir:

Mamafih bu eser ressamın pek az olduğu zamanlarda resimle meşgul olmuş ve belki kıymetleri de olan bazı isimleri hiç değilse anmakta ve birçok ressamların hayatlarıyla alakadar bazı menkıbe ve hatıraları da ihtiva etmektedir. Günün birinde bu ressamları tetkik edecek ve bir resim tarihimizi yazacak kalem için, bütün karışık ve pür-noksan hüviyetine rağmen ihmal edilmeyecek bir memba elbette (Örik 120).

Resim tarihi konusunda yazılan bir diğer eser de Pertev Boyar'ın hazırladığı *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamlığı*'dir. Pertev Boyar'ın eseri iki ciltten ibarettir. Birinci cilt asker, ikinci cilt sivil resamlara ayrılmıştır. 168 asker ressama karşılık 88 sivil ressam alınmış, sivil resamlara hak ettikleri yer verilmemiştir. Nahit Sırrı ressamların asker-sivil şeklinde sınıflandırılmasını doğru bulmaz. Ona göre sınıflandırma yapılabaksa mesleğe göre değil, ressamların seçtiği ve başarıyla resmettiği konulara ayrılmalıdır. Ayrıca yeni ressamlardan Avni Arbaş, Nuri İyem, Fethi Karakaş, Hulusi Mercan, Haşmet Akal gibi önemli isimlere yer verilmemiş olması da ciddi bir eksikliktir. Bunların yanı sıra eserde baskı yanlışları, uzun ve anlaşılması zor cümleler, Frenkçe ifadeler vardır. Ressamların sanat gücünün tam olarak değerlendirilip haklarının teslim edilmemesi de bir başka eksikliktir. Ancak bütün bunlara rağmen eseri bir yönüyle beğenir: “Bütün noksanlarına rağmen ressamlarımızı bu derecede toplu bir şekilde bildiren bir kitaba henüz malik değildik” (Örik 220). Bahsettiği bu iki eseri resim tarihi konusunda bir başlangıç olacağı için önemser.

Nahit Sırrı'ya göre resim tarihi yanında Türkiye'de -minyatürden Batılı resme kadar- resim sanatının geçirmiş olduğu devreler ve tek tek ressamlar hakkında da eserler hazırlanmalıdır. Batı resim tarihi ve resim nazariyeleri konusundaki kitapların da tercüme edilmesi gerekir. Bunların yanı sıra Batılı ressamlardan Şark konulu tablolar yapanların araştırılmasının da Türkiye'deki konuyla ilgilenen kişiler tarafından yapılmasını bekler (Örik 121).

Nahit Sırrı resme dair yayımlanan kitap ve mecmuaları da heyecanla karşılar. Bedri Rahmi'nin Nazmi Ziya hakkında kitap hazırlaması resim sanatı adına sevindirici bir hâdisedir. Kitap, “Nazmi Ziya'nın hayat ve eserlerinden bahsetmekte, sanatkarın en muvaffak tablolarının çok güzel basılmış suretlerini de ihtiva etmektedir” (Örik 39). Nahit Sırrı bu örneklerin çoğalmasını temenni eder. Bir başka sevindirici hâdise ise *Ar* adında yeni bir sanat dergisinin çıkışıdır. Nurullah Berk ve arkadaşları ayda bir çıkaracakları bu dergide resim, heykel, dekorasyon ve arkeolojiyi konu edecek, “bu dört mevzunun hem tarihini, hem aktualitesini yapacak hem de nazariye ve meseleleri üstünde konuşacaklar(dır)”

(Örik 42). Nahit Sırrı, *Ar* mecmuasından beklentilerini ortaya koyar. Dergiyi çıkaracak olanlara şöyle bir program çizer:

Kendilerinden bilhassa istediğimiz iki şey var ki sanat hareketlerinin aktüalitesi ile ve sanatkârlarımızın dilekleri hakkında canlı, doğru ve müspet yazılar yazmaları ve bizim resim ve heykel faaliyetlerimizin tarihini ve bugününü etraflı bir surette gösteren etütler neşretmelidir. Bütün Garp sanatının muazzam mazisini bize elbette anlatamaz, buna elbette imkân bulamazlar fakat bizim mütevazı sanat hayatımızı sıhhat ve isabetle tespit edebilirler (Örik 42-3).

Nahit Sırrı'nın derginin yanı sıra okuyuculardan da beklentisi vardır. Bu beklenti dergiye ilgi göstermeleridir. Sanat hayatını kısırlıktan kurtaracak bir güç de sanatseverin ilgi ve sevgisidir.

Nahit Sırrı Güzel Sanatlar Akademisinin Cahit Sıtkı ve Ahmet Muhib'e Adolphe Basler ve Charles Kunstler'in *Fransa'da Müstakil Resim* adlı eseri tercüme ettirmesini takdirle karşılar. "Son resim cereyanları hakkında birçok malumatı muhtevi" bu eserin yabancı dil bilmeyen ressamlarımıza faydalı olacağını düşünür. Fakat Güzel Sanatlar Akademisi'ne tercüme konusunda farklı bir teklifte bulunur:

Ancak öyle sanıyorum ki, bu kitabın dolduracağı boşluk mahduttur. Ve daha evvel resmin en basit nazariyat ve esasatını ihtiva eden bir initiation kitabı, bir el kitabı, ondan sonra umumi bir resim tarihi tercüme ettirmek, ondan sonra da resim sanatının mazisi geniş ve büyük her memleketin resim tarihini verirken bir de Fransa resim tarihi vermek icap ederdi. Ve ancak bundan sonradır ki her memleketteki yeni resim cereyanlarına gelinirdi ve bu memleketlerden Fransa'nın yeni resim cereyanlarını en iyi anlatan kitap Basler ile Kunstler'in bu kitabı tercüme edilirdi (Örik 90).

Nahit Sırrı'nın bu konuyu da geniş bir şekilde ele aldığı görülmektedir. Kendisi de edebî tenkide dair yazdığı yazılarında olduğu gibi resim tenkidi konusunda da dikkat çekici yazılar yazmıştır. Bu yazıların hem resim sanatının gelişimine katkı sunacağı hem de başka yazarlara örnek olacağı düşüncesindedir.

Ressamlarımız ve Sanatları Üzerine

Nahit Sırrı, yaşadığı dönemde Ankara ve İstanbul'da açılan sergileri ziyaret eder ve bunlara dair yazılar yazar. "Resim ve Heykel Müzemiz", "D Grubu'nun Sergisi", "Ankara'daki Resim ve Heykel Sergisi", "İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi", "Ankara Halkevi'ndeki Resim Sergisi", "D Grubu'nun Sergisinde", "Bir Resim Sergisinden Dönüşte", "Resimde Renk", "Portre Etrafında",

“Portre ve İnsan” adlı yazılarında ressamaları hem şahsi özellikleri hem de ait oldukları grup içinde ele alır. O dönemdeki bütün sergilerin neredeyse hepsine katıldığı için ressamaların konu ve teknik noktasında sanatlarındaki gelişimi de değerlendirir. Bedri Rahmi’nin sanatını başlangıçtan itibaren takip eder ve ümitli olduğunu belirtir. Bedri Rahmi hakkında iki farklı sergide söyledikleri genç ressamaları nasıl dikkatle takip ettiğini ortaya koyar niteliktedir. 1938 yılında yazdığı yazıda Bedri Rahmi’yi şöyle değerlendirir: “Bedri Rahmi’nin cidden istidatlı, liyakatli, Türk resmine yeni şeyler getirmeye başlamış bir sanat-kâr olduğunu teslim ediyorum. Türk resminin kendisinden çok kazanacağını tasdik ediyorum. Fakat nihayet Bedri Rahmi bir deha değildir ve henüz yirmi beş yaşındadır” (Örik 82).

İki yıl sonra yazdığı yazıda ise onu sanatına hâkim bir ressam olarak değerlendirdiği görülür: “Bir hayli deseni de olan Bedri Rahmi serginin en velut ve hakikate esir ressam isteyen zevkleri isyana en çok sürükleyecek ressamlarından biri. İskemlesine oturmuş mütevekkil kadını ne kadar düşünceli! Masaya dayanmış Habeşî’ye ve kadına pek benzemeyen bir unutulmaz mahluk ve ayaktaki çıplak kadını dizleriyle göğsünün arası gayetle uzun olan bir acayip kuş. Çok sevdiği Dolmabahçe’ye de bir avdeti var” (Örik 133).

Bazı sanatkârların tablolarını değerlendirirken geleneksel resim sanatıyla ve kültür unsurlarıyla ele alır. Turgut Zaim’in sanatındaki geleneksel unsurları tespit eder ve bunların eserlerine ayrı bir değer kattığını vurgular: “Bu sanat-kârın minyatürden geçerek bazen eski acem levhalarına ve hatta Karagöz resimlerine kadar giden çizgi ve renklerinde pek cazip şeyler var” (Örik 31). Nahit Sırrı ressamaların bir yönüyle de gelenekten yararlanmasını ve bunlar üzerinden yeni terkiplere ulaşmasını bekler. Bazı ressamaların tablolarını geniş bir şekilde ele alır. Tabloya yansıyan portreleri değerlendirirken bunları romancı kimliğiyle tahlil ettiği görülür:

Nurettin Ergüven’in üç portresi ve bir gurup manzarası var. Renkleri da-ima cömert, pür-neşe ve élatant olan bu ressamın gurubundaki bulutlar hakikaten kudretli. Üç portresinden biri sıhhatle muzaffer bir köylü kızı, diğeri biraz dedikoducu ve içinden pazarlıklıya benzeyen, gözleri belirsiz bir yaşlıca kadın, biri de, boynuna pembe tüller örtmüş, kalın dudakları kızıl ve yanakları renkli, iri ve hülyavî gözlü genç kadın var ki portrelerinin en muvaffakı (Örik 66).

Nurullah Berk’in tablolarını ise şahsi çağrışımlarıyla değerlendirir:

Nurullah Berk’ten gayetle güzel bir eski Ankara resmi. Tek başıma ve ağır ağır, belki biraz Pierre Loti’leşerek dolaştığım eski Ankara sokaklarında,

sayıları ve sükûnları gittikçe azalan bu sokakların birinde, arkasında ve ilerisinde çıplak bir dağ dekoru bulunan ıssız sokakta, bir eski zaman kadını ile bir çocuk, bilmem nerelerden gelmiş ve durmuşlar. Ressamın bir de natürmortu ve çok yorgun ve mağmum bir genç kadın başı var (Örik 66).

Nahit Sırrı bazı yazılarında ressamalarda gördüğü eksiklikleri ve onlardan beklentilerini ortaya koyar. Ressamlardan şikâyet ettiği bir nokta da tablolarındaki konu darlığıdır. İstanbul ve Ankara resimlerini bu açıdan tenkit eder. Her iki şehir de ressama manzara açısından geniş malzeme sunduğu halde sanatkârlar âdeta aynı yerleri tabloya taşımak konusunda sözleşmiş gibidirler. Bu durum birbirinin tekrarı tabloların doğmasını beraberinde getirmekte, resim sanatına bir katkı sunmamaktadır:

İstanbul peyzajı ne hikmetse Kurbağalıdere ve Ada olduğu gibi Ankara peyzajının da ancak ve daima üç mevzusu vardır. Bentderesi'nden sırttaki evlerin görünüşü. Kalenin tek ve yan bir silueti ve bir de Samanpazarı ile Hamamönü arasındaki bir eski sokak. Fakat Ankara'nın Kale mahallesi, Kale'den seyredilen uzak ve çıplak ufuklar. Sonra civar. Mesela Hacıkadın. Dikmen'den görünüş. Daha ileride Mogan gölünün yazın şiddetli güneşi altında kurumuş ve yanmış manzarası. Keçiören'in arkasındaki Bağlım'ın (Bağlum) o acayip köprüsü. Evliya Çelebi'nin İstanoza dediği, Zir'in kitabında uzun uzun tarif ettiği o harikulade kayalıkları. Bunların hiçbirini ressamlarımız tersim etmiş değil fakat belki gidip görmemişlerdir de. Ve Ankara'da yaşayanlar için bu yerleri görmemek imkânsızlığı asla varit değildir (Örik 46).

Nahit Sırrı yazılarında resimde hayal ve hakikatin yeri konusunu da tartışır. Onun beklediği tablolarında ressamın hayal gücünü görmektir. Fakat bunun aksine bazı sanatkârlar hakikate sadık, muhayyilenin gücüne yer vermeyen tablolar yapmakta, bunlar da resimden anlayan insanlar nezdinde birer kartpostal hüviyetinden öteye gidememektedir. Resim de bir sanat ve sanatın doğuşunda hayal gücünün yeri olduğuna göre Nahit Sırrı'nın sanatkârdan bunu beklemeye hakkı vardır (Örik 142-143). Bu konuda D Grubu'na da tavsiyesi hakikate sadıkate yönelen sanat anlayışına kendilerini fazla kaptırmamaları yönündedir. İlk eserlerinden itibaren grubu takip eden Nahit Sırrı onların hakikatten ziyade hayal gücünü ön plana alarak eser verdiklerini fakat son dönemlerde sanatlarında hakikate esir hâle geldiklerini vurgular:

Altı yedi senelik bir mazisi olan D Grubu'nu bu yedinci sergisi için tebrik ederken, onları gittikçe daha uslanmış ve hakikate sadık görmekten korktuğumu da tekrar edeceğim. Kendileri şimdiye kadar hakikate kıymet vermedikleri için şimdi ona itaat etmek isterlerse, hakikat kendilerinden intikam

alacaktır. Ve onlar hakikate ehemmiyet ve değer vermeksizin tabiattan ve hayattan daha güzel ve müessir olmak mecburiyetindedirler. Onlar ip üstünde ve gözleri kararıp başları dönüp düşerlerse ölüme düşmemek üzere hüner yapmak mecburiyetinde bulunan cambazlar kadar tehlikeli bir vaziyette, biz de onlara merhametsizce baş çevirmeye amade bir haldeyiz. Fakat yepyeni bir âlem yaratmak üzere ele fırça almak kolay iş mi? (Örik 99)

Nahit Sırrı resim sanatındaki zorlukların farkındadır ancak sanatkârdan da böyle bir şey bekleme hakkı vardır. Bir başka şikâyeti de Batı resminde odaklanılan tiplerin bizde olmamasıdır. Örneğin İspanyol ressamlarının grup içinde veya tek başına resimlerini yaptıkları cücelerin ressamlarımızın dikkatini çekmemesini eleştirir (Örik 140-141).

Nahit Sırrı'ya göre resme asıl kıymetini veren unsurlardan biri de renktir. Léopold Lévy'nin resimlerini değerlendirirken bu noktayı ele alır. Onun renkleri ihmal ederek tablolarını gümüş rengine hapsetmesini doğru bulmaz. Batı'da Louvre ve Roma müzelerinde gördüğü tablolarda hayran olduğu en önemli nokta sanatkârların renkler karşısındaki zaman zaman ihtirasa varan tutumlarıdır. Lévy'nin resimlerini tek bir renge mahkûm etmesi tablolardaki farklılığın görülmesini de engellemektedir. Bu sebeple yazısını şu temenniyle bitirir: "Léopold Lévy'nin -resmin birincisi demeyelim, fakat en mühim unsurlarından biri olan- renge daha çok değer vermesini ve verdirmesini temenni etmeliyiz" (Örik 124-25).

Nahit Sırrı'nın ele aldığı bir başka konu portre resimleridir. Portre resimleri konusunda bir çelişki vardır. Çünkü portresini yaptıranların çoğunun olduğu gibi değil olmak istediği gibi görünmek konusunda ısrarları vardır. Kendisi de bu tecrübeyi yaşamıştır. Portre resimlerinin doğurduğu bu mesele ressamı zor durumda bırakmaktadır. Ancak ressamların kendi portrelerini yaparken bile bu çelişkiyi yaşadıkları bir gerçektir. Ressama portrelerini yaptıranlar da olduğundan farklı görünmek istemekte, olanı ya da olması isteneni yapmak arasında bir seçim yapmak zorunda kalmak ressamı çelişki içinde bırakmaktadır:

Yaptırdıkları portreler karşısında insanlar minelkadim isyan etmiş olsalar gerektir. Çünkü her devir ve asırda birtakım dalkavuk veya kurnaz, isterseniz sadece nazik birtakım ressamlar çirkin ve yaşlı kadınları güzel bir prensese, çökmüş ve aptal çehreli erkekleri ateşin birer serdara, sakil ve kara kuru çocukları nur topu bebeklere benzetmiş ve modellerinden takdirlere, tebriklere ve teşekkürlere mazhar olmuşlardır. Fakat, bu zümre haricinde, portre yapan ressamla portresini yaptıran insan arasında daimi kavgalar olmuştur. Çünkü insanların, bütün insanların kendi nefisleri hakkında pek

hüsnüzanları vardır. Ve bu halin sadece kadınlarda mevcut bulunduğunu sanmak pek yanlış olur (Örik 227).

Nahit Sırrı fotoğrafın icadından sonra ressamın hakikati fotoğrafa terk edip kendini daha özgür hissettiğini vurgular.

Sonuç

Nahit Sırrı resim sanatına saf bir hayranlıkla ilgi göstermez, bütün güzel sanatları olduğu gibi resmi de bir zevk ve kültür meselesi olarak ele alıp düşünce konusu yapar. Tablolara sadece bir sanatsever olarak değil romancı kimliği ve geniş şahsi çağrışımlar dünyasının penceresinden bakar. Bu bakış resme dair yazılarının niteliğini arttıran bir durumdur. Nahit Sırrı'nın resim yazıları Tanzimat sonrasında yetişen entelektüel yazarların Batı'ya sadece saf bir hayranlıkla bakmadıklarını, medeniyet, kültür, sanat bütünlüğü içinde yaklaştıklarını, Batı'ya has unsurları şahsiyet ve eserlerini, dünyaya bakışlarını renklendiren bir perspektiften ele aldıklarını göstermektedir.

Nahit Sırrı ülkede resim sanatının gelişmesi için görüşlerini âdeta bir program dahilinde ortaya koyar. Sadece mevcudu tespit etmekle yetinmez, eksikleri ve neler yapılması gerektiğini de söyler. Müze ve galerilerin açılması, ressamların ve resim tahsil eden gençlerin desteklenmesi ve Avrupa'ya gönderilmesi konusundaki görüşlerini sıralar. Genç ressamların Batı'nın büyük müzelerini görmesi gerektiği fikrinde ısrar eder. Bu durum kendi sanatlarını beslemelerine imkân verecektir. Ressamların tablolarının devlet tarafından satın alınması da resmi besleyecek bir faaliyettir. Devletin bu girişimini ve Anadolu'ya ressam göndererek tablolar sipariş etmesini faydalı bir faaliyet olarak görür.

Nahit Sırrı resim sanatının gelişmesi için iki noktada ısrar eder: Biri resim tenkidinin çoğalması, diğeri de resim tarihinin yazılmasıdır. Bu ikisi gerçekleştirilebilirse zaman içinde resim sanatını yeni bir seviyeye taşıyacaktır. Kendisinin resim tenkidine yönelmesinin arka planında da bu vardır. Diğer sanat-kârlardan da bu türde yazılar yazmalarını bekler. Resme dair yazılan kitapları ve tenkit yazılarını heyecanla karşılar. Resim sanatının tarihi ve teknik gelişmelerini konu eden eserlerin tercüme edilmesini, telif eserlerin de mutlaka yazılmasını temenni eder. Şikâyetçi olduğu bir nokta da basının sergilere ilgi göstermemesidir. Her ülkede bir sanatsever zümresinin doğması konusunda basına da görev düşmektedir.

Nahit Sırrı, Türk resim sanatını besleyecek iki kaynağa önem verir. Bu kaynaklar geleneksel resim sanatı ve Batı resim sanatıdır. Ressamların ikisinden de yararlanmasını ister. Nahit Sırrı'nın Batı'nın resim sanatı hakkında da bilgi

sahibi olduğunu görüyoruz. Yaptığı müze gezilerinin yanı sıra bu konuda yazılan kitapları okur ve fikirlerini zenginleştirir.

Nahit Sırrı ressamların kişi ve grup olarak zaman içinde gösterdikleri gelişime yer verir. Resimleri tek boyutlu olarak ele almaz, seçilen konu, teknik, ışık, renk ve gölge oyunları gibi farklı yönlerden ele alır. Özellikle renkleri resmin esas unsuru olarak değerlendirir. Tablolara hakikatten çok ressamın hayal gücünün yansımalarını ister. Hakikate sadık tabloları bir kartpostal veya fotoğrafa benzetir. Özellikle fotoğrafın icadından sonra ressamın hakikati olduğu gibi resmetmeye mecbur olmadığından bahseder. Ressamların bir eksiğinin de Batı'daki gibi belli bir tipi konu eden resimler yapmamaları olduğunu tespit eder. Portreleri konu alan tabloları da romancı kimliğiyle tahlil eder.

Görüldüğü gibi Nahit Sırrı'nın resim yazıları bir aydınının farklı sanatlarla kendi hayatını ve sanatını nasıl zenginleştirdiğini görmeye imkân vermektedir. Onun nesrini güçlü kılan bir nokta da resim başta olmak üzere diğer sanatlarla kurmuş olduğu saf bir hayranlıktan öteye giden güçlü bağdır. Bu bağ resim sanatına dair yazılarını önemli kılmaktadır ve sağlam bir resim tarihi yazılırken bu yazılara dikkatle yer verilecektir.

Kaynakça

- Ayverdi, İlhan. *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2005.
- Mehmed Salâhi. *Kâmûs-ı Osmânî*. Haz. Ayşe Yılmaz. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2023.
- Örik, Nahit Sırrı. *Resim Yazıları*. Haz. B. Çeri. İstanbul: Everest Yayınları, 2022.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. 22. baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.

Edip Cansever'in Şiirlerinde Kimlik Sorunsalı



Mustafa Karabulut*

Giriş

Edip Cansever (8 Ağustos 1928–28 Mayıs 1986), Türk şiirinin önemli isimlerindendir. II. Yeni şiirinin ‘kuyumcu şairi’ olarak bilinen sanatçı, ilk şiirlerinde Garip şiirinin etkisinde kalır. O, gençlik dönemindeki şiirlerini 1947’de yayımlanan İkinci Üstü adlı eserinde toplar. Bu, onun için bir arayış dönemi sayılır. İlk kitabından yaklaşık yedi yıl sonra yayımlanan *Dirlik Düzenlik*’te Garip ile II. Yeni arasında kalır. Şair daha sonra *Yerçekimli Karanfil* ile kendi sesini bulur. Şair, artık dil, üslup, konu ve izlek bakımından II. Yeni şiirinin birçok özelliğini yansıtır.

II. Yeni topluluğuna katıldıktan sonra şiirlerinde genel olarak ‘yalnızlık, yabancılaşma’ temalarına geniş yer verir. O, varoluşçuluğun etkilerini de şiirlerinde yansıtmaya başlar. Cansever, genel olarak yalnızlık yabancılaşma umut, umutsuzluk, kimlik ve benlik arayışı/sorunsalı ve travmaları, uyumsuzluk, bireyin kaotik yapısı, aşk, kadın, cinsellik vb. temalar üzerinde durur. Şair, *Umutsuzlar Parkı* (1958), *Petrol* (1959) *Nerde Antigone* (1961) ve *Tragedyalar* (1964), adlı eserlerinde “dramatik şiir”e yönelir. 1964’ten sonra toplumsal temalı şiire de ağırlık veren sanatçı, *Çağrılmayan Yakup* (1969), *Kirli Ağustos* (1970), *Sonrası Kalır* (1974), *Ben Ruhi Bey Nasılım* (1976), *Sevda ile Sevgi* (1977), *Şairin Seyir Defteri* (1980), *Bezik Oynayan Kadınlar* (1982), *İlk Yaz Şikâyetçileri* (1984), *Oteller Kenti* (1985) ve *Eylülün Sesiyle* (1981) adlı birçok eser kaleme alır.

Kimlik ve Kimlik Sorunsalı Üzerine

Kimlik, bireyi ötekenden veya benzerlerinden ayırmaya yarayan, ona özgü nitelikleri ve özellikleri ifade eden, onun kişiliğine ait özelliklerin tümüdür. “Kimlik kavramı, kısaca, bir kişinin ya da grubun/topluluğun kendi niteliklerine, değerlerine, konumuna ve kökenine ilişkin bilinçli kavrayışı olarak tanımlanabilir” (Şimşek 31). Bu tanım, kimliğin hem bireysel hem de toplumsal

* Prof. Dr., Adıyaman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta: mkarabulut@adiyaman.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6259-0868.

yönünün olduğunu gösterir. “İnsan olmak istediği ve toplumca oluşturulmak istenen insan tipi arasında bir bocalama yaşamakta, kimlik bunalımına düşmektedir” (Yumuşak 641).

Kimlik, kısaca kişinin kim olduğunu belirten bir sözcüktür. İnsanoğlu, toplum içerisinde daima bir kimlik edinme çabası içerisinde bulunur. Bu çaba, belirli normların ve kodların içerisinde oluşur. “Bu normları kabullenen insanın kimliği, başta aile olmak üzere yakın çevreden uzak çevreye doğru yayılan bir kimlikler bütünü ve kimlikler karmaşası içerisinde var olur” (Kanter 275). Kimlik, kişinin bilinç dünyasıyla olduğu gibi bilinçaltı ile de ilgili bir kavramdır. “Bir bilinç sorunu, daha doğrusu kişinin kendi hakkında bilinçsizce oluşan algılayışının bilince çıkmasıdır” (Assmann 130). Bu durum hem bireysel hem de toplumsal düzeyde görülebilir.

Kimlik, farklı alanlarda farklı şekillerde tanımlanmaktadır. Kimlik kavramının tanımında ortak bir noktada buluşulamamasının nedeni, bu kavramın fiziksel, bilişsel ve toplumsal öğeleri içeriyor olmasıdır (Atak 164). Kimlik oluşturma bireysel ve toplumsal olmak üzere iki farklı şekilde görülür. “Bireysel veya kolektif kimlik ihtiyacı bir kişi veya grubun kendisine duyduğu ve doyurmaya çalıştığı bir ihtiyaç olmaktan ziyade, toplumsal yapı ve örgütlenmelerle, çevresel norm ve değerlerle, dünyanın ve çağın havasıyla ilişkili olarak gelişen ve yaşanan bir ihtiyaçtır” (Bilgin 14). Bireysel ve kolektif yönleri ile bir bütünlük gösteren kimlik, çoğu zaman bir mesele, bir sorunsal olarak kendini gösterir. “Öyle ki kimlik inşasının temelinde öncelikle bireye kim olduğunu bildirmek esastır. İlk insandan beri cevabı aranan Ben kimim? sorusu, beraberinde Biz kimiz? sorusunu da getirir” (Yeşilyurt 329).

Ramazan Korkmaz, ad ile kimlik/ benlik ilişkisini, “bireyin bir hak edişler manzumesi etrafında ve sosyo- psikik anlamda kendini yeniden doğurması ve kendilik değerlerini içeren bir kimlik/benlik dosyası hazırlaması işi” (Korkmaz 71) olarak ifade eder. Kimlik sorunsalı veya kimlik bunalımı sosyolojik olduğu kadar psikolojik bir husustur. “Erik H. Erikson (1902-1994), gelişim psikolojisi ve psikanaliz alanlarında çalışmaları ve insanların sosyal gelişim teorisi ile tanınan, ‘kimlik bunalımı’ kavramını ilk kullanan psikolog olup” (Karabulut, 42) ergenlik döneminde kimlik gelişiminin kazanılması gerektiğini ifade eder. Erikson kimlik kavramını açıklarken bazen bir duyguya, bazen de psikolojik bir yapıya işaret eder ve kimlik oluşum sürecini, “bilinç ve bilinçdışı mekanizmaların bileşimi” (Erikson 164) olarak açıklar.

Erich Fromm, kişinin bağımsızlığını kazanmasına, bireyleşmesine vurgu yapar. O, özgürlüğün insan varoluşunun belirleyici özelliklerini oluşturduğunu, bu

kavramın anlamının, insanın kendisini bağımsız ve ayrı bir varlık olarak görmesi ve algılaması ölçüsünde değiştiğini ifade eder (Fromm 35). Bu bağlamda kişinin kimlik oluşturmada bilinç ve bilinçdışı yönlerinin ortak yönlerinin önemli rolü olduğunu belirtmek gerekir. Kişinin kendisini tanımlamasında ve kimliğini oluşturmada genetik unsurlar ve toplumsal bilinç önemli yere sahiptir.

Edip Cansever'in Şiirlerinde Kimlik Sorunsalı

Edip Cansever'in şiirlerinde kimlik sorunsalı önemli yer tutar. Onun şiir karakterleri genel olarak kimliğini oluşturamamış, varoluş problemleri yaşayan, travmatik ve patolojik yapıdaki kişilerdir. Kimlik oluşturamayan bu kişiler, ya kaçış halindedir ya da sığınma ihtiyacı duyarlar. Bununla birlikte boşluk içerisinde olup genellikle patolojik bir yapı gösterirler.

“Medüza” adlı şiirde varoluşunu tamamlayamamış kişinin kaotik durumu öne çıkar. Şair, “Biz o renksiz, o yalnız, o sürgün medüzalar” (Cansever 228) diyerek, kişinin donukluğuna dikkat çeker. Daha sonraki kısımlarda, “Çizeriz yeryüzünü kaygısız ayaklarla / Yüzümüzdür bir yağmur ağırlığına düşer / Sonra pek anlamadan içkiler ne çabuk biter / Ne kadar konuşursak o kadar bir sessizlik olur / Adımızı sorarız birine, o bize adını söyler.” (Cansever 228) dizeleriyle kimlik karmaşası yaşayan kişinin patolojik durumu kendini gösterir.

Tragedyalar'ın karakterleri yalnızlık psikolojisi içerisinde kıvrınmaktadır. Stepan, bu dışlanmışlık ve yalnızlık psikozu sebebiyle kendisinde olmayan başka kişilikler taşıdığını düşünür ve “Yok Lusin diye bir şey yeryüzünde / Stepan da yok, Vartuhi de.” (Cansever 349) diyerek, adı geçen kişilerin de aynı problemleri taşıdığını dile getirir. İçkinin de etkisiyle şiir karakterleri kendiliklerinden uzaklaşır. Diran, “Kim kime benziyor, kim kimin biçiminde?” (Cansever 359) sözleriyle, şiir kişilerindeki kimlik çatışmasını ifade eder. Daha sonra Vartuhi, “Adımı söylesenize, adımı!” (Cansever 359) sözlerine karşılık Armenak, “Adını bilmem ama, seni ben / Birine benzetiyorum, birine” (Cansever 359) diyerek, şiir karakterlerinin kişilerin varoluşunu gerçekleştiremediğini dile getirir.

Yukarıdaki dizelerde bireyin psikolojisindeki “korkunç” olgular, onu depresif hale getirir. Kimlik sorunsalı olan bu kişi, hayatı “korkunç” olarak algılar ve “Ben kimim, kime anlatıyorum, neyi anlatıyorum ayrıca / Neyim ben, bu olanlar ne, ya kimdir tüketen isteklerimi” (Cansever 248) diyerek, hiçlik psikolojisine bürünür. Buradaki depresif kişi, kendisini bir “boşluk” olarak algılar ve bir süreliğine unutulmak ister.

Çağrılmayan Yakup adlı kitapta kişilik problemleri yaşayan Yakup kendisini Yusuf 'la karıştırır:

“Ben, yani Yusuf, Yusuf mu dedim? Hayır, Yakup/ Bazan karıştırıyorum” (Cansever 379). Yakup, yabancılaşma ve ötekileşmeyi derinden hisseden biridir. Onu Albert Camus’nün Yabancı adlı eserindeki Meursault’uya benzetmek mümkündür. Çağrılmayan Yakup’un ilk kısmında kurbağalara bakmaktan geldiğini söyleyen Şizoid bir yapı gösteren Yakup, bunun sebebini belirtmez.

“Çağrılmayan Yakup”ta, yalnızlık içerisinde kıvranan, yabancılik psikozunu derinden hisseden, kimlik ve varoluşsal problemleri ile kaosa sürüklenen kişinin ruh dünyası ön plana çıkar. Şiirin öznesi, burada Yakup’tan bahsetmesine rağmen, aslında bu psikolojide olan bütün insanlara gönderme yapar:

Geceden kalma bir lamba yanıyordu, açık
Bir pencerenin sokağa doğru içinde
Bu uyum korkunçtur Yakup!
Yakubun olması korkunçluğudur bu
Dünyanın insana doğru içinde
Yakup, Yakup! (Cansever 380)

Şiirin ilk kısmında üç defa, “Kurbağalara bakmaktan geliyorum” diyen Yakup, kurbağaların kalabalık oluşuna şaşırdığını söyler, çünkü kendisi yalnız, yabancı ve henüz kimseler tarafından çağrılmamıştır. Şiir boyunca yalnızlık ve yabancılik hisleriyle dolu olan Yakup, uyumsuz ve parçalanmış bir yapı gösterir

Yakup, şiir boyunca dışlanmışlık, yabancılik, yalnızlık ve kimlik problemi ile yaşar. Bu, onun psikolojik yapısında bozulmalara yol açar. Kendisini yer yer soyutlayan Yakup’un ikinci “ben”i ortaya çıkar:

Bütün iskemleler ağır ve hastalıklı
Bir gidip bir geliyordum kendime aptallaşarak
Bunu Yakup söyledi
Dedi ki, çünkü herkes Yakub’u yaşıyordu, bense
Çöllere ve kızgın güneşlerden icatlar yapıyordum
Kızgın kâğıtların üstüne
Ve alevler halinde dünya bana dokunuyordu
Psikanalitik açıdan baktığımızda Yak okunuyordu
Ve ayakta soğuk bir bira içmiş kadar bir anlamım oluyordu bazen
Oluyordu ve bir de (Cansever 381)

Yakup, iç ve dış çatışmaları olan, kimlik bunalımı yaşayan, kendisine yabancılaşmış bir kişidir. Onu mahkemede yargılayacak olan “Kurbağalar”ın kendisi ile ilgili bir şeyler söylediğini fakat “Yakup” sesi dışındaki kelimeleri anlamadığını belirtir:

Ve ‘Yakup’ sesini ancak anlıyordum. Yakubun ötesinde
 Birtakım sözler ediliyordu, onları ben anlamıyordum
 Anlamıyordum ama, iyi sözler söylemiyorlardı benim için
 Sonra bir şey daha vardı anlamadığım: yani ben neydim ki, ne
 yapmış olmalıyım (Cansever 385)

“Dökümcü Niko ve Arkadaşları” adlı şiirin ilk kısmında “Siz bana Dökümcü Niko, diyorsunuz” (Cansever 417) diye kendisine bile şüpheyile bakan anlatıcı, Kendiliğini kuramamış olan kişi, “Ben deyince bir daha ben demek istiyorum, mutlu oluyorum böylece” (Cansever 417) diyerek, “ben”ini oluşturma gayretini ortaya koyar. Anlatıcı kimlik bunalımını ve hiçlik duygusunu dile getirir: “Söze uymayan bir şeyim, tanrıya uymayan bir şeyim de ondan” (Cansever 417).

Edip Cansever’in *Ben Ruhi Bey Nasılım* adlı kitapta Ruhi Bey, kimlik bunalımı yaşayan bir karakterdir. Yaşayan ve varoluş ve kimlik mücadelesini veren biridir. Şiir boyunca, Ruhi Bey’in yaşadığı travma ve bulantılar, benliğinin parçalanması, üvey annesiyle yaşadığı cinsel ilişkinin oluşturduğu trajedi ve sayıklamaları yer alır. Kendisinin “Yaşam boyu inilti” (Cansever, Sonrası Kalır II, 15). İçerisinde olduğunu söyleyen Ruhi Bey, şiirin ilk dizelerde çocukluk yıllarına gider ve “Beni bir sardunya büyüttü belki” (Cansever 15) ve “Bir kadında bir çocuk hayaleti mi / Bir çocukta bir kadın hayaleti mi / Yalnızca bir hayalet mi yoksa.” (Cansever 16) diyerek varoluş trajedisini ve kimlik problemini dile getirir. O, “Bir ara pencere camında kendime baktım / Baktım ki, ben Ruhi Bey / Nasıl olan Ruhi Bey / Daha nasılım” (Cansever 33) sözleriyle kimliğini oluşturmamış bir durumda olduğunu anlatmak ister.

Ruhi Bey’in kararsızlıkları ve tereddütlerinin temelinde onun depresif yapısının etkisi büyüktür. O, birçok yerde “Ansak mı anmasak mı / Yeri mi şimdi değil mi” (Cansever 23) “Görsek mi acaba, görmesek mi” (Cansever 23) “Acaba görmesek mi” (Cansever 24) “Ansak mı anmasak mı acaba” (Cansever 24) diyerek, psikolojisindeki karmaşayı gözler önüne serer.

Ruhi Bey’in yaşadığı kimlik problemlerinin en önemli kanıtlarından biri, onun zaman zaman aynalara ve dükkân camekânlarına bakmasıdır. O, alt ‘ben’leriyle çatışma içerisinde.

Ruhi Bey, görüşelim
 Vaktim yok görüşmeye kimseyle
 Ruhi Bey!
 Kendimle bile, kendimle bile. (Cansever 35)

Ruhi Bey, bir gece dışarıda donarak ölen Gülcü'nün cenazesinin kaldırılmasını izler. Bu ölü ile kendisinin parçalanmış benliğinin kötü yönünün ölüsünün kaldırıldığını düşünür. O, ancak alt benliğini öldürdükten sonra kimlik kazanır.

O kadar bekledim ki, geliyorum
Ölümümü bekledim, geliyorum
Bir ölüyü ve ölü'nün bütün inceliklerini
Bekledim geliyorum.
Ben Ruhi Bey, mutlu olan Ruhi Bey
Ölümü gömdüm, geliyorum. (Cansever 104)

Bezik Oynayan Kadınlar'da Cemile, Cemal'le aynı kişilikte olduğunu, 'kendileri' olamadıklarını ifade eder. Cemile'nin "Cemal şimdilik Cemal'dir -evet, öyledir- / Benimkisi bir anımsama -Cemile- / Cemal - Cemile: yeni fışkırmış bir marulun sesi / Ezilmiş iki vişne" (Cansever 254) sözleri, ismi geçen her iki kişinin de kendi içlerinde farklı kişilikler taşıdığını gösterir.

Cemile mektubunun sonunda Cemal ile kendisini iki kaktüse benzetir. Şair, "Bitti yalnızlıklar, bir büyük yalnızlık var artık / İki kaktüs gibiyiz Cemal'le ben / Kendi çölllerimizden koparılmış." (Cansever 285) diyerek içindeki yalnızlık ve kimlik karmaşasını ortaya koyar.

Bezik Oynayan Kadınlar'ın karakterlerinden Cemal, psikolojik sorunları olan ve kimlik karmaşası yaşayan bir kişidir. "Cemal'in İç Konuşmaları" şiirinde, Cemal'in psikolojik sorunları ve iç çatışmaları dikkat çeker. O, şiir boyunca kimlik sorunsalı içerisinde:

Bir şeyler çiziyorum buğulu cama -ben-
Cemal'in ıslak sesi
Kayıp gidiyor buğulu camda
-Bir sabah yağmurunun en küçük tanımıysa
Şu benim sesim
Çizip çizip siliyorum sesimi. (Cansever 266)

Cemal'in kendisini "kendi ayaklarının altında ezilen otlara" benzetmesi, psikolojik ruh halini ortaya çıkarır. Kendi ayaklarının altında ezilmeyi "böyle hoşuma gidiyor" diyen özne mazoşist bir yapı gösterir. Çünkü mazoşist yapıda kişi fiziksel ve ruhsal olarak acı çekmekten zevk alır. Bu, bir psikolojik hastalık hâlidir:

Çok geniş bir çayırdı yürüyorum yürüyorum
Ezilen otlar gibiyim
Ezilen otlar gibiyim ayaklarımın altında
Kendi ayaklarımın

Nedense

Bu böyle hoşuma gidiyor. (Cansever 271)

Cemal, üçüncü mektupta da kimlik ve kişilik bunalımı yaşamaya devam eder. O, varoluşsal sürecini tamamlayamadığı için, iç ve dış çatışmalar içerisindedir. Cemal, varlığının farkında olmadığı için patolojik bir ruh hali yansıtır:

Ben mi konuşuyorum - Cemal mi -

Tanrının taşları mı konuşan

Birbirine geçmiş sımsıkı

Yollar boyunca uzayan uzayan. (Cansever 278)

Cemal'in iç çatışmalarının sonunda, özdeşim kurma ve başkalaşma yer alır. Cemal, yaşadığı kimlik bunalımı ve iç çatışmaları sebebiyle kendisini İkaros'la özdeşleştirir:

Bağırıyorum bağırıyorum

Beyaz çimenler, beyaz çimenler!

Yok oluyor düş

Yok oluyor sanrı.

İkaros'um ben

Kimse artık beni görmüyor. (Cansever 282)

Bezik Oynayan Kadınlar adlı şiir kitabının karakterlerinden Seniha'nın depresif yapısını günlüklerinden öğreniyoruz. Seniha, içe dönük yapısıyla dikkat çeker ve adeta umutsuzluk ve hüznü temsil eder. Geceleri başka evlere giden Seniha, bir otel odasında yalnız başına ölümü bekleyecek kadar umutsuz ve intihara meyillidir. Seniha, günlüğüne karamsar bir hava içinde başlar:

Gözlerimden uçtum -bırakıp eski gövdemi-

Aynanın önünde durdum

-Kenarları saydam yapraklı aynanın-

Omuzları açık giysimi giydim -siyah-

Topaz kolyemi taktım

Göğsümün ortasına bir gül yerleştirdim

Acı, apacı bir gül

Dışarı çıktım (Cansever 286)

Seniha, karamsarlıktan kurtulmak istese de bunu başaramaz ve kimlik bunalımı yaşar. O, monologlarında bu kimlik bunalımını ve patolojisini gösterir.

Seniha, iç ve dış çatışmaları sonunda “*Kimim ben?*” (Cansever, Sonrası Karlı II 287) diyerek, kimlik arayışını ortaya koyar. Seniha, alt ben'ile uzlaşamadığı için sürekli bir çatışma hâli gösterir:

Seniha!
 Çağırmadım ki «kendimi
 Sordum, o kadar
 Ben kendimi kendime sunuyorum, o kadar
 Bu işe çok uygunum, o kadar
 Toprağına karışmış bir çiftçi gibi
 Bir gün: yüzü olmayan bir erkek
 Bir gün: yanmış süt kokulu bir oğlan
 Gözkapaklarımı indiriyorum
 Lacivert bir jaluziyi indirir gibi
 Kendimi kendime sunuyorum -ben Seniha-
 Bunu hep böyle yapıyorum. (Cansever 288)

Seniha, yaşadığı çatışmalar ve patolojik yapısı sebebiyle çatışmalardan dolayı, günlük yaşam unsurlarına tam olarak uyum sağlayamaz. Seniha, hiçlik duygusundan dolayı dünyaya “cam kapının ardından” bakar ve kendisini, “Vahşetin son öyküsü / Belki ilk öyküsü” (Cansever 311) diye tarif ettikten sonra, “Işığımı söndürdüm: beyaz karanlık.” (Cansever 311) sözleriyle trajedisini dile getirir. Seniha, dış dünyaya kapalı oluşunu yedinci ve son günlüğünde dile getirir: “Özür dilerim dünya/ Ben bu otelden çıkamam/ İmza: Seniha” (Cansever 312)

Duygularında tutarsız olan, kimlik karmaşası içinde bulunan intihara meyilli ve boşluk hissine kapılmış olan Seniha’da “Borderline (Sınır) Kişilik Bozukluğu”nun olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Edip Cansever, *İlkyaz Şikâyetçileri* ve *Oteller Kenti* başlıklı şiir kitaplarında da depresif ve patolojik vb. yapılarını irdeler. Her iki kitaptaki şiir kişileri varoluş ve kimlik problemleri yaşamaktadırlar.

Cemal, yaptığı iç konuşmalarıyla şiirde yer alır. Cemile annesi, Seniha da teyzesidir. O, kendiliğini oluşturamamış, kişilik çatışması yaşayan biridir. Kendisine göre yaşlı bir çocuk, hem de çocukların en yaşlısıdır.

Çok geniş bir çayırda yürüyorum yürüyorum
 Ezilen otlar gibiyim
 Ezilen otlar gibiyim ayaklarımın altında
 Kendi ayaklarımın
 Nedense
 Bu böyle hoşuma gidiyor. (Cansever 271)

Seniha, Cemal’in teyzesi olup alt beniyile çatışma yaşayan ve günlükler tutan bir kişidir. O, birinci günlüğünde, “Gözlerimden uçtum –bırakıp eski gövdemi- /

Aynanın kenarında durdum” (Cansever 286) sözlerinde başka bir kişiliğe bürünmekten bahseder.

Cemal, penceresi olmayan bir odada kalmakta olmasını “daha iyi” diye ifade ederek, içe dönük bir ruh hali ortaya koyar. O, “Kendime bakıyorum ben de / Kendimden sarkmış kollarıma / Kendimden sarkmış gözlerime” (Cansever 272) ve “Odamın penceresi yok – iyi ki yok – / Konuşuyorum kendimle” (Cansever 275) diyerek alt benindeki kişiliğe gönderme yapar.

“Doğa Çeşnecisi” adlı şiirde anlatıcı, kimlik problemini ve varoluş sancılarını “Yaşama dadanmış da iğreti suratıyla / Hayır, sığ sulara kaybolmuşum ben” dizelerinde dile getirir:

Hayır, sığ sulara kaybolmuşum ben
Değil ki her gün bir giysi eskitiyorum
Yaşama dadanmış da iğreti suratıyla
Hayır, sığ sulara kaybolmuşum ben
Gösterip kıskacılarımı nasılsa
Üstümde çakıp duran bir kent boğuntusu
Yüreğimde hırpalanmış bir arma
Kaygılı bir yüz gibi boynunu uzatmış da (Cansever 387)

Şair, şiirin sonunda kimlik problemini atlatamaz ve “Hiçbir ses yakalayamaz beni / Dağlarda küskün, küçük / Bir ot parçasının yankısından başka.” (Cansever 387) diyerek, kendisini ancak küçük bir ot parçasıyla algılar ve varoluşunu tamamlayamaz.

Sonuç

Edip Cansever, şiirlerinde tematik düzlemde “yalnızlık yabancılaşma umut, umutsuzluk, kimlik ve benlik arayışı/sorunsalı ve travmaları, uyumsuzluk, bireyin kaotik yapısı, aşk, kadın, cinsellik” izleklere ağırlık verir. O; *Umutsuzlar Parkı*, *Petrol*, *Nerde Antigone*, *Tragedyalar*, *Çağrılmayan Yakup*, *Kirli Ağustos*, *Sonrası Kalır*, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, *Sevda ile Sevgi*, *Şairin Seyir Defteri*, *Bezik Oynayan Kadınlar*, *İlk Yaz Şikâyetçileri*, *Oteller Kenti*, adlı eserleriyle II. Yeni şiirinin en önemli isimleri arasında yer alır. Cansever’in şiirlerinde öne çıkan temalardan biri ‘kimlik sorunsalı’dır. Şairin şiir karakterleri genel olarak kimliğini oluşturamamış, varoluş problemleri yaşayan, travmatik ve patolojik yapıdadırlar. *Bezik Oynayan Kadınlar*’da Cemal, psikolojik sorunları olan ve kimlik karmaşası yaşayan bir kişidir. Cemal’in kendisini “kendi ayaklarının altında ezilen otlara” benzetmesi, onun patolojik yapısını ortaya koyar. “Medüza” adlı şiirde varoluşunu tamamlayamamış kişinin kaotik durumu ve kimlik karmaşası,

“Ne kadar konuşursak o kadar bir sessizlik olur / Adımızı sorarız birine, o bize adını söyler.” dizelerinde kendini gösterir. Çağrılmayan Yakup adlı kitapta Yakup, “Ben, yani Yusuf, Yusuf mu dedim? Hayır, Yakup Bazan karıştırıyorum” diyerek kimlik karmaşası içerisinde olduğunu gösterir.

Cansever, *Ben Ruhi Bey Nasılım* adlı şiir kitabında Ruhi Bey karakteriyle varoluş ve kimlik mücadelesi veren bir tip çizer. Şiir boyunca, Ruhi Bey’in yaşadığı travma ve bulantılar, benliğinin parçalanması, üvey annesiyle yaşadığı cinsel ilişkinin oluşturduğu trajedi ve sayıklamaları yer alır. Kendisini “Yaşam boyu inilti” içerisinde hisseden Ruhi Bey, “Beni bir sardunya büyüttü belki” diyerek, kimlik bunalımını dile getirir. *Tragedyalar*’ın karakterlerinden Diran, “*Kim kime benziyor, kim kimin biçiminde?*” sözleriyle, şiir kişilerindeki kimlik çatışmasını ifade eder. Vartuhi ise “Adımı söylesenize, adımı!” deyince Arme-nak, “Adını bilmem ama, seni ben / Birine benzetiyorum, birine.” diyerek kimlik karmaşasını ortaya koyar.

Kaynakça

- Assmann, Jan. *Kültürel Bellek*. Çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Atak, Hasan. “Kimlik Gelişimi ve Kimlik Biçimlenmesi: Kuramsal Bir Değerlendirme”. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar-Current Approaches in Psychiatry* 2011; 3(1).
- Bilgin, Nuri. *Kimlik İnşası*. İzmir: Aşina Kitaplar Yayınları, 2007.
- Cansever, Edip. *Sonrası Kalır I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- —. *Sonrası Kalır II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Erikson, Erik H. *Identity: Youth and Crisis*. New York: W.W. Norton Company, 1968.
- Fromm, Erich. *Özgürlükten Kaçış*. Çev. Şemsa Yeğin. Payel İstanbul: Yayınları, 2008.
- Hilav, Selahattin. *Felsefe Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.
- Karabulut, Mustafa. *Edip Cansever Şiiri - Psikanalitik Bir İnceleme*. Öncü Kitap Yayınları, 2013.
- Korkmaz, Ramazan. “Oğuz Yurdu Romanında Toplumsal Bilinçdışının Görüntü Düzeyleri”. *bilig, Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*. 27 (2003): 75-78.
- Kanter, M. Fatih. “Tevfik Fikret’in Şiirlerinde Kimlik İnşası”. *Asos Journal, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Tevfik Fikret Özel Sayısı. 3/11 (Nisan 2015): 273-281.
- Şimşek, Sefa. “Günümüzün Kimlik Sorunu ve Bu Sorunun Yaşandığı Temel Çatışma Eksenleri”. *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 3/3 (2002): 29-39.
- Yumuşak, Fatma Bilgen. “Ankara” Romanında Kimlik Bunalımı, *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7/1 (2016): 639-652.
- Yeşilyurt, Şamil. “Yahya Kemal Beyatlı’nın Şiirlerinde Millî Kimlik İnşası Olarak Mekân Algısı”. *International Journal of Languages’ Education and Teaching*, 3/1 (Nisan 2015): 327-344.

Ömer Seyfettin ve Sanatta Kalıcılığın Sırları



*Nâzım Hikmet Polat**

‘Ömer Seyfettin mütehasısı
Prof. Dr. Hülya Argunşah’ın kalemine revnakıyet dilekleriyle...’

Giriş

Ömer Seyfettin’in vefatı üzerinden 104 yıl geçti ama Ömer Seyfettin 140 yıldır yaşıyor. Çünkü ölüm, sadece onun biyolojik hayatını sonlandırmıştır; kültür dünyasındaki hayatı ise gittikçe daha sıhhatli biçimde devam ediyor. Bugün tereddütsüz söyleyebiliriz ki o, devrinin edipleri arasında en çok ilgi görenlerdendir.

Bir insanın ölümünden sonra, sağlığındakinden daha çok ilgi görmesi çok özel şartlara bağlıdır. Asırlar öncesindeki bir devlet kurucusunu veya memleketinin sınırlarını genişletmiş bir devlet yöneticisini, komutanını yeni nesillere taşımak için farklı geleneklerle tarih yazıcılığı vardır. Osmanlı devlet geleneğindeki vak‘anüvislik gibi... Sağlığında edebî gayretleriyle veya diğer kültürel faaliyetleriyle tanınmış kimseler kaydeden eserler de yok değildir. Mesela şairleri unutulmaktan kurtarmak için şuarâ tezkireleri vardır. Fakat sözünü ettiğimiz iki grup eser arasında -kaydedilenler açısından- pek önemli bir fark vardır: Birinci gruptaki eserler mevcudu yazarken ikinci gruptakiler çoktan seçmeli bir elemeye tâbi tutarlar. 600 yıllık Osmanlı Devleti’nde 36 padişah var; her birinin resmî tarih yazıcıları mevcut. Ama her padişah devrinde 36’nın birkaç katı sayıda kültür insanı bulunduğu kanıta muhtaç değildir. İşte bu çoktan seçmeli elemelerde kendine yer bulabilmek için kültür insanının sadece kendi dönemindeki kültürel canlılıkta yer edinmiş olması yeterli değildir; sonraki dönemlerin kültür iklimi ve meseleleriyle ilgili öngörülerinin de bulunması gerekir. Ömer Seyfettin’i günümüzde yaşatan işte bu cephesidir ve bu çalışmada konuyla ilgili örnekler gösterilecektir.

* Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi. Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü emekli öğretim üyesi, E-Posta: nazimhpolat@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-5734-9308.

Ömer Seyfettin'e İlginin Göstergeleri

Ölümünün 100. yılı 2020'de, Covit 19 salgınına rağmen hakkında pek çok kitap, dergi özel sayısı veya özel dosya yayımlanmış, çevrimiçi bilgi şöleni düzenlenmiştir.

Söz konusu faaliyetler içinde en anlamlısı, onu merkeze alan veya ona rol veren romanlar yazılmasıdır. Hayri Öztürk, *Al Şafaktan Gün Batıya* (2016) eserinde Ziya Gökalp ve çevresini anlattığı için Ömer Seyfettin eserin doğal kahramanlarından olmuştur. Ziya Gökalp'ın İttihat ve Terakki Cemiyeti Genel Merkezinin bulunduğu Selanik'e gitmiştir. Ömer Seyfettin ise Harbiyeden mezun olunca 3. Ordu bünyesinde görevlendirilmiştir ve o sıralar Selanik vilayetinin çeşitli yerlerinde görev yapmaktadır. Ali Canip Yöntem'in tanıştirmasıyla başlayan samimi dostluk, İstanbul'un işgal günlerinde Gökalp'ın tutuklanıp Malta'ya sürülmesine kadar devam eder. Hayri Öztürk, Gökalp bibliyografyasında geçen hemen her şeyi gözden geçirmiş biri olarak bu iki büyük kültür adamının dostluklarını tam bir belgeselci dikkatiyle ve üstün bir sanatkârlık hassasiyetiyle anlatmıştır. Mehmet Hayati Özkaya'nın *Ateşi Yeniden Yakmak* (2019) romanı daha çok Ömer Seyfettin merkezlidir. Belki de başka bir romanın ismi, bu romandaki kadar muhtevayla uyumlu olamamıştır. Bu isim, Ömer Seyfettinlerin yaptığı mücadele ruhunun devam ettirilmesini istiyor. Gönenli olan Salim Nizam'ın romanına Ömer Seyfettin'in "Ant" hikâyesindeki ilk cümleyi ("Ben Gönen'de Doğdum") ad olarak seçmesi alkışlanacak bir hemşehrilik gayretidir. Yazar doğrudan Ömer Seyfettin'in hayatı üzerine kurguladığı romanına bu ismi vermekle demiş oluyor ki büyük işler büyük merkezlerde doğmakla değil büyük ülküler taşımakla başarılı; nitekim Ömer Seyfettin Türk yazı diline istikamet vermek gibi büyük bir işi başarmıştır. Bu eserin adı aslında biraz daha uzundur: *Ben Gönen'de Doğdum - Ömer Seyfettin'in Biyografik Romanı - Kısa Bir Ömrün Uzun Hikâyesi* (2022).

Sözü edilen üç romanın üçünün de Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni yazarlar tarafından kaleme alınması Türk romancılığının yarını için olumlu bir işarettir.

Bu olağanüstü ilginin belki de ilk sebebi 2010-2014 arasında Ömer Seyfettin'e karşı açılan itibarsızlaştırma kampanyasıdır. Bu mesnetsiz, haksız ve aynı zamanda bilgisizce yapılan propaganda bombardımanı; temiz vicdanlarda bir tepki uyandırmıştır. Sözünü ettiğimiz romanların bu itibar suikastından sonra yazıldığına dikkat edilmelidir.

Bir yazara okuyucunun gösterdiği ilginin pek çok ölçütlerinden biri de eserlerinin serbest piyasa şartlarında nasıl karşılandığıdır.¹ Ömer Seyfettin'in eserleri,

1 Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ve ayrı paraleldeki Demirperde ülkelerinde veya aynı re-

hiçbir destek olmadan yazarını ölümünden sonra da yaşatmaktadır. Hayattayken bir yığın talihsizlikle karşılaşan Ömer Seyfettin'in ölümünden sonra bu derece tesirli oluşu, sıradan bir yazar için ele geçebilecek talihlilik değildir.

Tesirinin Sırrı

Fakat bunlar hepsi öte yana bırakılsa bile Ömer Seyfettin günümüzde en çok ilgi gören yazarlarımızdan biri olacaktı. Çünkü büyük yazar olmanın ilk göstergesi sadece kendi döneminin dertlerini yazmak değil bunun yanı sıra gelecekte yaşanacak bazı sorunları da sanatkârlık içgüdüsüyle dile getirmektir.

Ömer Seyfettin'in dünden bugüne taşan sinyalleri bir-iki eseriyle sınırlı değildir. Onun II. Meşrutiyet öncesindeki bazı tercümeler, küçük hikâye denemeleri, şiirleri ve mensureleri ferdiyetçi sanat anlayışı içerisinde değerlendirilebilir. Bu türden sanat gayretlerine iki anlam yüklenebilir:

1. Devrin (Sultan II. Abdülhamit döneminin)
 - a. Sosyal ve siyasî rengi
 - b. Baskın sanat anlayışı (Edebiyat-ı Cedide zümresi)
2. Henüz kozasını örmekte olan bir sanatkârın arayışları

Ancak II. Meşrutiyet sonrasında, önceki yıllara has toplumsal hava ile birlikte sanat ikliminin de âdeta ihtilal mantığıyla değiştiği çok belirgindir. İşte bu yeni ortamdaki bütün kalem faaliyeti artık toplumsal faydacı sanat istikametindedir.

Ferdiyetçi sanat anlayışı, sanatın gayesini doğrudan kendisinde aradığı için istikbalde karşılaşılacak durumlarla ilgili uyarılarda bulunmaya pek müsait değildir. Ömer Seyfettin ise II. Meşrutiyet'in ilanını bile devletin dağılacağını ilk işareti sayarak ileride benzer (belki de daha vahim) durumlarla karşılaşabileceği ihtimaliyle yazmaya başlamıştır. Hatta aşağıdaki satırlarda ısrarla üzerinde durulacak olan *Ashab-ı Kehfimiz -Bir Ermeni Gencinin Hâtıraları-* romanını 1913'te yazıp 1918'de bastırıldığı hâlde vak'a zamanını ta 1925'e kadar uzatması, burada anlatılanlarla istikbalde karşılaşma ihtimalini muhakkak olarak gördüğüne işaretler.

“Erken Uyarı Sistemi” Gibi

Ömer Seyfettin, 1913'te *Ashab-ı Kehfimiz* romanında, 100 yıl sonra Türkiye'nin yaşayacağı akıl tutulmasını haber vermişti. Ömer Seyfettin müneccim

jimlerin günümüzdeki kalıntılarında kitap basımı, ideolojik tercihin dışına taşmamaktadır. Çok basılan eserlerin resmî kütüphanelerde depolanması veya halka dağıtılması gerçek bir ilgi ölçütü değildir. Türkiye'de benzer işlemlerin bazı belediyeler marifetiyle yapıldığı malumdur.

değildi ama sanatkârlık kumaşı pek hastı, çok sağlamdı. *Ashab-ı Kehfimiz*'deki kurguya göre sözde aydınlar, sözde din adamları, sözde fikir adamları ve siyasetçiler Osmanlı Kaynaşma Kulübü adıyla bir dernek ve onun yayın organı olmak üzere *İnsanlık* adıyla bir gazete etrafında bir araya gelmişlerdir. Hükûmetin, istenen müsaadeyi “hiç geciktirmeden” verdiği bu derneğin kuruluş beyannamesinde demektedirler ki:

1- “Osmanlı Kaynaşma Kulübü”ne “bilâ-tefrik-i cins ü mezhep” [soy ve inanç farkı olmaksızın] her Osmanlı girecek.

2- Osmanlı namı altında toplanan milliyetlere umumî, müşterek bir terbiye verilecek, Türklük gibi sair unsur ve milliyet hisleri yavaş yavaş iptal olunacak.

3- “Osmanlı” vatanının birliği temin, yeni bir “Osmanlı” vatanlığı [vatan-daşlığı] ihdas edilecek.

4- Bütün Osmanlılara umumî, müşterek bir dil öğretilecek. Bu umumî Osmanlı lisanı, Osmanlı maarifinin, edebiyatının, ilminin lisanı sayılacak.

5- Mekteplerde Osmanlılık haricinde hiçbir kavmiyete, milliyete kıymet verilmeyecek. Osmanlı memleketi çocukları kendi eski milliyetlerinin, kavmiyetlerinin tarihlerini, edebiyatlarını öğrenmeyecekler.

6- Kulübümüz gayesine vusûl [kavuşmak] için gazeteler, risaleler çıkaracak, konferanslar verecek. İlk adım olarak “İzâbe-i anâsır” [unsurları eritme, asimilasyon] şubeleri açarak, halk arasındaki mütekabil dinî taassupların, millî ihtiyakların söndürülmesine çalışılacak (Ömer Seyfettin 40).

Yazar doğrudan niyet tayin edici gibi davranmamakla birlikte bu satırları okuyanların şöyle değerlendirmesi için gayret sarfettiği söylenebilir:

1. Soy ve inanç farkı gözetilmediğine göre Osmanlı Kaynaşma Kulübü uluslararası güçlerin fikir kulüplerindendir.

2. Öncelikli amaç Türklerin milliyet duygusunu ortadan kaldırmaktır.

3. Osmanlı vatandaşlığı sayesinde, din ve soy bağı zihinlerden silinecektir.

4. Verilecek eğitim-öğretimle Türkçe bir kenara itilerek ortak bir dil öğretilenecektir.

5. “Osmanlılık” bilincini yerleştirmek için okullardan edebiyat ve tarih gibi soy ve milliyete ait kimlik verici dersler kaldırılacaktır.

6. Oluşturulacak kamuoyu sayesinde dinî ve millî mensubiyet duyguları yok edilecektir.

Ömer Seyfettin, bu eserini 1918’de yayımlamıştı. Fakat kitabın baş tarafına koyulan izahta beş sene önce (1913’te) yazdığını belirtmektedir (Ömer Seyfettin,

Ashab-ı Kehfimiz 6)². Nitekim romanın bazı kısımları “Küçük Hikâye: Koleksiyon”, *Tatlısu Frenkleri* unvanlı henüz tab olunmamış büyük bir romandan iki üç sahife” ibaresiyle (Ömer Seyfettin 321-322) ve diğer bir bölümü ise bazı farklarla “Küçük Hikâye”, tanımlaması yeterli görülerek başlıksız olarak *Zekâ* dergisinde (Sayı: 19, 21-26, 1914) basılmıştı (Ömer Seyfettin 345 vd).

Romanda anlatılanlar, işte bu tarihî süreçten yani II. Meşrutiyet’in ilânından I. Dünya Savaşı’na kadar uzanan süreçte reel toplumsal hayatta yaşananlarla büyük ölçüde örtüşmektedir.³ Yazar bunu pek bilinçli bir seçim olarak yapmıştır. Hatta eserin başında âdeta bilgilendirici eserlerde görülen önsözler gibi yazma sebebine ve muhtevaya dair uzun uzun anlatımlarla karşılaşmaktadır.

Maksadım edebî bir eser meydana koymak değildi. Sadece münevverlerimizin garip düşüncülerini içtimâî hakikatle karşılaştırmak istiyordum. Meşrutiyet’ten sonra büyük adamlarımızın çoğuyla görüşmüştüm. Hepsinin fikri, aşağı yukarı, şu neticede toplanıyordu: “Osmanlılık, müşterek bir milliyettir. Osmanlılık ne yalnız Türklük ne de yalnız Müslümanlık demektir. Osmanlı devletinin idaresinde yaşayan her fert ‘bilâ-tefrik-i cins ü mezhep’ Osmanlı milletine mensuptur!” Hâlbuki bu fikir, gayr-i millî Tanzimat maarifinin yetiştirdiği dimağlarda doğmuş bir vehimden, bir ham hayalden ibaretti. (...)

Bu muhterem efendiler; Balkan Muharebesi’nden sonra da hakikati görmiyorlardı. İşte o vakit bu kitabı yazdım. İçindeki fikirler sırf Tanzimat ilhamları olduğu için herhangi bir zata atfederek şahsî “enmuzeç”ler çizmeğe çalışmamıştım. Türk köylüsü “Dili dilime uyan, dini dinime uyan...” diye milliyetin hududunu pek güzel anlarken münevver efendiler son inkılâp esnasında ne dile ne dine ehemmiyet veriyorlardı. (Ömer Seyfettin 1918: 5-7)

Kurguyu Yaşananın Üzerine Oturtmak

Yazarın bu cümlelerini kurgu âleminin parçaları arasında görmek mümkündür. Ama bu kurgunun yaşanan hayat üzerine oturtulduğu da bazı delillerle ispatlanabilir. Mesela Ömer Seyfettin’in bu romanındaki vak’a zamanı itibarıyla 1909-1910 diliminde yaşananların, aynı takvim zamanının İstanbul’undaki basın hayatıyla birebir örtüşen taraflarını görebilmek mümkündür. Bir örnekle yetinelim:

2 Eserin tam künyesi şöyledir: Ömer Seyfettin, *Ashab-ı Kehfimiz -Bir Ermeni Gencinin Hâtıraları-İçtimâî Roman*, Kanaat Kitaphanesi, Kanaat Mat., İstanbul, 1918, 101 s.

3 Gerçek hayatın edebî esere girerken çok değişerek başka bir âlem görüntüsüne bürüneceği daima vurgulanan harcıâlem bilgi hâline geldiği için burada aynı konuya girmenin gereksizliği açıktır.

II. Meşrutiyet'in ilanının ikinci yıldönümünde İbnüttahir İsmail Faik Bey'in imtiyaz sahipliği ve sorumlu müdürlüğünde İstanbul'da "Sosyalizm efkârına hâdim insâniyet-perver haftalık" bir dergi⁴ çıkarılır. Logosunda başlık ile bu tanım cümlesi arasında ise yayın politikasını vurgulayan daha net bir slogan vardır:

"Milletim nev'-i beşerdir vatanım rû-yı zemîn"

Bu sloganın ilk defa İbrahim Şinasi tarafından Victor Hugo'un Fransızcasından çevrildiği ama onun kalem faaliyeti içinde tek cümle olarak kaldığı için dikkat çekmediği, Tevfik Fikret'in daha başka söyleyişleriyle uyumundan dolayı hep ona mal edildiği bilinmektedir. Söz konusu ibarenin konumuz bakımından önemi ise Ömer Seyfettin'in *Ashâb-ı Kehfimiz* romanında yine bir gazetesinin sloganı olarak gösterilmesidir. Üstelik bu gazete, Osmanlı Kaynaşma Kulübü'nün yayın organıdır ve adı da tıpkı romandaki gibi *İnsanlık*'tır.

Ömer Seyfettin burada, kendi döneminde yaşananlardan yola çıkarak İbnüttahir İsmail Faik Bey'in çıkardığı *İnsâniyet*'in⁵ ilk sayısında yayın politikasını izah eden "Meslek" [tercih edilen yol] başlıklı yazısındaki cümleler tıpkı *Ashâb-ı Kehfimiz*'deki beyannamenin özüyle aynıdır:



Şekil 1 -İnsâniyet dergisinin ilk sayısı, başlık klîşesi

Mesleğimiz pek sarıh, pek vazih; hatta ismimizden anlaşılabilir. İnsaniyet... (...)

4 Başlık altı tanıtım cümlesinde "gazete" denmesine rağmen yayın aralığı, ebadı ve günlük olaylarla ilgili haberlerden ziyade fikir yazılarına yer vermesiyle dergi niteliğine daha uygundur.

5 Calı (yapay) mastar hâlindeki bu kelimenin Türkçe ekle alacağı şekil, tam olarak *Ashâb-ı Kehfimiz*'deki gibi *"İnsanlık"*tır.

Bu gazete; cins ve mezhep farkı gözetmez. Türk, Rum, Arap, Ermeni, Arnavut, Kürt, Çerkez, Yahudi, Laz olduğu gibi -menâfi-i vatan [vatanın çıkarları] haleldar olmamak [zarar görmemek] şartıyla- bütün insaniyetin efrâd-ı muhtelifesi [farklı fertleri] (Fransız, Amerikalı, İngiliz, Çinli, Avusturyalı, Hintli, Brezilyalı, Martinikli) ona göre birdir. Onun veche-i azimetini [yöneldiği istikameti] şu mısra tayin edebilir:

Milletim nev'-i beşerdir vatanım rû-yı zemîn (İnsaniyet, 1-2)

Edebî eserde devrin sosyolojik ayak izlerini aramak bazen bir mecburiyettir, tıpkı *Ashâb-ı Kehfimiz*'de olduğu gibi. Çünkü eserin yapı özelliklerinden bahsetmek istenildiğinde bile muhteva hakkında söylenecekler ağırlıkta olabilir.

Burada romandaki öz ve onun etrafında kümelenen toplumsal görüşlerin gerçek (yaşanılmış) hayattaki bir yayın organı ile ona slogan ve bütün fikirler itibarıyla uyumu gözden uzak tutulamaz; tutulursa eserin yazılma sebep ve se-rüveni atlanmış olur.

Romana bakılırsa Osmanlı Kaynaşma Kulübü'nün yayın organı İnsanlık gazetesinde, romanın anlatıcısı konumundaki Hayıkyan, milliyet duygusunu ortadan kaldırmak amacıyla "Türklük diye tutturanlar yanılıyorlar, Türkiye'de hatta dünyada Türk diye bir millet yoktur. Onun yerine bir Osmanlı milleti inşa edelim." anlamında, "çok beğenilen" bir yazı kaleme almıştır. Türkçenin Osmanlılar arasına ayrılık soktuğunu, onun yerine bütün dillerden meydana getirilecek bir esperanto dilinin kabulüne çalışan Diyamandis, aslında Türklerin bir dili olmadığını iddia etmektedir. Ama daha da önemlisi kulübün, Bali Hocaefendi önderliğinde, "İbrahîmî dinler"i yani Sâibîlik, Musevilik, İsevilik ve İslamlığı birleştirerek dinler arası diyalogla hoşgörü dini oluşturma hedefi vardır.

Bütün bu propaganda biçimleri, 21. asrın başlarında yani metnin yazılışından 100 yıl sonraki Türkiye'de yaşandığını izaha gerek yoktur. Ömer Seyfettin, müneccimliğe değil akılcılığa inanıyordu. O, devrinin 'erken uyarı sistemi'ydi. Biliyordu ki hümanizm adına uydurulan her fikir, dünyayı yöneten güçlerin şırına ettiği uyuşturucu fikirlerdir.

Ömer Seyfettin daha mesleğine yeni başlamış bir asker olarak 1904 yılında, "Sulh Felsefesinden" başlıklı yazısında, "sulh [barış] felsefesi"ni başkalarında görmek isteyenlerin ona önce kendilerinin inanıp tahakkümden vazgeçmeleri gerektiğini söylüyordu (Ömer Seyfettin, 2, 12).

Ömer Seyfettin, "Antimilitarizm" yazısında da II. Meşrutiyet'in ilanından sonra, Avrupa'da başlayan askerlik ve ordu aleyhtarlığı konusunda da Osmanlı kamuoyunu uyararak bu tür görüşlerin büyük güçlerin hedef aldıkları devletleri güçsüzleştirme planı olduğunu vurgulamıştı (Ömer Seyfettin, 1-3).

Ömer Seyfettin'in bu uyarısı da 2010 yılında, Amerika'nın Michigan eyaletinden gönderilmiş bir e-posta ihbarıyla, düzmece iddialarla Türk ordusunun kozmik odasına girilmesi biçiminde tezahür etmiştir. Bilime inanan herkes gibi Ömer Seyfettin de biliyordu ki toplumsal meselelerdeki diyalektik kanunu fen bilimlerindeki kadar kesindir; aynı sebepler ve eylemler her zaman aynı sonuçları doğurur. Bu kuralın Türk hikâye ve romancılığında 1890'lı yıllardan beri baskın bir eğilim olarak (fakat farklı seviyede sanat gücüyle) kullanılmaya çalışıldığı da bilinmektedir.

Edebiyat Dünyasına Anlamalı Bir Katkı: Efruz Bey Tipi

Ömer Seyfettin sağlığında çevresi için bir ışıktı; günümüzde de kendine özgü bir sanat yolu olanlar için 'kutup yıldızı'dır. Hatta bazı toplumsal meselelere bakışta onun sayesinde, dünya görüşü farklılığının bile aşılabildiğini görürüz. Küçücük bir örnek. Ömer Seyfettin 1919'da şaheseri sayılacak eserini verir: *Efruz Bey*.⁶ Romana adını veren birinci derecedeki kahramanıyla kendisini her duruma, her araziye uydurmakta zorluk çekmeyen, bukalemunlukta sakınca görmeyen bir şarlatan tipi yaratır. Yıllar sonra Aziz Nesin şahsî menfaati dışında hiçbir kuralı, mukaddesi bulunmayan bir siyasetçi tipi çizer: Zübük.

Ömer Seyfettin 1919'da, *Efruz Bey* eserinin baş tarafında Efruz Bey'e seslenir:

Sevgili Efruz

Hayatından şu birkaç levhayı yazarken büyük bir ihtimalle biraz alaycı göründüm. Ne yapayım? Bu benim karakterim. Bunun için bana kızma sakın. Beni affet! Hem emin ol ki, amacım ne seni hor görmek ne de insanlara maskara etmek. Başarılı oldum mu? Bilmiyorum. Fakat okuyunca samimiyetimin derecesini herkesle beraber sen de anlayacaksın. Herkes seni -biz-zat kendi kadar- tanır. Efruzcuğum, bugün hiç kimse sana yabancı değildir; çünkü sen "hepimiz" olmasan bile "hepimizden bir parça"sın... (Ömer Seyfettin 3)

Aziz Nesin de 1961'de *Zübük*'ün "Zübüklük Nedir?" başlıklı kısmında, farklı kelimelerle ama aynı anlamda cümlelerle seslenir:

Şimdi çok iyi anladım ki, Zübük bir tane değil, biz hepimiz birer zübüğüz. Bizim hepimizin içinde zübüklük olmasa, bizler de birer zübük olmasak, aramızdan böyle zübükler büyüyemezdi. Hepimizde birer parça olan zübüklük birleşip işte başımıza böyle zübükler çıkıyor. Oysa zübüklük bizde, bizim içimizde. Onları biz, kendi zübüklüğümüzden yaratıyoruz. Sonra,

6 Ömer Seyfettin, *Efruz Bey -Fantezi Roman-*, Vakıf Matbaası, İstanbul [1919-1920], 80 s.

kendi zübüklüklerimizin bir tek Zübük'te birleştiğini görünce ona kızıyor. (Nesin 268)

Bu iki metin parçasının örtüşmesi, sıradan bir benzerlik değildir. Bugünün mizah yazarı, çünkü üstadını bulmuş, onu tekrarlamayı kendisi için başarının anahtarı saymıştır. Ancak iki eserin ortaya koyduğu ortak ruhlu tip arasındaki bir farka da değinmek gerekir.

Efruz Bey romanını yazar beş bölüm olarak düşündüğü hâlde devrin siyasî zemininden dolayı *Zaman* gazetesinde yayımlanamamıştı. *Vakit* gazetesi de eserin “Hürriyet’e Layık Bir Kahraman”, “Asıllar Kulübü”, “Bilgi Bucağında”, “Açık Hava Mektebi” ve “Beyaz Serçe” bölümlerinden meydana geldiğini ilan etmiş fakat yalnızca ilk bölümünü yayımlayabilmişti. Sonraki üç bölümü yazarın ölümünden sonra, siyasî hava değişince, Cumhuriyet ortamında (1926-1927) tefrika edildi. Yazarın romanını, her biri kendi içinde bir bütün olan ve birbirini tamamlayan beş bölüm hâlinde düşünmesi, II. Meşrutiyet döneminin bütün siyaset, asalet kuruntusu, dernekçilik, eğitim gibi farklı alanlardaki şarlatanlıklarını teşhir edebilmek içindi. Fakat Aziz Nesin’in *Zübük*’ü sadece siyaset meydanındaki çarpıklıkları hicvetmektedir.

Ömer Seyfettin’deki unutulmazlık sırrı, gününün açmazlarına, çıkmazlarına bakarken düne gözü kapalı methiyeler yazmak, çizdiği ütöpik tablolarla zıtlığa dikkat çekmek değildir. O, dünü ütopya biçiminde göstermek yerine gününün ‘distopyaya’ (kötüyü gösterme yöntemine) uygun manzaralarını işler. Bu husustaki sanat gücünü perçinleyen / mühürleyen diğer bir tarafı, mizahı çoğu zaman karikatürize ederek ‘parodi’ kıvamında yapmasıdır. Onun Efruz Bey tipi etrafında geliştirdiği bütün metinlerde bu sanat sırrı vardır. Türk edebiyatında bu tarzın Ömer Seyfettin’den önceki yegâne örneği Ziya Paşa’nın *Zafername*’sidir.

Ömer Seyfettin’in parodi tercihinin altında çok bilinçli bir fikir adamlığı ve sosyolojik tahlil vardır. Onun genel olarak insanımızda ama özellikle aydınlarımızda görüp göstermeye çalıştığı eksiklik, birey olamamaktır. Kişilik sahibi olamamak, cemaat ruhuyla, sürü psikolojisiyle “Uydum kabalıga!” demektir. Sürü psikolojisindeki nizam-intizam, makine gibi otomatizme bağlıdır. Yazar, bu ruhun tezahürlerini II. Meşrutiyet’in ilânını takip eden günlerde, kendine has bıyıkaltı gülümsemesiyle gözlemlemiş ve başka birinin aklına, hayaline gelmeyecek manzaralarla göstermiştir. 1910’da yayımlanan “Tavuklar” hikâyesine bu açıdan bakmanızı öneririm. Bu çok kısa hikâye, çok küçük ve sıradan bir olay üzerine kuruludur. Handa konaklayan anlatıcı, bir kapı açıldığında, bir insan görüldüğünde, tavukların; başlarındaki horozdan aldıkları sinyalle küme benzeyen yapıya doğru koşuştuklarını görerek onları “zeki hayvanlar” diye

tanımlar. Fakat hancının atlara götürdüğü arpaya bile ilgi duymayan tavuklar, o yapıyı gözetleyip dururlar. Ahırda yaşayan bu tavuklar ayrıca yemlenmemektedir. Oradaki beslenme alışkanlıklarıyla, bir kapı açıldığında veya oraya gidecek sandıkları biri ortaya çıktığında sürü olarak, ruhî otomatizmle oraya koşmaktadırlar. Hancı, anlatıcının kümes sandığı o yapının abdesthane (tuvalet) olduğunu söyler (Ömer Seyfettin 187-188).

Denebilir ki Ömer Seyfettin, özellikle II. Meşrutiyet sonrası hikâyelerinde işte bu dikkatle 1900-1920 Türkiye'sinin tam bir toplumsal görünümünü kame-raya almıştır. Ancak bu durum, yazar hakkında ezberlere mağlup donanımsız okuyucuya ayan-beyan görünür nitelikte değildir. Sanatı sadece yazıldığı zaman diliminde değil bütün zamanlarda anlamlı kılma sırrı da bu noktada yani sim-gelere büründürmededir.

Halk Edebiyatından İstifade Yolunda Örneklik

Bilindiği üzere Tanzimat devri ediplerinden beri millî ve modern bir edebiyat için halk edebiyatından istifade edilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Sultan II. Abdülhamit Döneminde Edebiyat-ı Cedide'nin baskın olduğu yıllar, bu zümrenin karşısındakiler de aynı kanaatleri tekrarlamış, bazı cılız denemeler yayımlamışlardır. Fakat istifadenin en başarılı ve istikamet çizici ilk örneklerinden birçoğu Ömer Seyfettin'e aittir. Onun çok sevilmesinin sırlarından biri de bu alandaki gayretleri olmalıdır. Daha önceye dayanan bazı örnekler varsa da burada onun "Anadolu romanı" diye tanımladığı *Yalnız Efe*'sinden bir örnek seçmek -konu açısından- tercihe layıktır. Yazar, Yörük hocanın odasını tasvir ediyor ve aynı zamanda anonim malzemenin çağdaş edebiyat yaratmada, bir milleti ve kültürünü tanıtmada, yeni bir zihniyet oluşturmada nasıl kullanılabileceğini gösteriyor:

Yörük Hoca içine ocağın alevleri akseden gözlerini çubuğunun dumanlarına dikti. Sağ kolunu dayadığı yastığın üstü kapaksız bir dolaptı. Burada elli altmış kadar pembe kaplı, sarı kâğıtlı kitap vardı. Köylülere yalnız camide mevlit okumaz, bazı geceler evinde toplananlara bu kitapları da dinletirdi. Arkasındaki iki perdesiz küçük pencerenin ortasında uzun bir saz asılıydı. Bu saz Yörük Hoca'nın gençlik yadigârıydı. Âşık Garib'in, Âşık Kerem'in, Köroğlu'nun koşmalarını bunda çalar, Sivastopol, Ey Gaziler havalarını tekrarlarlarken kendisiyle beraber bunu dinleyenleri ağlatırdı. Küçük bir idare kandiliyle aydınlanan odanın yegâne süsü ocağın üstünde yan yana asılı iki levhaydı; birinin sarı zemin üzerine siyah kötü bir talik ile yazılmış satırları hayatta şaşırmış Türk'ün boğuk bir feryadına benziyordu:

Yay gibi eğri olsam
Elde tutarlar beni!
Ok gibi doğru olsam
Yabana atarlar beni!

Ötekinin sülüs satırları sanki ölmüş bir beyliğin, sönmüş hürriyetin, eski bir gururun, asil bir demokrasinin, can çekişen bir kahramanlığın hatırasıydı:

Ne senden rükû
Ne benden kıyam,
Selâmün aleyküm,
Aleyküm selâm (Ömer Seyfettin 158-159).

Erken Cumhuriyet nesilleri, Edebiyat-ı Cedide muhaliflerini değil, Ömer Seyfettin ve Refik Halit gibi yazarları takip ederek daha güzel örnekler vermişlerdir.

Onun hikâyeciliğinde hiç değişmeyen iki vurgu vardır: Fertte şahsiyet, toplumda milliyet şuuru sahibi olma. Hikâyenin konusu, teması, kişiler dünyası, olay veya anlatım zamanı ne olursa olsun, okuyucu; herkesçe görünen şeyleri kazıyabildiği ölçüde gerçek mesaja ulaşabilecektir. Bu hususta yeterli donanım için en kestirme yol, onun hikâyelerini aynı zaman dilimindeki fikir yazılarıyla birlikte okumaktır. Böyle bir gayret sonucunda, okuyucu onu daha iyi tanıyabilir ve devlet yönetimine dair tekliflerini de görebilir. Onun hayalindeki “millî devlet” aynı zamanda “asrî devlet”tir. Asrî devlet olabilmek için Gerileme Devirlerinden itibaren dikkate alınmayan ama en çok ihtiyaç duyulan dört müessese vardır.

1. Ordu: Bu konudaki fikirleri, ezber sloganlarla değil bir asker öngörüsüyle şekillenmiştir. Bir asker olarak o inanmaktadır ki millî devletler çağında, Batı emperyalizminin çok uluslu Osmanlı Devleti’ni bölüşme iştahına karşı duracak yegâne güç, ‘yeniden düzenlenmiş’ ordudur (Ömer Seyfettin, “Evvelâ Ordu”, 17-18). Yazarın 1908’de söylediği bu fikrindeki isabeti tarih ispatlamıştır. Balkanlardaki ayrılıkçı terörist örgütler karşısında tutunamayan, Selanik’i tek kurşun atmadan terk eden Osmanlı ordusu, Enver Paşa’nın ordu ıslahatı sonrasında I. Dünya Savaşı’ndan çıkıp Millî Mücadele’yi başarabilmiştir.

2. Ticaret: Ömer Seyfettin; Türkiye’de, Türk’ü yok etmeye çalışanlar (özellikle İstanbul Rumları) sermayeye ve refaha kavuşurken Türk’ün onları korumak için kendisini tükettiği kanaatindedir. Balkan Savaşları sonrasında Rumlara hiçbir kabinede yer verilmeyerek devlet, siyasî korunma mekanizmasını çalıştırmıştır. Fakat Ömer Seyfettin’in *Ticaret ve Nasip* (1914)⁷ kitabında istediği,

7 Yazar adı olarak dış kapaktaki “Tarhan”, iç kapakta “Ö[ayın]. Tarhan” olarak verilmiştir. Bu müstearların Ömer Seyfettin’e ait olduğuna dair ilk işareti Seyfettin Özgeye vermiştir (Özge 1977: 1856). Daha sonra Zafer Toprak bu eseri bir tanıtım yazısıyla, günümüz Türk alfabesiyle yayımla-

Türk'ün ticarî hayata atılması, şahsî teşebbüsü önemsemesi, şirket ve sermaye sahibi olmasıdır (Ömer Tarhan 5-31). I. Dünya Savaşı'na girilince aynı görüşler istikametinde, İttihat ve Terakki hükûmeti "Millî İktisat" adı verilen politikayla kapitülasyonları kaldırıp⁸ müslim nüfusu sermaye sahibi yapmaya çalışmıştır.

3. İstatistik: Yazarın doğrudan bu meseleyi işlediği "Amelî Turan Nasıl Doğabilir? -I- İstatistik Müdiriyet-i Umumiyesi" yazısı, tam anlamıyla bir teknokrat tavrı ile kaleme alınmıştır. Ona göre Turan siyasî bir gerçek olmadan önce ilmî Turan doğmalıdır. İlmî Turan, memleketin her bir köşesinin mevcut durumunu bilip yarını planlamaktır ve bu, bir İstatistik Genel Müdürlüğünün kurulmasıyla yapılabilir. Söz konusu istatistik bilgileri memleketin nüfus yapısını, ahlakî durumunu ve iktisadi gereklerini anlatır. "Türkiye'de her unsurdan doğanların, ölenlerin yaş ve cinsiyet bilgileriyle kendi kendimize birçok şeyin sebebini izah edebiliriz." Öldürme ve cinayet çeşitleri, boşanmalar, hırsızlık ve gasp istatistikleri bize ahlakî Türkiye'yi gösterir. Mesela bir yerde cinayet ve vukuatın çokluğu orada şahsî hayatın kıymetsizliğini, boşanma çokluğu nikâh bağının gevşekliğini, hırsızlık ve gasplar da şahsî mülkiyete kıymet verilmediğini gösterir.

Her şehrin, kalem kalem üretim ve tüketim, sanat ve meslek istatistikleri gayet mühimdir. Ancak bu istatistikler sayesinde ki, devlet şehirlerinin ne ile doyurulacağını bilir, kıtlığın önünü alır. İstatistiksiz memleketin sıhhati de meçhuldür. Nerelerde sıtma, frengi ve ilh... gibi hastalıklar hüküm sürdüğünü ve şiddetlerinin derecesini bilmeyen bir hükümet şüphesiz bu irkî faciaların giderilme çarelerini de bulup uygulayamaz. Bu tür istatistikler olmadan sosyologlar araştırma ve inceleme yapamaz, ticaret ve sînâî üretim durur. Sermaye sahipleri servetlerini bilmedikleri yollara saçamazlar. Devlet de ne yapacağını bilmez ve artık cemiyetin hayatında bir kör döğüşüdür gider (Ömer Seyfettin, Amelî Turan Nasıl... 3).

Millî devlet olabilmek için sayılan üç şart yanında dördüncü olarak Milletler Cemiyetine girilmeli, bunun için gerekli hukukî düzenlemeler yapılmalıdır. Ömer Seyfettin bu görüşünü yazdığı sıralarda Milletler Cemiyetinin kuruluş çalışmaları vardı. Fakat düşünülen teşkilatlanma biçimi, güçlü devletlerin "asrî devlet" olarak üye yapılması, diğerlerinin "mahmiye" (protektorat) yani 'korunan devletler' sayılmasıydı. Güya korunan devletler müstemleke gibi olmayacak, toplanan vergiler o ülke için harcanacaktı. Ömer Seyfettin, birinin

miştir (Toprak: 1985-1987: 113-127). Kitapta kapitülasyonların kaldırılmasından hiç bahsedilmemesi, 1914'ün ilk yarısında yazılmış olma ihtimalini akla getirmektedir.

8 Kapitülasyonların kaldırılması konusundaki hükûmet kararı ve padişah iradesi 8 Eylül 1914 tarihli (Düstûr, Tertib-i sâni 6. C., s. 1273 (aynı metin: *Takvim-i Vekayi*, 4 Eylül 1330 [17 Eylül 1914])).

vesayetini kabullenmeyi “zillet” ve “izzet-i nefis” yoksunluğu saymaktadır. Yapılması gereken, hukuk sistemini uluslararası kurallara uydurmak ve başkalarından da aynısını beklemektir (Ömer Seyfettin, “Milletler Cemiyetine Girebilmek...” 2). Bu mesele sadece Ömer Seyfettin’in söyledikleriyle dahi burada ele alınamayacak kadar uzun ve çetrefildir. Nitekim Osmanlı hükûmeti bu teşkilata girmek için müracaat etmiş fakat daha sonra Türkiye Büyük Millet Meclisi dayatılan şartları kabul etmediği için bu oluşuma katılmak ta 18 Temmuz 1932’de gerçekleşebilmiştir.

Bütün bu öngörülerinin onun iyi yetişmişliğinin, aydın kişiliğinin bir parçası ve ölümünün üzerinden 104 yıl geçmesine rağmen çok ilgi görmesinin sırrı olarak kabul etmek gerekir. Diğer bir ifade Ömer Seyfettin, sanatta kalıcılığın sırrını yukarıda anlatılmaya çalışılan bu birikimi ve tavrıyla kazanmıştır.

Sonuç

Külliyatı ortaya çıkarıldıktan sonra, Ömer Seyfettin’le ilgili yazı faaliyetinin farklı mecra ve seviyelerde dikkat çekici ölçüde arttığını bir kere daha tekrarlayalım. Ancak incelemelerin, istifade edişlerin -tamamına yakın bir kısmının- yine hikâyelerle ilgili olduğu görülmektedir. Oysa yukarıda verilen bazı örneklerden de anlaşılacağı üzere Ömer Seyfettin, dünya yazarı ölçüsünde bir sanatkâr olmanın yanı sıra toplumsal olayları tahlil gücüne sahip, çok iyi yetişmiş bir fikir adamıdır. Onun dil ve edebiyat alanındaki mirası hakkında yazılanlar artık tekrarlanma aşamasına geçmiştir. Fikir yazılarından öğrenilecek çok şey bulunmasına rağmen bu husustaki gayretler henüz pek cılızdır, geliştirilmeye muhtaçtır. Onun günlük siyasî konularda yazdıkları bile tutarlı bir sosyolojik tahlildir. Ancak görünen odur ki -bu hususa işaret edildiğinde- özellikle Türklük bilimi alanında çalışanlar arasında, “siyasete girmiş olmak”tan çekinenler vardır. Siyaset kötülük üretmek değil, tıpkı tarih gibi, fizik gibi bir bilim dalıdır. Ayrıca her alanda bilim insanının dışardan “tedarik” edilebileceği düşünülse bile siyasetçinin ithali düşünülemez. Bu durum sosyolojinin değiştirilemez kurallarındandır. Sosyal bilimlerin birbiriyle örtüşen taraflarını kesip atmak, edebiyat-siyaset, edebiyat-sosyoloji bağlantısını görmezden gelmek, bilim insanının ufkunu daraltır, tahlil gücünü azaltır. Bilim insanının tahlilleri her zaman ve herkes için lazımdır.

Kaynakça

- Düstûr*, Tertib-i sâni 6. C., (4 Eylül 1330 [17 Eylül 1914], [https://acikerisim.tbmm.gov.tr / items/8689f0ba-1c4e-44b5-a45e-5fa5a1467a1a](https://acikerisim.tbmm.gov.tr/items/8689f0ba-1c4e-44b5-a45e-5fa5a1467a1a) Erişim: 15.03.2024).
- “Meslek -Kariler ve Karieler!”, *İnsaniyet*, 1 (5 Ağustos 1326).
- Nesin, Aziz. *Zübük - Kağnı Gölgesindeki İt*, İstanbul: Karikatür Yayınları, 1961.
- Nizam, Salim. *Ben Gönen’de Doğdum - Ömer Seyfettin’in Biyografik Romanı - Kısa Bir Ömrün Uzun Hikayesi*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2022.
- Ömer Seyfettin. “Amelî Turan Nasıl Doğabilir? -1- İstatistik Müdüriyet-i Umûmiyesi”, *Turan*, 1147 (6 Ocak 1915): 3.
- . “Antimilitarizm”. *Silah*, 3 (23 Ağ.1909):3-6.
- . “Evela Ordu...”, *11 Temmuz*, 5 (26 Ağ. 1908): 17-18.
- . “Küçük Hikâye -Koleksiyon” *Zekâ*, 19, (6 Şubat 1329 [19 Şubat 1914]): 321-322.
- . “Küçük Hikâye”, *Zekâ*, 21 (20 Şubat 1329/5 Mart 1914): 345-346.
- 22, (27 Şubat 1329/12 Mart 1914): 354-356.
- 23 (6 Mart 1330/19 Mart 1914): 9-10.
- 24 (13 Mart 1330/26 Mart 1914): 21.
- 25 (21 Mart 1330/3 Nisan 1914) :33-34.
- 26 (27 Mart 1330/9 Nisan 1914) : 45.
- . “Milletler Cemiyetine Girebilmek İçin Ne Yapmalıyız? I- Asrî Devletler-Mahmiyeler”. *Zaman*, 254, (19 Kânûn-ı evvel [Aralık] 1334/1918): 2.
- . “Sulh Felsefesinden -1”, *İzmir*. 43/397 (24 Ar. 1904.): 2.
- . “Sulh Felsefesinden -2”, *İzmir*, 44/398 (31 Ar. 1904): 12.
- . “Tavuklar”, *Piyano*, 16 (29 Teşrin-i sâni 1326 [11 Aralık 1910]): 187-188.
- . “Yalnız Efe”, *Büyük Mecmua*. 10 (19 Haziran 1919): 157-159.
- . *Ashab-ı Kehfimiz -İçtimâî Roman-* İstanbul: Kanaat Kitaphanesi, 1918.
- . *Efruz Bey -Fantezi Roman-* İstanbul Vakıf Matbaası: 1919-1920.
- Ömer Tarhan [Ömer Seyfettin], *Herkes İçin İçtimâiyât -Birinci Kitap: Ticaret ve Nasip*, İstanbul:[Türk Yurdu Kitaphanesi Yay., Resimli Kitap Matbaası tarihsiz, 1914?]
- Özege, M. Seyfettin. *Eski Harflerle Basılmış Türkçe Eserler Kataloğu*. 4, İstanbul: Fatih Yayınevi, 1977.
- Özkaya, Mehmet Hayati; *Ateşi Yeniden Yakmak*. İstanbul: Çoban Yayınları, 2019.
- Öztürk, Hayri; *Al Şafaktan Gün Batıya -Bir Medeniyet Mimarının Romanı*. Ankara: Panama Yayıncılık, 2016.
- Takvim-i Vekayi*, 6/1938 (4 Eylül 1330 [17 Eylül 1914], s.1-2. <https://dijital-kutuphane.mku-tup.gov.tr/periodicals/catalog/issue/33904>. Erişim: 15.03.2024).
- Toprak, Zafer; 1985-1987: “Ömer Seyfettin ve Sivil Toplum”, *Toplum ve Bilim*, 31- 39, (Güz. 1985 - Güz 1987): 113- 127.

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Almanya Mektupları Üzerine Bir İnceleme*



Rahim Tarım*

Giriş

Balkan Savaşları ve I. Dünya Savaşı yıllarında gerek hastalığı nedeniyle gerekse görevli olarak birkaç kez yurtdışına giden Halit Ziya'nın ilk resmî seyahati Balkan Savaşı sonrası 1913 yılında Paris'e yapılır. Paris'te birçok devlet adamı, gazeteci ve yazarla görüşen Halit Ziya'nın buradaki görevi Türkiye aleyhindeki havayı değiştirmek ve kredi bulmak amacıyla resmî görüşmelerde bulunmak üzere Paris'e gelecek olan Maliye Nazırı Cavit Bey'e yardımcı olmaktır (Huyugüzel 36).

Halit Ziya'nın Paris'teki bu lobi faaliyetleri sonuçta başarısız olur ama bu vesileyle hatırı sayılır pek çok kişiyle tanışıp görüşmüştür (Huyugüzel, 36; İldeş 25). Bu seyahatle ilgili bazı hususlara *Saray ve Ötesi* adlı hatıratında yer veren Halit Ziya, o günlerde Paris dışında bulunan Pierre Loti ile görüşemediğinden, ona hitaben yazdığı açık mektubu da ancak tirajı düşük *Gil Blas* adlı bir gazetede zorla bastırılabilindiğinden söz eder. Çünkü Fransızlar, Bulgaristan'ın yanında ve Türk düşmanı bir tavır sergilemektedir. Bu olumsuz havadan Halit Ziya da memnun değildir. Paris'te görüştüğü bir Fransız üst düzey yetkiliye, “bizim de yaşamaya hakkımız yok mu?” diye sorduğunda, muhatabından “rakipleriniz gibi kendinizi tanıtmak için hiçbir şey yapmıyorsunuz” diye karşılık alacaktır (Uşaklıgil 650-656).

Halit Ziya'nın bu ilk resmî görevinin sonucu olarak bu tanıtım veya propaganda eksikliğini gidermeyi ve Avrupa çapında bir yaygın faaliyetiyle Avrupa'daki Türk imajını değiştirmeyi amaçlayan İttihat ve Terakki, Avrupa'yı kuzey ülkeleri ve orta Avrupa olmak üzere iki stratejik bölgeye ayırarak işe girer. Birbiriyle bağlantılı olarak çalışacak bu alanların birinin başına Halit Ziya getirilecektir. Ancak o günlerde Halit Ziya'nın karaciğer rahatsızlığı baş gösterir. Bu rahatsızlığı, Halit Ziya'nın İttihat Terakki'nin anılan çalışmalarında olduğu

* Prof. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Emekli Öğretim Üyesi, Eposta: rahimtarim@gmail.com. ORCID: 0000-0002-7901-5760.

gibi o günlerde izne ayrılan Paris Sefiri Rifat Paşa'nın yerine vekâleten elçi olarak atanmasına da engel olacaktır (İldeş 2021b 472).

İttihat Terakki'nin Sait Halim Paşa hükûmeti tarafından 1915 yılının temmuz ayında Almanya'da bir inceleme gezisiyle görevlendirilen Halit Ziya, o günlerde Darülfünun'da Batı Edebiyatı Tarihi ve Estetik dersleri vermektedir ama savaş nedeniyle öğrenci sayısının azalması Darülfünun'dan izin almasını kolaylaştıracaktır. Hüseyin Cahit Yalçın tarafından çıkarılan ve İttihat ve Terakki'nin yayın organı olan (Huyugüzel 566) *Tanin* gazetesinde 21 Temmuz 1915 tarihinde Halit Ziya'nın bu gezisiyle ilgili şu habere yer verilir:

Darülfünun-ı Osmanî tarih-i edebiyat-ı Garbiye muallimi Uşakîzade Halit Ziya Beyefendi taraf-ı hükûmet-i seniyeden Almanya'da bir seyahat-i tedkiye icrasına memur edilmiştir. Ahvâl-i hâzıra ve mesâil-i siyasiye ile kat'iyen münasebetdar olmayan bu seyahatten maksad, Almanya'nın gerek hayat-ı fikir ve sanat gerek bedayi-i tabiat ve medeniyet nokta-i nazarından bir ehemmiyet-i mahsusa irâe eden şehirlerinde vâsi bir cevelan icrasiyle mukadderât-ı âtiye-i vatanın revâbit-ı müşeyyede ve samimiyye ile merbut olduğu bu memleketi mevcudiyet-i sanatkârane ve mütefenninanesinde, teşkilât-ı iktisadiye ve içtimaiyesinde görüp tanıtmaktan ibarettir. Edîb-i muallimin bu vazifeyi deruhdeye en selâhiyetdar bir şahsiyet olduğuna şüphe yoktur. Sahanın vüs'atine, şümulünün servetine nazaran bu uzun cevelandan zengin bir silsile-i âsâra sermaye olacak derecede intibaât ve teessürât ile avdeti muhakkak olan Halit Ziya Beyefendi bilâhere vücuda getirecekleri kitaplardan başkaca seyahatin esnâ-yı icrasında tahassüsât ve müşahedâtтан müte-rekkip mektuplar göndereceklerdir. İlk imtiyaz-ı neşri *Tanin*'e mev'ûd olan bu 'Almanya Mektupları' bilâhere ilave edilecek tesâvir ile müzeyyen olarak Maarif Nezaret-i Celilesince cild hâlinde tab ettirilecektir. (Huyugüzel 37)

1915 Temmuz'undan 1916 yılı ocak ayının ortalarına kadar altı ay süren bu gezi boyunca Macaristan, Avusturya ve Almanya'nın 55 şehrini dolaşan Halit Ziya'nın sanat dünyasından sanayiye kadar geniş perspektifteki izlenimleri, yukarıdaki haberde duyurulduğu üzere *Tanin* gazetesinde tefrika edilmek suretiyle yayımlanır.¹

1. Mektupların Teknik Analizi:

Edebiyat araştırmalarında bir yayına ait kronolojik veya bibliyografik bilgiler yeterince önemslenmediğinden genellikle atlanır. Ancak bu tür yayınların

1 Bu mektuplar, ilk kez Özgür İldeş tarafından yeni harflere aktarılarak 2021 yılında kitap halinde yayımlanmıştır: Halit Ziya Uşaklıgil, *Almanya Mektupları*, (Haz.: Özgür İldeş), Yapı Kredi Yayınları, 2021, 478 s.

başka araştırmalarda sağlıklı bir şekilde kullanılabilmesi için bazı bilgiler büyük önem taşır. Bu nedenle, *Almanya Mektupları*'nın da içeriğinden önce 'dıştan incelenmesi'ne yani teknik analizine gerek vardır.

Her şeyden önce bu mektuplar, yukarıda da değinildiği gibi *Tanin* gazetesinde 6 Ağustos 1915-3 Haziran 1916 tarihleri arasında otuz altı tefrika halinde yayımlanmıştır. Tefrikaların yayın tarihleri arasında en fazla üç hafta, en az bir gün olmak kaydıyla 14, 12, 11, 10, 8, 7, 5, 4, 3, 2 gün gibi aralıklarla yayımlanmış olması tefrikaların yayımının düzensiz olduğunu gösterir.

21 Ağustos 1915 tarihli 3. tefrikanın sonunda gazete tarafından "İhtar" başlığıyla düşülen notta: "Almanya'ya kadar olan şehirler için muharririn "Hatırat-seyahat" silsilesinde ileride neşredilmek üzere ayrıca makâlâtı vardır ki bunlara ait asıl tasvirât ve müşahedâtı muhtevidir" denilmektedir. Yine 29 Kânun-ı evvel 1915 tarihli 22/2 numaralı tefrikanın ilk iki paragrafından sonra "Bu numunegâh ile Münih'in diğer meşâhir-i sanatına ait mazbutât ve müşahedâttan müteşekkil makalât sonraya talik edilmiş idi" ibaresi yer almaktadır. Ancak bu ibarelere özellikle de ilkinin ilişkin olarak yazarın kendi hatıraları dâhil kaynaklarda herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Bu durum, başlangıçta yazarın iki ayrı kayıt tuttuğunu veya tutmak istediğini ama sonradan bundan bir şekilde vazgeçtiğini göstermektedir.

Yine, 31 Kânun-ı sani 1916 tarihli tefrikanın sonuna gazete tarafından düşülen notta, daha önce Halit Ziya'nın yirmi dördüncü mektubu yerine yanlışlıkla yirmi beşinci mektubunun yayımlandığı, eksik kalan yirmi dördüncü mektubun da o gün yayımlandığı söylenerek okuyucudan özür dilenmektedir: "Halid Ziya Beyefendi'nin yirmi dördüncü makalesi yerine sehven yirmi beşinci makalesi neşredilmişti. Bugün maa'l-itar geri kalan yirmi dördüncü makaleyi neşreyliyoruz"

Bu karışıklıktan da savaş koşullarından dolayı mektupların gazeteye bazen ikisinin aynı anda veya biri henüz yayımlanmadan bir sonrakinin ulaştığı anlaşılmaktadır. Öte yandan bu mektuplar, günlük şeklinde değil, önce gezilip görülen ve alınan notlarla pekiştirilen izlenimlerin sonradan kaleme alınmasıyla oluşturulmuştur. Yani yazarın mektubu kaleme aldığı yer ve tarihle mektubun içeriğinde gözlemler aynı tarihli değildir. Araştırmacıların dikkat etmesi gereken diğer bir nokta da mektupların yazıldığı tarihle gazetede tefrika edildiği tarih arasındaki farktır. Yazar aynı numaralı mektupları bazen aynı, bazen de farklı yerlerde, farklı tarihlerde kaleme almıştır.

Halit Ziya bu mektuplarda ayrıntılı betimlemelere ve bilgilere yer verdiğinden genellikle dipnot düşmez. Sadece beşinci mektupta bir, otuz ikinci mektupta

ise iki dipnot düşülmüştür. Bunlardan ilkinde yazar, özgün adından dolayı ‘ka-side’ dediği Almanların ünlü Nibelungen Destanı’na düştüğü notta ayrıntı için kendisinin Darülfünun’da okuttuğu ve el yazısı halindeki Alman Edebiyatı Tarihi ders notlarına müracaat edilmesini tavsiye etmektedir. Otuz ikinci mektupta ise ‘İncroyable’ ve ‘Merveilleuse’ kelimelerine düştüğü notta “Gayr-i kabil-i tercüme. On sekizinci asır şıklarına verilen isimler.” şeklinde açıklamada bulunur.

Bazı mektupların sonlarında ‘ihtar’, ‘bir ihtar’, ‘müşahede’, ‘bir müşahede’ başlığı altında kimisi uzun, kimisi kısa açıklamalardan oluşan birtakım eklen-tiler yer aldığı gibi örneğin 25/2 numaralı mektup, “Bir Müşahede” başlığıyla başlayıp 28 Eylül 1915 tarihinde Braunschweig’den yazılmış mektupla devam etmektedir. Ayrıca 7 ve 25/2 numaralı mektuplarda yer alan bu ek açıklamaların sonunda da “bir dakika” başlıklı iki ekstra açıklama daha yer almaktadır.

Bu arada, 27/2 numaralı mektubun yayımından üç gün sonra Halit Ziya’nın yine *Tanin* gazetesinde yeni bir yazı dizisi daha başlar. Birbirine bu kadar yakın tarihlerde Alman Hayatı başlığıyla ve yine tefrika edilmek suretiyle yayımlanan bu mektuplar *Almanya Mektupları*’ndan farklı olarak neleri içermektedir? Aynı seyahatin izlenimlerinden oluşan bu iki yazı dizisi aslında birbirini tamamlar niteliktedir. *Almanya Mektupları* anıtlar, çeşmeler, kaleler, saraylar, parklar, bahçeler, gezinti alanları, müzeler, resim galerileri gibi tarihi ve kültürel mekânlarla ilgili ayrıntılı bilgiler verirken Alman Hayatı, eğitim kurumlarının, özellikle bunların da istisnası sayılabilecek olan özel eğitime muhtaç çocukların eğitimine kadar birçok eğitim kurumunun ziyaretiyle elde edilen bilgi ve izlenimlerin aktarıldığı mektuplardır. Ayrıca Ayastefanos yani Yeşilköy’den yazılmış olan bu mektuplar, Halit Ziya’nın Almanya’dan ne zaman döndüğünün de kanıtıdır. Çünkü tüm kaynaklar, yazarın *Saray ve Ötesi*’nde söylediklerine güvenerek bu süreyi sekiz ay olarak vermektedir.

Öte yandan, bir yazı dizisi devam ederken on beş tefrikadan² oluşan yeni bir yazı dizisine neden ihtiyaç duyulduğu konusunda hiçbir açıklamada bulunulmamasının nedeni, kanaatimizce devlet imkânlarıyla yapılan bu seyahatin *Almanya Mektupları*’ndaki izdüşümünün resmî incelemenden çok bir gezi izlenimi gibi oluşudur. Almanya’nın yanında savaşa giren hükûmetin bu mektuplardan beklediği Almanya’nın ekonomik büyüklüğü ve askerî gücüyle ilgili propagandist etkiyi karşılamadığı açıktır. Büyük olasılıkla, gelen tepkiler üzerine Halit Ziya da bu ikinci yazı dizisiyle durumu toparlama gereği duymuş olmalıdır. Çünkü, *Almanya Mektupları*’na göre daha resmî bir nitelikte olan Alman Hayatı’nda, çocukluktan yetişkinliğe kadar Alman insanının eğitimi ve

2 “Alman Hayatı” kaynaklarda 13 tefrika olarak yer alırsa da bu sayı 15’tir. Keza *Almanya Mektupları*’nın toplam tefrika sayısı da 57 değil 59’dur.

gündelik yaşamdaki başarılarına ilişkin ayrıntılarla doludur. Müzelere, tiyatro-lara yer verilmeyen bu yazılarda, Almanya'nın o günlerdeki güçlü durumuna, halkına özellikle çocukluktan itibaren verdiği eğitim ve bu eğitim sayesinde edi-nilen çalışma disipliniyle geldiği ısrarla vurgulanır.

Gerçekten her iki yazı dizisinin de bir ay ara ile (*Almanya Mektupları* otuz altıncı; Alman Hayatı ise on beşinci tefrikadan sonra) hiçbir yorum veya açık-lamaya yer verilmeksizin birdenbire durdurulmuş olması yukarıdaki kanaati-mizi desteklemektedir. Her ne kadar kaynaklarda, yazarın mektuplardaki ağdalı üslubunun okuyucu tarafından yadırgandığı ve gazeteye gelen eleştiriler üze-rine tefrikanın sonlandırıldığına ilişkin yazarın anılarına dayalı görüş (Huyu-güzel 37) yaygınsa da yazarın manevi şahsiyetini incitmemek adına böyle bir yola gidilmiş olması daha akla yatkındır. Nitekim yazarın kendisi de anılarında Alman Hayatı'ndan hiç söz etmediği gibi, tefrikaların neden birdenbire dur-durulduğuna, *Almanya Mektupları* dizisinden son dört mektubun niçin yayım-lanmadan kaldığına ilişkin bilgi vermez. Yazarın anılarında sadece bu mektup-ların niçin kitap halinde yayımlanmadığına ilişkin söyledikleriye kaynaklarda yer alan ve mektupların tefrikasının yarıda kalmasıyla ilgili olarak söylenen-lerle aşağı yukarı aynıdır:

Edebiyat zemininde kendisince mümkün olan ölçüyü vermiş bir muharrir için bu sade tarz muahazeye değer addedilmemek insafa muvafık iken bir-çok kimselerden bunların benden beklenecek neviden olmadıkları yolunda siteme maruz kalınca bir büyük kısmının neşrinden feragat ettim, insan nasıl olsa istihkak kesbedilmemiş itirazlardan fütür getirmemeye kadir ol-muyor. Yazıda mutlaka edebiyat bekleyenleri tatmin etmeyince sükût etmek bana daha muvafık göründü. (Uşaklıgil, 2019: 417)

Son olarak, Halit Ziya'nın tefrika edilen bu mektuplarından başka bu seyahate ait ve yayımlanmadan kalan, yazarın ölümünden sonra ailesi tarafından İstan-bul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'ne bağışlanan evrakı arasında TAEK1971/44 numaralı demirbaşta yer alan son dört mektup da diğer tefrika-larla birlikte yeni harflerle aktarılarak ilk kez Özgür İldeş tarafından yayımlan-mıştır. Ancak, burada da yanlışlıkla, son tefrika olan 36/2'nin devamı 37. mektubun sonunda; 38. mektubun devamı ise 39. mektubun sonunda yer almıştır.

2. Yolculuk

Halit Ziya'nın yolculuğu Yeşilköy'den eşi ve iki oğluyla bindiği trenle baş-lar. Bulgaristan, Romanya üzerinden Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun ikinci başkenti olarak anılan Budapeşte'ye gelen Halit Ziya ve ailesi Budapeşte'de

en az bir gün kaldıktan yine trenle Viyana'ya geçer. Daha önce, karaciğer rahatsızlığı nedeniyle yaptığı seyahatte Trieste, Klagenfurt, Semmering, Marburg, Graz üzerinden Viyana'ya gelmiş olan Halit Ziya buraların yabancıları değildir (Huyugüzel 36; Huyugüzel 41; İldeş, 2021a: 25-26).

Önceki seyahat deneyimlerinden ötürü Halit Ziya, bu defa Viyana'dan Almanya'ya trenle değil Tuna üzerinde işleyen seyahat gemileriyle gitmeyi tercih edecektir. Bu yoldan Almanya'ya gitmek onun uzun süredir gerçekleştirmek istediği bir seyahattir. Aslında bu tercih, yolu uzatacak ama birçok güzel yapı ve yerleşim yerini görme fırsatını verecektir. 5 numaralı mektupta Halit Ziya bu tercihiyle ilgili düşüncelerini şöyle dile getirir:

Viyana'dan Almanya hududuna kadar takip olunabilecek muhtelif tarikler içinde bana en ziyade cevazible memlû görünen biri vardır ki zaten bir ikisini birkaç kere geçmiş olmak suretiyle pekiyi tanıdığım demir yollarına tercihen onu ihtiyar etmek öteden beri emelimdi.

Viyana'dan, Avusturya ile Almanya gümrüklerinin telâkigâhı olan Bayyera'nın küçük Passau şehrine Tuna tarikiyle gitmek, Almanya'ya da Passau'dan girmek zaten Bayyera'dan başlayacak olan cevalanıma en muvafık bir mebdde bulmak demektir.

Bunun yegâne mahzuru, Tuna cevalanı Passau'dan Viyana'ya kadar cereyanı takiben yapılmak mutat iken bence, ihtiyar edilecek tarik-i avdet başka olduğundan, bunu tersine yapmaktan, yani Viyana'dan Linz'e kadar ilk merhaleyi on altı saatte, Linz'den Passau'ya kadar ikinci merhaleyi de dokuz saatte katetmekten başka çare yoktu. Bir sürat katarıyla sarf olunacak vakte nispeten büyük bir israf-ı zaman gibi görünen bu suret, emindim ki, temin edeceği yekûn-ı lezaiz itibariyle maziyaletin telafi-i zarar edecekti.

Tahminimde katıyen aldanmamıştım; Tuna, bana kendisi için ihtiyar olunan fedakârlığın pahasını pek fazla tediye etti.

Viyana'nın Prater rıhtımından başlayan bu yolculukta ilk durak Linz'dir ve orada iki gece geçirildikten sonra yine Tuna nehrinden Almanya'nın Passau şehrine gelinir. Bundan sonraki tüm ulaşım demir yolu ile karşılanacaktır. Bunların dışında, Halit Ziya'nın vapurla Almanya içinde yaptığı üç kısa yolculuk vardır: İlki Münih'te Starbergersee gölünde iki saatlik bir gezinti; ikincisi Dresden'de Meissen'e ve Bastei Kayalıkları'na gidilirken Elbe nehrinde yapılan kısa yolculuk; üçüncüsü de Hamburg'da Alster göllerinde yaptığı turistik tur.

3. Özel Konuk

Halit Ziya, *Almanya Mektupları*'nın hiçbir yerinde bu inceleme seyahati için özel olarak görevlendirildiğinden söz etmez. Yaklaşık çeyrek asır sonra

Mabeyn Başkâtipliği döneminden bu seyahati de kapsayan bir zaman dilimini içine alan *Saray ve Ötesi* adlı hatıratının sonunda bu seyahat için hükûmet tarafından resmî olarak görevlendirildiğini açıkça dile getirirse de bu inceleme seyahatinden beklenen sonucun resmî bir rapora dönüştürülüp dönüştürülmediği konusunda bilgi vermez (Uşaklıgil 417). Ancak hiçbir hükûmetin de Halit Ziya'nın *Saray ve Ötesi* adlı hatıratında söylediği gibi bir seyahat rehberi hazırlanması için bir yurttaşını görevlendireceği düşünelemez.

Öte yandan yine anılarında verdiği bilgiye göre bu seyahat süresince Halit Ziya'ya Dışişleri Bakanlığı tarafından gittiği şehirlerdeki konsoloslara verilen emirle kendisine her türlü kolaylık sağlandığı gibi geziler sırasında bir rehber de tahsis edilmiştir. Bunların dışında gezilen bölgelerin fahrî konsoloslarının rehberliklerinden de büyük ölçüde yararlanılır. Bu sayede gidilen her yerde özel konuk muamelesi gören Halit Ziya'ya, kapalı olan yerler dâhil her kapı açıktır. Halit Ziya'nın anılarında yer almayan ancak *Almanya Mektupları*'nda sözü edilen bu türden fahrî konsoloslardan biri 11 Teşrin-i evvel 1915 tarihli mektupta adı geçen dönemin Münih fahrî konsolosu Kemmerich'tir:

Almanya'da seyahatimin muhtelif safahâtında maksat ve vazifemin teshili için gösterilen âsâr-ı takayyüde mütehassis olmamak mümkün değildi. Sıfatımın, hususiyle, milliyetimin burada her kapıyı açan bir anahtar olduğuna her gün başka bir vesile ile kâni oluyorum. Bu anahtar yalnız kapıları değil kalpleri de açıyor. Derhal bana küşade bir sima, saf bir tebessümün içinde harareti okunan samimi bir kalp ile dost elleri uzanıyor. Bu meyanda Münih'te Hükûmet-i Seniyye'nin fahrî başşehbenderi olan Mösyö Kemmerich'i yâd etmeden geçemeyeceğim. Münih'in en meriyyü'l-hâtır ricalinden olan bu zat, bir yandan harp münasebetiyle orduda haiz olduğu yüksek bir rütbe-i askeriye vezaifini diğer taraftan şehbenderhaneye ait muamelat ve umurunu tesviye ile meşgul olduğu pek dolu günlerinin içinden birçok saatlerini yalnız Devlet-i Osmaniye'nin burada bir vekil-i fahrîsî sıfatıyla değil zaraif-i tab ve fikrin en güzîdelerine malik bir adam sıfatıyla bana kıymetli bir dostunun âsârını göstermeye vakfeylemiştir. (...) Kendisine medyun olan meşhudâtımdan belki en mühimi Münih'in Alman hayat-ı sanatkârânesinde bir ehemmiyet-i müstesnası olan ve hasbe'l-mevsim henüz mesdud bulunan resmî temaşağâhlarını ziyaret edebilmek oldu.

Yine 23/1 numaralı mektupta anılan ve o sırada şehir dışında bulunduğu halde telefonla gerekli yerlere talimat vererek Halit Ziya'ya incelemelerinde her türlü kolaylığı sağlayan Siegfried Bach da Nürnberg fahrî konsolosudur. Siegfried Bach ayrıca, dostlarından birini de Halit Ziya'ya refakatçi olarak tayin edecektir:

Seyahatte bulunan ve Nürnberg'e muvasalatımdan haberdar olan fahri şeh-bender Mösyö Siegfried Bach telefonla bana her türlü vesait-i teshiliyeyi ih-zar edecek kadar delalet-i lütufkâranede bulunmuştu. Ehibbasından bir zat, Mösyö Hans Deschauer takayyüdât-ı nazikânenin en son derecesiyle bu iki müesseseyi etrafıyla görebilmekliğime vesatet ve her ikisinde de biz-zat bana refakat etmişti.

Gezdiği şehirlerde Halit Ziya'ya bizzat refakat etmek isteyen samimi üst dü-zey yöneticiler de vardır. 19/1 numaralı mektupta aktarılan böyle bir teklifi ne-zaketen reddeden Halit Ziya, gösterilen ısrar üzerine sadece ilgili kişinin özel kalem müdürlerinden birinin kendisine eşlik etmesine rıza gösterir:

Seyahatimin bütün merhalelerinde tesadüf ede ede artık gayet tabii bul-maya başladığım âsâr-ı cemilekâraneden olarak mutasarrıf-ı belde şehri ve şâyân-ı temaşa mebâniyi bizzat gösterecek kadar bir teklif-i zarifanede bu-lundu, zarafetin en basit kavaidine tebean bu tekliften istifade etmemekte ısrar gösterdim, yalnız kasabanın en mühim binası olan Şehir Konağı için kalem-i hususi müdürlerinin refakatini kabul ile iktifa ettim. Türklüğe karşı Alman muhabbetinin bir tezahürü olan bu yolda âsâr-ı zarafet ve dikkat pek ziyade manidardır.

Bu seyahatte Berlin'i merkez olarak kabul edip ailesiyle birlikte önce Adlon Oteli'nde ve onlar Türkiye'ye döndükten sonra Esplanade Oteli'nde kalan Halit Ziya, Almanya'nın gezdiği farklı şehirlerinde çeşitli misafirhanelerde konaklar. Halit Ziya'nın bazen otel, bazen de misafirhane dediği bu yerler genellikle yerel yönetimlere veya belediyelere aittir. Konaklanan bu yerlerin önceden belirlenmiş olması gerekir ama mektuplardan anlaşıldığı kadarıyla Halit Ziya'nın da seçme şansına sahip olduğunu görürüz. Örneğin, yazar 18/2 numaralı mektupta Augsburg'da kalacağı misafirhaneyi nasıl seçtiğinden şöyle söz eder:

Augsburg'da birçok misafirhanelerin arasından Palast Hotel-Drei Mohren Misafirhanesi'ni intihap etmiştim. Buraya kadar büyük şehirlerin en güzel mi-safirhanelerinde en güzel teşkilatı görüp hayran kalmış olmakla beraber, itiraf ederim ki hiçbiri bende burada duyulan şeye müşabih bir his tevlit edememişti.

Bu his büyük mesahalardan, dar yapılmış görmek, mutat olan şeylerin bu-rada geniş ölçülerle vücuda getirilmiş olmasından mütevellit bir şeydi. Mer-divenleri saray divan merdivenlerine benzeyen, dehlizleri alay arabalarının geçmesine bol bol kâfi vüsatte olan bu misafirhane yenilik namına en son tertibât ve teşhizata malik olmakla beraber yeni binalardan bir azîm fark ile ayrılıyordu: Hemen bütün odaları İstanbul'un eski sudûr ve vüzera ko-naklarında mutat olan vüsatte idi.

Hüsn-i idare, tertip ve intizam, hizmet ve nezafette mükemmeliyet kabildinden evsaf hemen bütün Alman misafirhanelerinin evsaf-ı müşterekesidir; bu noktalarda aynı derece-i kemâle varan Drei Mohren Misafirhanesi için bir imtiyaz-ı mahsus tefrik etmeyeceğim.

Kaldığı her misafirhanede müdürlerin ve şehirde yöneticilerin özel ilgisiyle karşılaşan Halit Ziya, Almanya'nın müttefiki bir dost ülkenin temsilcisi olarak onlar tarafından daima el üstünde tutulur. 10 numaralı mektupta, Regensburg'dan ayrılmaya hazırlanırken Varşova'nın düştüğü haberini misafirhanenin müdüründen alır. Müdür, Halit Ziya'ya el ilanına benzer bir broşür verirken bir gün daha kalabilirse buradaki sevinç gösterilerini görebileceğini hatırlatmaktadır. Halit Ziya böyle bir töreni sonraki durağı olan Landshut'ta görecektir, haberi de yine kalacağı misafirhanenin müdiresinden alacaktır. Aynı gece akşam yemeğinde müdirenin aracılığıyla valiyle tanıştırılır. Subaylara bir zafer yemeği veren valinin Türk ve Alman dostluğu adına yaptığı teklifi kabul ederek onlara katılan Halit Ziya, bir süre sonra nezaketen onları yalnız bırakmak için izin ister. Vali, Halit Ziya'ya odalara çıkan merdivene kadar eşlik edecektir.

Halit Ziya'nın kaldığı bu otellerden birinde kendisine süit tahsis edilmiştir. Bu süit, 1876 yılında Alman İmparatoru I. Wilhelm ile Bismark'ın Şark Meselesi'ni konuştuğu odadır ve salon duvarında bu tarihî olayı hatırlatan bir de plaket vardır. Halit Ziya, bu odanın kendisine niçin verildiği üzerinde durmaz. Şark Meselesi'nin Rus saldırganlığı karşısında Türk varlığının yok olma tehlikesinin baş gösterdiği yıllarda gündeme geldiğinin farkındadır ama burada yapılan görüşmenin Türkiye için ne anlama geldiğine hiç değinmez. Ona göre, aynı tehlike yine gündemdedir ama bu kez Türk ve Alman bayrakları birbirine sarılarak dalgalanmaktadır:

Würzburg'da bana bir acıbe-i tesadüf muntazırmış. Şöhret-i kadimesi, hususiyle Saray-ı Hükümdariye ve ziyaret olunacak mebâninin ekserine kurbiyeti münasebetiyle Kronprinz Misafirhanesi'ni intihap etmiştim. Menşe ve milliyetime karşı bir eser-i hürmet olarak misafirhanenin en güzel bir dairesini tahsis ettiler ve bu dairenin salonuna girer girmez vech-i tahsisi anladım. Salonun duvarında gömülmüş bir mermer levha üzerinde yaldızla şu satırlar mahkûk idi:

Bu odada İmparator I. Wilhelm ile Prens Bismark arasında 1876 senesi temmuzunun onunda Şark Meselesi'ne dair icrâ-yı müzakerât için bir mülakat vukua gelmiştir.

Tarihin bütün o sahaif-i feciası, Türklük mevcudiyetinin Rus ihtirasâtı önünde mahvolmak esbabı hazırlanan o devre-i meş'umenin bütün safahât-ı elimesi bu birkaç satırın içine sıkışmış gibiydi ve bu yazıların arasından

âfâk-ı istikbale yığılan bulutları yarararak dikilmiş, derunî bir endişe ateşiyle kaynar iki çift göz vardı:

İhtiyar Wilhelm ile Büyük Bismark o günden bugüne kadar sürüklenen bu feciayı göya temaşa ediyorlardı. Yine o Şark Meselesi bugün son bir buhran-ı sar'a içinde bütün cihanı sarsarken, Türk sancağıyla Alman bayrağı yine o meselenin üzerinde ve bu defa birbirine sarılarak temevvüc ederken, tesadüf bir Türk'ü bu kitabenin altında bir gece geçirmeye sevk ediyordu. Bu geceyi, yalnız bedbaht Türklüğün tarih-i mesâibini düşünerek geçirdim.

4. Gezilen Kurumlar

Tefrika edilmeden kalan son dört mektupla birlikte toplam kırk mektuptan oluşan *Almanya Mektupları*'nın 23/1 ve 23/2 numaralı mektuplarında Almanya'nın sanayisine ilişkin konulara ancak giriş yapabilen Halit Ziya, bu mektuplarda Nürnberg'deki küçük sanayi kuruluşlarından genel olarak söz ettikten sonra 'kurşun asker' üreten bir oyuncak fabrikası ile ünlü Johann Faber kurşun kalem fabrikası olmak üzere iki fabrika ziyaret eder.

İkinci olarak ziyaret edilen yer, dünyanın birçok ülkesi gibi Osmanlı Devleti'nin de banknot ihtiyacını karşılayan 'Giesecke ve Devrient' matbaasıdır. Merkezi Münih'te bulunan bugün hâlâ banknot ve değerli kâğıt basımı ve nakit işleme sistemleri ile uğraşan bu kurum 1852'de Leipzig'de kurulmuştur. Halit Ziya, bu kuruluşu gezdikten sonra burada üretilen çeşitli materyalin sergilendiği kurum müzesini de gezecektir. Hatta, onun Almanya'ya özel olarak gelen bir ziyaretçi olduğunu bilen kurum yöneticileri kendilerine bu matbaada basılan Kraliyet Sarayı'yla ilgili büyük bir prestij kitabı da hediye ederler. Alman Millî Meclisi'ni anlatan, resimli ve büyük kitabı, "birinin meclis-i millîsine ait bir eser en ziyade diğerinin meclis-i millîsine yaraşır" düşüncesiyle Meclis Kütüphanesi'ne verilmek üzere Meclis Başkanlığı'na dilekçe ile vermeyi kararlaştırır.

Görülen yerlerden biri de 27/2 numaralı mektupta anlatılan büyük bir fabrikadır. 1874 yılında kurulan Adolph Bleichert ve Ortakları adlı büyük bir fabrikadır. 1993 yılına kadar Almanya'da hizmet vermiş olan ve çelik halatlı hava taşımacılığı, vinçler, elektrikli arabalar ve gemi yükleme ekipmanları alanında faaliyet gösteren bu kurumda üretilen varageleler Halit Ziya'nın ilgisini çeker ve kendi ülkesi için bunlarla ilgili hayaller kurmasına yol açar:

Bu silsile-i müşahedâtı temdit etmek, korkarım ki, bâis-i kelâl olmasın, yalnız bir hulyadan bahsedeceğim: Mesela İstanbul Limanı'nın izdihamı bugün mevzubahis olan ve ileride kendisini daha ziyade hissettirecek olan bir meseledir; bir dış liman ihdasına ve bunun için, farz edelim, Yedikule'de bir yer vücuda getirmeye lüzum görülecek; Eyüp havzasıyla Yedikule'nin

arasına hayalen bu havaî nakliye yolunu kurdum; beride çalışan bir değirmene zahîresini buradan sevk eden gemiler, orada yapılan tuğlaları buradan yükleyen mavnalar düşündüm...

Halit Ziya'nın ziyaret ettiği ikinci kuruluş, 28/1 ve 28/2 numaralı mektuplarda anlatılan tarım aletleri üreten Rudolph Sack adlı büyük bir fabrikadır. Tarımsal üretimin her aşamasıyla ilgili çeşitli alet üreten bu fabrikanın bir de uygulama çiftliği vardır. Bu çiftlikte fabrika sahibinin bizzat yetiştirdiği bakımlı ve verimli meyve ağaçlarını gören Halit Ziya, Almanya'dan meyve fidanları getirtiren bir arkadaşının yaşadığı zorlukları şöyle anlatır:

Anadolu'da meyvenin kıymeti yoktur, fakat İstanbul'da iyi meyve yiyebilmek ne demek olduğuna vâkıfız. Küçük bir bahçesi olup da meyve yetiştirmeye çalışanların da ne galebe çalınamaz mevânî ve müşkülât muvacehesinde bulunduklarını, muttali olanlar bilirler. Bu ashab-ı meraktan birini tanım: Almanya'dan armut fidanları getirtmişti. Fidanlar ilk sene, galiba membalarından getirdikleri sıhhat ve selamet sayesinde, nefis semere verdiler; ikinci sene biraz daha noksan, üçüncü seneden sonra hep tembel, hasta ağaçlar oldular. Sahib-i merak bunları kurtarmak için kendi malumatının adem-i kifayetine hükmederek Halkalı Ziraat Mektebi'nden istimdadı düşündü. Bir dostu dedi ki: – Aman, sakın mektebin meyve fidanlarına heves etmeyiniz, hepsi hastadır. (...) bütün Almanya Mösyö Sack'ın meyveliklerine benzeyen bahçelerle dolu iken bizde ona müşabih bir tanesini tanımlıyorum ve ne zaman mesela iyi bir armudu yemek istersek Beyoğlu'nun en yüksek bir lokantasında pamuk içinde Avrupa'dan getirilmiş nevadire müracaat ediyoruz.

Halit Ziya'nın Almanya'da gördüğü ilginç üretim merkezlerinden biri Meissen'deki katı porselenden estetik objeler üreten bir imalathanedir. 32/1 numaralı mektupta bu büyük imalathanede, kullanılan kimyasal maddelerden, porselenlerde kullanılan boyalar, zanaatkârların çalışma şekilleri, hatta üretilen objelerin estetik değerleri gibi üretimin her aşamasına ilişkin birçok ayrıntı verilir.

36/1 numaralı mektup ise Hamburg'da bugün hâlâ aynı aile tarafından işletilen Wolf Yaprak Sigara Fabrikası'na ayrılmıştır. Seyahat süresinin artık sonuna geldiğinden olsa gerek pek fazla ayrıntı verilmeyen bu ziyarette yazarın dikkatini çeken şey seyahat boyunca sık sık vurguladığı ve Almanya'nın her yerinde olduğu gibi bu işletmede de görülen düzen ve temizliktir.

Almanya'dan dönmeden hemen önce Halit Ziya'nın ziyaret ettiği son kurum Hamburg Borsası'dır. Gazetede tefrika edilmeyen 37/1 numaralı mektupta Şehir Konağı'ndan sonra gidilecek iki büyük kiliseden hemen önce alelacele uğranılan

bu borsayla ilgili olarak verilen bilgilerden anlaşıldığı kadarıyla ziyaret borsanın tatil zamanına denk gelmiştir.

5. Dikkatler

5.1. Nüfus

Halit Ziya'nın *Almanya Mektupları*'nda vurguladığı en önemli husus Almanya'daki nüfus artışıdır. Gerçekten de Almanya'nın nüfusu Halit Ziya'nın orada bulunduğu yıldan geriye doğru hesaplandığında yüz yıl içinde yaklaşık üç kat artmıştır (Ortaylı 25). Halit Ziya hem iş gücü hem de askerî güç olarak bu nüfus artışının öneminin farkındadır. Nüfustaki bu gözle görülen artışa mektupların birçok yerinde değinilir. Örneğin, 25/2 numaralı mektupta, nüfustaki bu artışı çocuk sayısındaki fazlalıktan çıkarabilmenin mümkün olduğunu söyleyen Halit Ziya'ya göre, Almanya geleceğe karşı tedbirli ve hazırdır. Bir mektubunda da üst düzey subayların, evli erlere izinde bile çocuk yapmalarını salık verdiklerinden söz eder. Çocuklardan sonra her tarafta göze çarpan genç nüfus da nüfus artışının bir göstergesidir. Halit Ziya'ya göre, bütün sınırlarına 'insandan bir sur' çekmiş olan Almanya, istediği anda askerlik çağına yeni giren ve askerlik çağından çıkmamış erkeklerden yeni bir ordu çıkarabilir:

- Biliyor musunuz, beş on gün için izin alan askere ne vazife verilir? Bir küçük zabıt, mezunen gitmek üzere bulunan neferin kulağını çeker yahut yanağına ufak bir şamar vurur ve gülerek der ki:
- Memleketine gidiyorsun, eğer karın varsa karına, nişanlın varsa nişanlına, bir çocuk yapar, ondan sonra avdet edersin. Hakikat olmasa bile netice itibarıyla hakikate pek benzeyen bu çocuk iladı kaidesi sayesinde ki memleketin sermaye-i hayatı âdeta fahiş tabiriyle ifade edilebilecek bir nema vermektedir.

5.2. Savaşın Etkisi

Halit Ziya, Almanya'ya giderken topraklarından geçtiği ve Almanya'yla birlikte savaşa giren Avusturya-Macaristan'da da savaşın gündelik yaşama etkisiyle ilgili birtakım gözlemlerde bulunur. 4 numaralı mektupta "Bir Müşahede" bölümünde, savaşa rağmen Budapeşte ve Viyana'da gündelik yaşamın sekteye uğramadan aktığını söyler:

Avusturya-Macaristan harp ediyor mu? Burada seyahat edilirken vehleten insan, hakikat-i hâlden şüphe ederek, kendi kendisine bu suali irat eder. Eğer evvelce bu memleket görülmemiş, tanınmamış ise harbin mevcudiyetine ihtimal vermek mümkün değildir; fakat mukayese edenler sokakların

hareketinde, bilhassa otomobillerle arabaların faaliyetinde ufak bir fark görürler; bir fark ki ancak dikkat olunursa hissedilebilir.

Bu durum, Almanya'da da aynıdır. Halit Ziya'ya göre savaşın etkisinin gündelik yaşamda hissedilmemesinin asıl nedeni, kamusal alandaki yaşam ile savaşın yaşandığı alanı birbirinden ayıran ama en küçük bireyinden en büyüğüne kadar vatan için gerektiğinde ölüme koşma gidecek bu insanların, savaş yokmuşçasına gündelik yaşamını sürdürebilecek bir yaşam felsefesine sahip olmalarıdır. 35/2 numaralı mektupta değinilen bu yaşam felsefesi sayesinde Almanya'da da gündelik yaşam çarkı durmaksızın dönmeye devam etmektedir:

Almanya'da hayat-ı amme başka, sahne-i harb başkadır. Bu iki zemin yekdiğerine en samimi, en derunî revabıtla mukayyet iken, en uzak bir hudut noktasında cereyan eden en küçük bir vaka çocukların bile kalbgâhında ihtizaz ederken; bütün millet parasını, malını, kanını Alman şerefine itilasına mevkuf ve münhasır tutarken yine bu memleket heyet-i mecmuasıyla yüksek bir felsefe-i hayatı, tatbik ediyor; ölmekle yaşamak arasında meta-net-i maneviyesinin duvarını çekiyor.

Ölmek! Evet, dakikası gelince bilâ-fütûr, bilâ-tereddüd, koşarak, gülerek, âdeta mesut bir vazife ifa edercesine sevinerek ölmek; ölenlere ağlamak evet, olanca aile merbutiyetiyle evvela ana baba, kardeş, dost kalbiyle ağlamak fakat kırılmamak, ezilmemek, yine gözler öne matuf, yine başlar dik, omuzlar kalkık, göğüs kabarık durmak, durmak ve yaşamak... İşte, felsefe bundan ibaret.

Yazara göre savaşı hatırlatan sadece yollarda veya sosyal mekânlarda görülen ve savaşta bir kolunu veya bacağına kaybetmiş askerlerdir. 4 ve 6 numaralı tefrikalarda harp malulü bu gazilere halkın ve diğer sağlıklı askerlerin gösterdikleri saygı, vurgulanarak dile getirilir. Bunlar dışında, Halit Ziya'nın seyahatinin amacından haberdar olan bir misafirhane müdürünün yönlendirmesiyle Linz'de Rus askerleri için kurulmuş bir esir kampı da görür. Bu kamplardan Avusturya'da birkaç tane daha olduğunu öğrenen yazar, Rus esirlerin sayısının da altmış bine yaklaştığını öğrenir. Elbette bu sayı, bir duyumdan ibaret olup asla resmî bir anlam taşımamaktadır.

5.3. Etkilenmeler

Seyahati boyunca Almanya'da birçok fabrika, imalathane, müze, tiyatro, tarihî ve dinî yapılar, geniş caddeler, mesire alanları, birahaneler gibi şehir halkının yaşamıyla ilişkili yerler hakkında bilgiler veren, hatta gördükleriyle kendi

ülkesi arasında karşılaştırmalar yapan Halit Ziya'nın bazen de ilk kez karşılaştığı sistemler veya yeni aletler karşısında etkilendiği görülür.

Bunlardan ilki, 26/2 numaralı mektupta tanıtılan Folkmar adlı yayın dağıtım kuruluşudur. Almanya'da basılan her kitabı, depolarında bulunduran ve belli bir komisyon karşılığında bu merkezden müşterilere gönderen Leipzig'deki bu kuruluşun örgütlü çalışma sistemi, Halit Ziya'yı hayran bırakmıştır.

Halit Ziya, sanayide ulaştığı noktaya nasıl geldiğine ilişkin olarak da Almanya'nın kurumları arasındaki dayanışmayı özellikle vurgular. 22/2 numaralı mektupta, Nürnberg'de bulunan Bayerische Landesgewerbeanstalt adlı bir Enstitü'den söz ederken üniversite sanayi iş birliğine değinir. Halit Ziya, anılan enstitünün gerek kütüphanesi gerekse laboratuvarlarıyla küçük ölçekli işletmelere nasıl destek olduğuna ilişkin olarak şunları söyler:

Müessesenin diğer bir hizmeti: Siz bir imalgâh sahibisiniz, mesela çuha yapıyorsunuz, yeni bir fikir peşindesiniz, bir boya mahlûtu arıyorsunuz, bunun bir tecrübe-i kimyeviyesine arz-ı ihtiyac ediyorsunuz. İmalgâhınızda sizi tatmin edecek bir kimyagere malik değilseniz müesseseye müracaat edersiniz. Burada adedi yüze balığ olan –müracaatın derecesini bununla ölçmeli– erbâb-ı ihtisas vardır ki mimarlardan, mühendislerden, kimyagerlerden, resamlardan, elektrikçilerden vesaireden mürekkeptir, bunlar aradığınıza cevap verir, icap eden ameliyat ve tecaribi müessesenin dârû'l-istihzarlarında yaparlar, herhalde menfi veya müspet bir netice-i fenniyeye vasil olursunuz.

28/2 numaralı mektupta tarım aletleri üreten fabrika sahibi Rudolph Sack'ın ailesiyle birlikte yaşadığı çiftlik evinin mutfağında gördüğü aletler Halit Ziya'yı hayran bırakır. Çamaşır makinesi, ev süpüren gereçler, köşkün çeşitli yerleriyle iletişimi sağlayan bir tür diafon görevi gören aletleri anlatırken yazarın hayranlığı ifadesine şöyle yansır:

... bence asıl şâyân-ı dikkat bodrum katıydı. Mutfaktan başlayarak kendi kendine denebilecek surette çamaşır yıkayan cihazlarla mücehhez daireye; sebze muhafaza mahallinden başlayarak av, balık ve et mahallerine; bulaşık yıkanacak yerlerle burada tatbik olunan usulden başlayarak evin süprüntüsünü, çer çöpünü toplayıp getiren echizye kadar bu bodrum teşkilatı inşa-yı fennin bu şubede gördüğüm değil, tahayyül edebileceğim derecâtından pek yüksek idi. Nâkil-i savtlar, is'adiyeler velhasıl bodrumda işleyenlerle bu cesim köşkün muhtelif devâirini sesle ve hareketle yekdiğerine yaklaştıran teçhizat celb-i hayret hususunda derece-i tâliye de kahyordu.

36/1 numaralı mektupta aktarılan ve Hamburg'da ziyaret ettiği Wolf Yaprak Sigara Fabrikası'ndaki temizlik ve sessizlikten başka fabrikanın muhasebesinde

gördüğü hesap makinesi de Halit Ziya'nın çok dikkatini çeker. Bütün işlemleri kolaylıkla yapan bu makineyi anlatırken Halit Ziya'nın sözcüklere yansıyan hayranlığı, ne kadar etkilendiğini gösterir.

Hamburg limanının büyüklüğünden, tersanelerinden, havuzlarından, ambarlarından, serbest bölgelerinden kısacası öneminden söz ettiği 34. mektubun üçüncüsünde de Halit Ziya'nın özellikle anlatma ihtiyacı duyduğu bir yol vardır. Elbe Nehri'nin iki yakasını nehrin altından birleştiren bu yol, yaya ve taşıt trafiğine açıktır. İçine arabayla girilebilecek büyüklükte asansörlerle yeraltı geçidine inildikten sonra pırıl pırıl aydınlatılmış ve duvarları çinilerle süslenmiş yoldan nehrin bir yakasından diğerine geçmek mümkündür.

Halit Ziya'nın Almanya'da etkilendiği mekânlardan biri de 'müşkilü't-tasvir' yani betimlenmesi zor dediği ve 17/1 numaralı mektupta anlattığı günümüzde de hizmet veren Löwenbräu ve Hofbräuhaus birahaneleridir. Halit Ziya'nın Feriköy'deki Bomonti birahanesine benzettiği ama ondan daha büyük olduğunu söylediği bu birahaneler, gerçekten tarihi 16. yy.'a dayanan yapıları, iki bin kişilik kapasiteleri, devasa salonları, bahçeleri, özel odalarıyla çeşitli etkinliklere bugün de ev sahipliği yapan etkileyici mekânlardır.

5.4. Yanlış veya Eksik Bilgiler

Halit Ziya, izlenimlerini öncelikle seyahat boyunca yanında taşıdığı deftere kaydettikten sonra mektuplara döker. 12. mektubun başlarında seyahat izlenimi yazmanın zorluklarından söz eden ve gezdiği müzelerle ilgili bilgiler veren Halit Ziya'nın müzelerde dağıtılan broşürlerden de yararlandığı bellidir. *Almanya Mektupları*'nda 98 ressam, 50 mimar, 47 heykeltıraş dışında şair, yazar, düşünür, kuyumcu, asker, diplomat, din ve devlet adamı olmak üzere 36 farklı isimden söz eden Halit Ziya'nın andığı bunca isim arasında bazen yanıldığını da görürüz. Örneğin, 3.mektupta adı geçen Béla Radnai heykeltıraş değil bir eğitimci, sanat koleksiyoncusu ve estettir. Yine aynı mektupta anılan ünlü Macar şairi Mihály Vörösmarty'nin 1905 yılında heykelini yapan kişi Kalos Vetelis değil, heykelin yapım işini 1905 yılında açılan yarışma sonucu kazanan Eduard Telcs'dir. Yine, Budapeşte izlenimlerinden oluşan aynı mektupta anılan ve bir buçuk asır cami olarak kullanıldığı söylenen taç giyme kilisesinin, o yıllardaki adının Sultan Süleyman Camii olduğuna değinmez.

Yedinci mektupta "Kamire" olarak geçen ittifak, aslında Papa II. Julius'a atfedilen ve Venedik Cumhuriyeti'ne karşı Fransa Kralı XII. Louis, I. Maximilian ve İspanya Kralı II. Fernando'nun katılımıyla kurulan Cambria İttifakı olmalıdır.

On dördüncü mektupta Münih'in her biri bir sanat harikası olan çeşmelerinden söz edilirken Nornenbrunnen ve Brunnenbuberl adlı çeşmelerin mimarı olarak Netzer'in adını verirse de bu çeşmelerin mimarı Mathias Gasteiger (1871-1934) adlı başka bir sanatçıdır. Yine aynı mektupta adı geçen Lindenschmidt'ten, baba oğul her ikisi de tarih ressamı olan sanatçılardan hangisinin kastedildiği belli değildir.

Halit Ziya, 16/1 numaralı mektupta da Münih'teki birçok Rokoko eserin mimarı olarak andığı Cuvilliés'nin Fransız olduğunu söyler ama sanatçı Belçika doğumlu Bavyeralı bir tasarımcı olup Münih'te ölmüştür. 16/2 numaralı mektupta da bir heykeltıraş olarak anılan Josephine Schefsky ise bir Alman opera sanatçısıdır. Yine 30/1 numaralı mektupta geçen Leipzig yargıtay binasının mimarı da tek kişi değildir. Yeni Rönesans tarzındaki bina, mektupta anılan Hofman ve Peter Dybwad tarafından tasarlanmıştır.

18/1 numaralı mektupta ise gezilen bir müzede gördüğü ve Rubens'in "Bir Su Aygırı ile Uğraşan Araplar" olarak adını verdiği tablonun özgün adı da "Su Aygırı ve Timsah Avı"dır.

14/1 numaralı mektupta da heykelinden söz edilen Otto von Wittelsbach'ın hangi Otto von Wittelsbach olduğu belli değildir. 16/2 numaralı mektupta ise Münih'te Antik Yunan'dan esinlenerek ünlü mimar Klenze tarafından yapılan tarihi bir yapıyı çepeçevre saran oymalardan söz eden Halit Ziya, bunların "Osmanlı tarihi için acı hatıralar barındıran" Yunanistan özgürlük savaşı ve Yunanistan'ın ilk kralı olan I. Otto'yla ilgili tablolardan oluştuğunu söyler. Halit Ziya'nın bu kısa açıklamayla geçiştirdiği bu kral, Bavyera Kralı I. Ludwig'in oğlu I. Otto'dur.

Almanya ile müttefik olarak savaşa katılan bir ülkenin hükûmet görevlisi olarak bir zamanlar Yunanistan'la böylesi bağı olan bir ülkedeki sanat eserlerini incelerken gördüklerini tıpkı I. Wilhelm ile Bismark'ın Şark Meselesi'ni konuştuğu odayla ilgili izlenimlerinde olduğu gibi geçiştiren Halit Ziya, belki bu savaşta Almanya'nın gerçek hedeflerinin farkındadır ama bunu onun ifadelerinden çıkarabilmek mümkün değildir. Örneğin, 34/1 numaralı mektupta Hamburg'un Alman ticaret ve zenginliğinde oynadığı rolü vurgularken Hamburg'un savaşın nedenleri arasında ilk nokta, sonuncusunun da o yıllarda henüz Osmanlı toprakları içinde bulunan Basra olduğunu söyler. Halit Ziya'nın belki farkında olmadan değindiği Basra aslında I. Dünya Savaşı ve Osmanlı ittifakıyla İngiliz sömürgesi Hindistan ve Hint müslümanlarına ulaşmak için kilit noktadır.

Halit Ziya, 32/1 numaralı mektupta Meissen'deki porselen fabrikasındaki izlenimlerinden söz ederken 1890'ların başında II. Abdülhamid tarafından Yıldız

Sarayının bahçesinde kurulan ve II. Meşrutiyet'ten sonra uzun süre kapalı kalan Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu'ndan hiç söz etmez.

5.5. Çeşitli Düşünceler

Halit Ziya, *Almanya Mektupları*'nda zaman zaman farklı düşüncelere de yer verir. Örneğin, 12 Nisan 1916 tarihinde tefrika edilen 32/1 numaralı mektubunda edebiyat ve genel sanat anlayışı olarak belli sınırları olmadığını, sanat eserinde zamandan, çevreden, tür ve bağlı olduğu akımdan öte, heyecan uyandıran her eseri iyi olarak kabul etmeyi düşünsel ve mantıki bulduğunu söyler:

Ben içtihad-ı edebiyede zevke mahdud bir daire çizmemek, güzel olan ve bir heyecana hizmet eden her ne eser varsa, muhit ve zamanından, nev ve mesleğinden kat-ı nazar, onu iyi bulmak hilkatini en felsefi, en mantıkî bulanlardanım; sanayi-i nefisede de yine böyle geniş bir zevke malikim ve bu usul ile bana temin edilmiş olan yekûn-i lezaizden pek memnunum. Bu zevk hususunda bir nevi meslek iktitâfıdır.

Halit Ziya, 30/2 numaralı mektupta Alman müzelerinde gördüğü tablolar karşısında duyduğu hayranlığı dile getirirken bu türden müzelerin ülkemizdeki eksikliğinden söz eder. Ona göre, bu müzelerin yanında, onları besleyecek eserleri verecek kurumlara da ihtiyaç vardır. Halit Ziya, bu ikinci konuda birtakım belirtiler olduğunu ama ne zaman ürün verilebileceğinin belli olmadığını söyler. Gerçekten de ilk ulusal resim müzemiz, Atatürk'ün emriyle 1937 yılında kurulan Resim ve Heykel Müzesi olacaktır. Ancak Halit Ziya, Mekteb-i Sanayi-i Nefise Şahane adıyla 1882 yılında Osman Hamdi Bey tarafından kurulan ilk Güzel Sanatlar Okulu'nun adından da söz etmez.

Sonuç

Almanya Mektupları, Halit Ziya'nın inceleme yapmak üzere görevli olarak gönderildiği Almanya'ya yaptığı altı aylık bir seyahatin ürünüdür. Halit Ziya'nın yolculuğu sırasında gittiği yerlerden gönderilen bu mektuplar *Tanin* gazetesinde tefrika edilmiştir. Bu inceleme seyahatinden hükûmetin beklentisi, birlikte savaşa girdiği Almanya'nın ekonomik ve teknolojik gücüyle ilgili propagandist söylemdir. Ancak, Halit Ziya'nın İstanbul'dan trene bindiği andan Bulgaristan sınırlarına varıncaya kadar Çanakkale, topraklar altında yatan şehitler gibi Türk'ün maddi ve manevi gücüyle ilgili millî heyecan, sınır ötesinde birden dağılır. Bunun istisnası, üçüncü mektupta kısaca söz edilen manevi fetihlerin öncülerinden Gül Baba'dır. Bu iki örnek dışında Almanya'da Türk olduğu için kendisine gösterilen ilgi ve sevgi, Türk bayrağına çok sık rastlanması

gibi yüzeysel gözlemlerdir. Hatta bazen bunlarda yanlışlığı da olur. Bisikletlerine Türk bayrağı takmış iki kızın Türk olmadığını öğrendiğinde yaşadığı şaşkınlığı, bir müzede Türk diye tanıştırıldığı kızın da bir Ermeni vatandaşımız olduğunu öğrendiğinde de yaşayacaktır.

Halit Ziya Almanya'da ağırlıklı olarak millî, dinî ve tarihî tüm yapılarla müzeleri, görülmesi gereken yerleri, gezinti alanlarını o kadar ayrıntılı anlatır ki çoğunlukla buraya niçin gönderildiğini unutmış gibidir. Halit Ziya'nın Almanya'da gördüğü fabrika, imalathane, hastane vb. yerlerdeki izlenimleri de Almanya'nın sanayi ve teknolojiadaki üstünlüğünün yaşanan savaşta oynaması beklenen rolünü anlatmaktan uzaktır. Özel konuk olması itibarıyla her türlü kapının kendisine açıldığı Halit Ziya'nın görmek için seçtiği kurum ve kuruluşlar bunun kanıtıdır. Örneğin, savaş topları dâhil çelik, silah ve mühimmat üreten ve bugüne kadar gelen Almanya'nın en büyük kuruluşlarından Krupp Fabrikası'nı niçin ziyaret etmediği anlaşılır gibi değildir.

Her ne kadar bu seyahate çıkılırken amaçlar arasında bir gezi rehberi yazmak olsa da hiçbir hükûmetin sırf gezi rehberi yazmak için birini görevlendirmesi akla yatkın değildir. Tefrika edilmek suretiyle yayımlanan bu izlenimlerdeki gözlemlerin dengesi, mimari, heykel, resim, opera gibi güzel sanatların hemen her dalından verilen örnekler ve yaklaşık iki yüz elli sanatçı ve bir o kadar sanat eseriyle sanat lehine öylesine bozulmuştur ki büyük ihtimalle Halit Ziya'ya bundan dolayı sert uyarılar gelmiştir. Halit Ziya bu dengesizliği yurda döndükten sonra aynı seyahatin ürünü Alman Hayatı'yla gidermeye çalışır. Alman eğitim kurumlarına ağırlık verilen bu yazıların ilk tefrikası 18 Şubat 1916 tarihinde yine *Tanin* gazetesinde yayımlanmaya başladığında *Almanya Mektupları*'nın 27/2 numaralı mektubu 14 Şubat 1916 tarihinde yayımlanmıştır. Daha sonra her iki tefrika da hiçbir açıklama yapılmadan mart ayının ilk haftasında birdenbire sonlandırılmıştır.

Anılar kadar bir tür anı sayılabilecek olan seyahat izlenimleri de subjektiftir. Bu nedenle edebiyat araştırmacılarının anılara veya bu yazıya konu olan seyahat izlenimlerinde yer alan bilgilere dayanarak birtakım yargılarda bulunması doğru değildir (Tarım, 2006). Halit Ziya'nın diğer anılarında olduğu gibi (Tarım, 2023b) *Almanya Mektupları*'ndaki izlenimlerinde de bu türden birtakım tutarsızlık veya yanlışlıklar vardır. Yazıda görüldüğü üzere Halit Ziya'nın bu seyahati kaynaklarda anıldığı gibi sekiz değil altı ay sürmüştür. Yine ayrı bir eser olarak kabul edilegelen Alman Hayatı'nın da aynı seyahatin ürünü olup yine kaynaklarda anıldığı gibi on üç değil on beş tefrikadan oluşmaktadır. Yazarın *Almanya Mektupları*'ndan dolayı gelen uyarılar sonunda durumu toparlamak

amacıyla Alman Hayatı'nı da kaleme aldığı açıktır. Her iki tefrikanın aynı anda kesilmesi Halit Ziya'nın bu toparlama işleminde başarılı olamadığını göstermektedir. *Almanya Mektupları*'nın ağır üslubundan dolayı gelen eleştiriler dolayısıyla sonlandırılması doğru değildir. Bütün kaynaklarda artistik nesir ustası olarak anılan Halit Ziya'nın magnum opusu sayılan *Aşk-ı Memnu* ve *Mai ve Siyah* gibi romanlarından yaklaşık on beş yıl sonra kaleme alınan bu mektuplardaki üslup sadece ağıdalı ve ağır değil, bozuktur. Üsluba ilişkin bu görüşümüzü kanıtlamak, anılan romanlardan ve seyahat yazılarından yapılacak karşılaştırmaları gerektirdiğinden burada üslup üzerinde durulmamıştır.

Halit Ziya belki kendisinden beklendiği gibi Almanya'nın askerî gücü, Türk-Alman dostluğu ve ittifakı, bu ittifakın daha güçlü vurgulandığı propagandist bir inceleme yazısı bırakamamıştır ama bir rehber niteliğinde olsa da bu mektuplar, içerdiği resim, yontu, mimari gibi güzel sanatların hemen her dalından örneklerle verilen bilgiler bakımından çok değerlidir. Her türlü üslup hatasına rağmen, bu eserleri ve bunların sergilendiği müzeleri, ayrıntıya düşkün realist bir yazarın kaleminden okumak da bir o kadar güzel ve bilgilendiricidir. Hatta denilebilir ki belirli dizinler dışında Almanlar bile kendi sanatçılarından bu kadar ismi, *Almanya Mektupları*'nda olduğu kadar aynı yapıtta bir arada nadiren görebilirler.

Kaynaklar

- Huyugüzel, Ömer Faruk. *Halit Ziya Uşaklıgil*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2004.
- . Ömer Faruk. "Tanın", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, C. 39, 565 -567. İstanbul, 2010.
- . Ömer Faruk. "Halit Ziya Uşaklıgil'in Hayatı ve Yazı Faaliyeti", *Halit Ziya Uşaklıgil*. Ed.: Y. Çelik-F. Sakallı. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2021.
- İldeş, Özgür. "Almanya'dan Mektup Var!", *Almanya Mektupları*. İstanbul: YKY, 2021a.
- . "Almanya Mektupları", *Halit Ziya Uşaklıgil*, Ed. Yakup Çelik-Fatih Sakallı, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2021b.
- Ortaylı, İlber. *Osmanlı İmparatorluğunda Alman Nüfuzu*, İstanbul: Kaynak Yayınları, 1983.
- Tarım, Rahim. "Mehmet Rauf'un Anıları yahut Edebî Hatıraların Yayımı Üzerine Bir Deneme", *Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Sanatı ve Kültürü (Prof. Nejat Diyarbakirli'ye Armağan)*. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2006.
- . "Anıların Güvenilirliği ve Halit Ziya Uşaklıgil Örneği", *Cumhuriyetin 100. Yılında Uluslararası Tarih, Kültür, Dil ve Sanat Bağlamında Bitlis Sempozyumu Tam Metin Bildiriler Kitabı*. Ed. Fırat Ünsal. Bitlis, 2023.
- Uşaklıgil, Halit Ziya. *Saray ve Ötesi*. Haz. Nur Özmel Akın, İstanbul: Özgür Yay, 2003.
- . *Saray ve Ötesi*, Haz. Abdullah Uçman. İstanbul: YKY, 2019.

Türkçenin Bağımsızlığını Savunmada Güzelliğini Unutturmayan Sanatçılar



Sema Uğurcan*

Giriş

Yazımda Türkçenin bağımsızlığını savunurken, güzelliğini de unutturmayan sanatçılar üzerinde duracağım.

Türkçenin Bağımsızlığına Giden Yolda Kısa Bir Gezinti

Bir zamanlar Asya’da Türkçe bilen herkesin birbiriyle anlaşması mümkün olduğu halde, yazılı edebiyata gelince iş değişir. Türkler İslâmiyet’i kabul ettikten, yeni bir medeniyet dairesine geçtikten sonra Türkçe, aydınlarımız-yazarlarımızca yeterli görülmez ve Arapça ve Farsçanın etkisi altına girer. Örnek dile özenme artar. Bu etkinin aşırılığı, bir çeşit gönüllü esaret haline gelir. Buna kültür emperyalizmi demek de mümkündür. Bu, Türk aydınlarını çağlar boyunca zaman zaman rahatsız eder. Türklerin İslâmiyet’i kabulünden bir yüzyıl kadar sonra, Türkçe hacimli kitaplar yazılır. Türkçe yazı dilinde hâkim hale gelir. Kaşgarlı Mahmut’un *Divanü Lugati’t-Türk*’ü, Yusuf Has Hacıp’in *Kutadgu Bilig* siyasetnamesi, bazen nazari olarak Türkçeyi savunan, bazen de söz varlığıyla dilimizin gücünü ispatlayan önemli kitaplardır. Kaşgarlı Mahmut, *Divanü Lugati’t-Türk*’te (bitişi 1074 veya 1077) kuvvetli bir dil bilincine sahip olduğunu gösterir. Türkler arasında 11. ve 15. yüzyıllarda bu tür kitapların sayılarının artması, özellikle İran edebiyatının Türkçeye etkisine bir tepki olarak yorumlanabilir. Kaşgarlı Mahmut kitabını, Araplara Türkçeyi öğretmek için hazırlar, Arapçaya karşı Türkçenin üstünlüğünü savunur. Kitabın baş taraflarında, eseri vasıtasıyla Türk dili ve Arap dilinin iki yarış atı gibi aynı seviyede olduğunu göstermek istediğini yazar. “İçimde kitabımı Halil’in Kitabü’l-Ayn’ında olduğu gibi kullanılmakta olan ve kullanılmayan kelimeleri hazırlamak arzusu coştı ki Türk dili ve Arapçanın iki yarış atı gibi aynı seviyede olduğunu göstereyim” der (Kaşgarlı Mahmut 2). Divanında sözü kısa tutmak için kullanılmayan

* Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı, E-Posta: sugurcan@marmara.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4543-7412.

kelimeleri terk eder. Benzetmeyi Türklerin hayatında çok önemli yeri bulunan attan alması da dikkate değer. Bu kitabın yazması bulunduğu Ziya Gökalp kitabın hemen yayınlanmasını, “bütün Türklere armağanımız olsun.” sözleriyle ister (Kaşgarlı Mahmut XLI).

Türkler Anadolu'ya yerleştikten sonra, Anadolu Selçukluların ihmal ettikleri Türkçeye Anadolu Türk beylikleri zamanında önem verilir. Anadolu beyleri, Anadolu Selçuklu hükümdarları gibi Farsça-Arapçaya çok aşına değillerdir. Karamanoğlu Mehmet Bey'in Türkçenin her yerde dilimiz olması kararı ve emri (1277), günümüzde de dil bayramı olarak kutlanmaktadır. 13.-14. yüzyıllarda, Türkçenin yabancı dilin etki alanına girmesini tenkit eden güçlü bir milliyetçilik cereyanı varlığını gösterir. Kırşehir emiri Nurettin Caca da meşhur vakfiyesinde Anadolu'da ilk defa Uygur harflerini kullanır. Medresesinde Türkçe eğitim verilir. Birdenbire Türkçe yazılmış kitapların sayısı ve hacmi artar. Türklük açısından mutlu bir dönem başlar. Gülşehri, Âşık Paşa, Yunus Emre, diğer tekke ve halk şairleri, Nasrettin Hoca, hatta bazı Divan şairleri metinlerinde sade Türkçeyi kullanırlar. Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'i Divan tarzında olmasına rağmen halk tarafından benimsenir.

Kırşehirli Âşık Paşa Türkçenin büyük savunucularından birisidir. *Gari-b-nâme* (1330) adlı hacimli eserinin yazılış sebebi, Türkçeye döneminde aydınların ve yazarların itibar etmemesine gönül koymasıdır. “Türk diline kimesne bakmaz ıdı / Türklere hergiz gönül akmaz ıdı / Türk dahi bilmez idi ol dilleri / İnce yolu ol ulu menzilleri / Bu Garib-nâme anın geldi dile / Kim bu dil ehli dahi ma'ni bile” mısralarıyla; dilimize önem vermemek, yabancı hâkim dillere yönelmek gibi yanlışlıkları dile getirir. Türkçeyi ince yol, ulu menzil olarak gösterir (Âşık Paşa II 955). “Türklere hergiz gönül akmaz ıdı” mısralarında önemli bir kavram olan ‘gönül’ kelimesiyle Türkçeyi beraber anar. Kemal Yavuz, *Gari-b-nâme*'si ile Âşık Paşa'yı Türkçeyi işleyelim diyen, bir gramer fikri getiren yazarlardan biri olarak kabul eder¹ (Yavuz 242).

Bütün şiirleri sade Türkçenin zaferi olan Yunus Emre, diliyle bir yol gösterici olur. Mehmet Kaplan'a göre Yunus Emre şiiri ile herkese, bütün millete hitap etmek istediği için herkesin dilini kullanmıştır (Kaplan, Yunus Bir Haber Verir 261). Şiirleri bir söz ustası olduğunu gösterir. Bazı mısraları “söz” ve “dil” kelimelerinin etrafındadır. Söz söyleyen şairi yüceltir. “Cümle şair dost bahçesi bülbülü / Yunus Emre arada dürraclana” (Yunus Emre 142) Şair, dostun bahçesinde açan güllerin güzelliğini terennüm eden bülbüldür. Yunus Emre de arada

1 Yavuz Kemal, “Âşık Paşa'nın Dil Üzerine Düşünceleri ve Türkçeye Hizmetleri”, *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 32, 2012: s. 242.

keklik kuşu haline gelsin. Yunus kendisini okuyanları, dinleyenleri mutlu ettiğinin bilincindedir: “Yunus bir haber verir işidenler şâd olur” (Yunus Emre 259) Söz, Hakk’ın varlığını işaret etmektedir. “Yunus Hak tecellisin şiir dilinden söyler” (Yunus Emre 129). Söz ile tasavvuf coşkunu dile getirdiğini belirtir: “Geh varam bir saz olam bir söz olam pürsüz olam” (Yunus Emre 187). Bu yüzden dillere düşmeyi göze alır: “Yunus Emre dilinde Hak olup dile düşe geldim” der (Yunus Emre 213). Lirik şiiri şöyle savunur: “İşidün bu süz u sâzı benem uş lisana geldim” (Yunus Emre 192).²

15. yüzyıl sonu 16. yüzyılın başında Orta Asya’da Babür Şah, hatıraları *Ve-kayi-i Babür*’ü ve şiirlerini Çağatay Türkçesi ile yazar. Ali Şir Nevayî’nin Çağatayca şiirleri Türkiye’de okunur. Ali Şir Nevayî Kaşgarlı Mahmut gibi bir dil milliyetçisidir. *Muhakemetü’l-Lugateyn* kitabında (1499) Türk şairlerinin, aydınlarının Farsçaya aşırı önem vermelerini kınar. Dilbilgisi açısından iki dili mukayese eder. Türkçeyi “yakın anlamlı kelimeler bakımından zengin bir dil” olarak görür. Sıraladığı Türkçe yüz fiilin inceliklerinin Fars dilinde olmadığını, kelimelerin kavram olarak da Farslarda bulunmadığını belirtir (Ali Şir Nevai 15-16). Türkçede bir hareketin birden çok fiille ifade edildiğini söyler. Fiillerimizdeki ettirgenlik ve işdeşlik eklerinin dile Arapça ve Farsça lisanlarında rastlanmayacak bir kolaylık sağladığını gösterir. Çeşitli yapım-çekim eklerinin Türkçe kelimeye kazandırdığı zenginliğin ve kolaylığın Farsçada bulunmadığını tespit eder. İslâmiyet’in dili olan Arapça hakkında Farsçaya karşı gösterdiği reaksiyonu göstermez. Nevayî’nin bu kitabının bizde etkisi çok açık değildir. Daha sonra külfetli dile karşı hafif bir itiraz 16. yüzyılda Türkî-i Basit cereyanından gelir. Ancak onlar güçlü şairler değillerdir. Haklarında fazla bilgi yoktur. Fuad Köprülü’ye kadar bu harekete dikkat edilmez. Bu şekilde zaman zaman bir itiraz sesi yükselse de eğitim kurumlarının tercihi olan Arapça ve Farsça Türkçeye hâkim olur. Yahya Kemal, “Bir Saki” isimli şiirinde o zamanki dil telakki-sini “Acem-peresti-i Rûm’un imâle devrinde” mısraıyla formüleştirir. (Beyatlı, Eski Şiirin Rüzgârıyla 17) Yahya Kemal’in kendisi de bu etkiyi özellikle gazellerinde devam ettirir. Üç dilde divan oluşturacak kadar o dillere hâkim olanlar Türkçe bir kitap yazsalar, kalanını o dönemin ortak kültür dilinde yazarlar. Bir Türk iyi bildiği Farsça sayesinde kendisini İran şairi olarak gösterip saraya bile girer. Lale devrinin büyük şairi Nedim’in hece vezniyle yazdığı şarkı ko-numuz açısından dikkat çekicidir. Hafif bir itiraz sesi olarak yorumlanabilir.

2 Âşık Çelebi Meşâirü’s-Şuara II’de onu “Yunus ... sözü hâle dönüştüren bir Allah dostu ve sır sahiplerinin sırlarını açıklayan bir dilin sahibidir.” sözleriyle değerlendirmiştir. (s. 689) Geniş bilgi için bkz. Mustafa Tatçı. “Yunus Emre”. *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 43, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2013. 600-606.

Tanzimat'tan sonra Osmanlıca adının devlet dili olarak kullanılması tehlikeyi ve itirazları beraberinde getirir. Yeni Türk edebiyatında 1860'larda başlanan sadeleşme hareketi, 1911'de Yeni Lisan hareketi ile kemale ulaşır. Tanzimatçılarda Âşık Paşa'nın bir esintisi olduğu söylenebilir. Şinasi'nin "sâfi Türkçe" mısralar yazması, atasözleri toplaması ve deyimleri kullanması, Yeni Türk edebiyatında dilin bağımsızlığını savunan şairlerimiz arasında öncülüğü ona vermeye yol açar. Namık Kemal, Şinasi'nin "Münacat"ını Yunus ilahisi zannetmişti. Yunus Emre 16. yüzyılda Ebusuud Efendi tarafından İstanbul'da okunması yasaklanmış bir şairdi. Halk şiirini pek sevmeyen Namık Kemal Yunus'u tanır. Şinasi'nin şiirini onun şiirine benzetmesi hususunda Mehmet Kaplan; Şinasi'nin "Münacat"ı yazarken Yunus'u örnek almadığını ama Yunus ile Şinasi'nin aynı yolda birleştiklerini, halka, halk diline gidişi gerçekleştirdiklerini söyler. (Kaplan, Şiir Tahlilleri 22). Ali Suavi 1869'da *Ulûm* gazetesinde yazdığı "Lisan ve Hatt-ı Türkî" yazısında (Kaplan ve diğer. 506-524) Türk dili tarihi ve dilin zamanımızda kullanışı hakkında bilgiler verir: Türk lisanının Arap, Fars, Çin lisanlarından kelimeler aldığını, Ali Şir Nevayi ile Babür'ün Çağatay Türkçesiyle yazdıklarını söyler. *Muhakemetü'l-Lugateyn* kitabında yazarının Türkçeyi Farsçadan üstün tuttuğunu belirtir. Ebülğazi Bahadır Han'ın Şecere-i Türkî'sini Ahmet Vefik Efendi'nin çevirmesinden sitayişle bahseder. Kıpçak lisanının Kazan ve Astrahan'da konuşulduğunu, Kıpçak, Çağatay, Uygur konuşmalarının birbirine yakın olduğunu belirtir. Türkçe içine Arapça, Farsça, Rumca İtalyanca, bu yüzyılda Fransızca lügatler karıştığını söyler. Arapça-Farsçadan geçen kelimeleri kullanmakla beraber isimlerin çoğullarında -lar/-ler ekine başvurduğumuzu da ilave eder. Bugün Osmanlı lisanı dediğimiz lisanda Türklerin edebiyatı (şiiri) ve inşası yüksektir, fikrini ileri sürer.³

Konuşma taklitleri çerçevesinde, dilimizin alışılmış şekilde kullanılmamasıyla ilgili hicvetmelere edebî eserlerde sık rastlanır. Şinasi *Şair Evlenmesi*'nde İmam Ebulaklaka'yı konuştururken medrese telaffuzunu tenkit eder.⁴ Ahmet Mithat Efendi *Açıkbaş* piyesinde (1874) yabancı dillerden Arapça-Farsça düşkünlüğünü, ayrıca ad vermediği Kâtip diye belirlediği kahramanına bu dillerde kelimeler, terkipler, uzun cümleler kullandırarak, söylenenleri anlaşılma hâle getirterek onu hicveder. Muallim Naci, Varna'da bulunduğu sırada *Tuna*

3 Ali Suavi, özellikle 1868'de *Ulûm* gazetesinde çıkan "Türk" makalesinde, Türklerin medeniyete yaptığı hizmeti övmekte o kadar mübalağada bulunur ki, Namık Kemal kendisini şarlatanlıkla suçlar. Onun mesleğine girmekten kaçınmak gerektiğini söyler. (*Namık Kemal'in Hususi Mektupları*, C.1, Haz. Fevziye Abdullah Tansel, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2013. 415, C. II, 383.

4 Geniş bilgi için bkz. Enginün İnci, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Derghâh Yayınları 2006. 654.

gazetesine yazdığı “İtidal” başlıklı yazıyı “Lahikâ” adlı bir metinle sonlandırır. “Kendi dilini doğrultmadan Fransızca öğrenmeye çalışan alafranga meşreplilere şöyle hitap edilse yaraşır” diye başlar, sonra dörtlüğünü söyler: “Cehl ile kendi lisanından değilken bâ-haber / Diğer tahsile kalkışman tuhaftır zor ile / İftihar etmekte fi’l-vaki verirdim hak sana / Olaydı tahsil-i lisân pardon ile bonjur ile”⁵ (Muallim Naci 156) Muallim Naci, bu mısralara 7 Kânun-ı Sani sene 1291 / 1875 tarihini atmıştır. Bir dil ustası olan Muallim Naci, dilde alafrangalığın şiirle alayını yapmaktadır. Muallim Naci “İrca-i Nazar” şiirinde “Üslûb-ı Frengâne deyip hılt-ı kelâme / Yazmakla ne olurmuş bir iki safsata-nâme / Üslûbumuzu mahv ediyor Avrupa derdi / Bir Avrupalı görse bu üslûba gülerdi.” diyerek aynı şikâyetle devam eder (Muallim Naci 351). *Araba Sevdası*’nda Ekrem, Türkçesi ve Türk edebiyatı bilgisi kıtken, çok iyi bilmediği Fransızca’yı kullanan Bihruz’u alaya alır.

Zaman olarak 19. yüzyılın sonuna doğru geliriz. Yine Muallim Naci, sekiz yaşına kadarki çocukluk günlerini *Ömer’in Çocukluğu* hatırasında son derece sade bir dille anlatır (1307/1891). Nabizade Nazım’ın *Yadığârlarım* isimli eseri, çocuklar için yazdığı okuma kitabı *Mini Mini Mektepli’si* (1308/1892) döneminin sade eserlerindendir. Lastik Said diye tanınan Kemal Paşazade Said Bey, Rousseau’dan çevirdiği *Fazail-i Ahlâkiye ve Kemalât-ı İlmiye* isimli kitaba “İfade-i Mahsusa” başlıklı son söz yazar. Fransızca’yı çok iyi bilen Said Bey, metni çevirirken kullandığı dilin muğlaklığına dair tenkitlere cevap verir. Uğradığı ikinci tenkit dilbilgisi hususunda, atalarımızın cem’li isim mensuplarını kullanmak şeklindeki terkip yapma usulüyle ilgilidir. Bu hususta kendisini savunurken, eslaf ve ahlafların terkiplerinden örnekler verir ve şöyle der: “Bu terkiбатın cümlesi lisanımızın şivesi mukteziyatından olup, değil yalnız şive-i lisan-ı arabî hatta elsine-i umum-ı âlemiyânın doğrudan doğruya kavaidine muhalif olsa, biz yine onları böyle istimal ederiz” (Said 57). Böylece Şinasi’nin Mebhusetü-anha tartışmasından beri savunduğu yolu tekrarlamış olur. Said Bey bu sözlerin ardından konumuz açısından önemli, içi Türkçe sevgisiyle dolu mısraları yazar: “Arapça isteyen Urbân’a gitsin / Acemce isteyen İrân’a gitsin / Frengîler Fren-gistan’a gitsin / Bunu fehmetmeyen câhil demektir / Ki biz Türküz bize Türkî gerektir”⁶ Yukarıya aldığım mısralar Türkçenin açıkça savunmasıdır. Ancak tercüme metninden ve yazarın diğer nesirlerinden anlaşılacağı gibi bu mısraların sahibi Said Bey, ağır bir dil kullanmaktan kendisini alamamıştır.

5 Bu metne ulaştıran kaynak: Kolcu Hasan ve Yavaş Gürkan. *Türkçenin Şiiri Yeni Türk Edebiyatında Türkçe Üzerine Şiirler*. İzmit: Kocaeli Üniversitesi Yayınları, 2005. 187.

6 Bilinen bu mısralar hakkında künye bilgisi için bkz. Kolcu Hasan, Yavaş Gürkan. A.g.e. 47.

Mehmet Emin, Servet-i Fünun anlayışının hâkim olduğu bir dönemde *Türkçe Şiirler* kitabını yayınlıyınca, Kırımlı düşünür İsmail Gaspıralı kendisine bir mektup yazar. Mehmet Emin'in halk için yazılmış bu kitabıyla Türk âlemine büyük hizmet ettiğini söyler: “‘Sade’ ve ‘kaba’ Türkçe kalem çekmek büyük cesarettir; asar-ı edebiye ve şiiriye arasına böyle meslekli bir eser aralaştırmak Türk âlemine büyük bir hizmettir.” sözlerini söyler ve devam eder: “... şiirlerinizi Edirne, Bursa, Konya, Ankara, Erzurum Türkleri anlayıp, lezzetle nîp okuyacakları gibi, Tiflis, Tebriz, Şirvan, Horasan, Türkistan, Kaşgar, Deşti Kıpçak, Sibiryâ, Kazan ve Kırım Türkleri de okuyacaktır ki, bu şerefe Fuzuli ve Nabi nail olamadılar. (...) ‘Tercüman’ın da çabaladığı bu yolda hizmettir.” (Kırımlı Cafer Seydahmet 83-84)⁷ 20. yüzyılın hemen başında İzmir’de Türkçü Necip’in dil hakkında yazdıkları da konumuz açısından önemlidir. Türkçe hakkında, “ötede beride horlanan, sürünen dilimizi diz çökerek kaldırmalı, bağrımıza basmalıyız.”⁸ diyerek aydınlara bir görev yükler. Dilimizin yabancı dillerin etkisinden kurtulmasıyla ilgili fikirler beyan eder. (Huyugüzel 179) İsmail Gaspıralı’nın *Türkçe Şiirler* münasebetiyle ortaya koyduğu İstanbul halk Türkçesinin bütün Türklük beldelerinde anlaşılması ideali, II. Meşrutiyet döneminde bir hülya nesnesi gibidir. Ömer Seyfettin “Fon Sadriştayn’ın Oğlu” isimli hikâyesinde, kurmaca kahramanı şair Orhan hakkında “Bin seneden beri bir milletin ruhunda akmadan biriken rebabiyeti taşırmak, yetmiş seksen milyonluk bir milletin uyuyan vicdanını uyandırmak şüphesiz dünyada yapılacak ilahi işlerin en büyüğüdür” şeklinde bir ifade kullanır. (Ömer Seyfettin, Hikâyeler 1 749) Yine Ömer Seyfettin “Abdullah Tukayef ve Lisanı” yazısında (1914) bu Kazanlı şairin şiirlerini ele alır. Tukayef’in şiirleri üzerine yazılar yazması, 20. yüzyılın başında geniş Türk dünyasının birbirinden haberli olduğunu gösterir.⁹ Yeni Lisan hareketinin önemli temsilcisi Ömer Seyfettin,¹⁰ Kazanlı şairin dilinden anlamakta, şiirinden zevk almakta ama aruz yerine hece ile yazmasını daha doğru bulmaktadır. Aynı yazıda İstanbul’da konuşulan nazik ve güzel Türkçeyi dünyadaki Türklerin edebiyat lisanı olarak öne sürer. Lisanı manevi vatan olarak alır. (Ömer Seyfettin, Makaleler 331-333) Ömer Seyfettin’in dil konusuyla ilgili yazılarının çokluğu dikkat çekicidir. O, şiirde milli dile yönelen Yahya Kemal’in

7 Bu kaynak bilgisi için bkz. Enginün İnci. A.g.e., 577.

8 Yazının künyesi: “Türkçe-Dilimiz 8”, *Hizmet*, 1659, 21 Mart 1901.

9 Bu haberdar olma daha önceleri de vardır. *Tercüman-ı Hakikat* sık sık Gaspıralı’nın *Tercüman*’ından alıntılar yapar. Tersî de mevcuttur. Bu yüzden Ahmet Mithat Efendi Tatarlar arasında çok iyi tanınır.

10 Kemal Yavuz, “Âşık Paşa’nın Dil Üzerine Düşünceleri ve Türkçeye Hizmetleri” yazısında, *Garip-name*’nin yazılışından 578 yıl sonra *Genç Kalemler* ile Selanik’te başlatılan dil görüşlerinin Âşık Paşa’nın yaptıklarıyla çakışır durumda olduğunu söyler (*Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 32, 2012, 223-244).

şairini beğenmekle birlikte, aruzu kullanmak uğruna Türkçe kelimelerin telaffuzunu bozduğunu da yazar. Örnek olarak “Viranbağ” şiirindeki “Seni hâ’tır ediyoruz Viranbağ” mısraında, hatırlamak fiilinde Arap meddini kullandığını gösterir. Türkçe söyleyişi esas aldığı takdirde en parlak, en vazih, en toplu, en mükemmel şiirlerin şairi olacağını belirtir. (Ömer Seyfettin, Makaleler 918) Ziya Gökalp “Tevhid” şiirinde birliği savunur. 20 Nisan 1916’da yazdığı “Lisan” şiirinde Ömer Seyfettin gibi İstanbul konuşma dilini esas almayı, herkesin bildiği sözü kullanmayı, eski köke tapmadan Türkçeleşmiş Türkçeye önem vermeyi, halkın söz yaratmadaki yollarını benimsemeyi, fasihler yerine halkın telaffuzuna önem vermeyi, Turan’ın tek bir dil olması formülüne bağlanmayı... teklif olarak sunar. Gökalp’ın bu teklifleri, daha önce sunulanların bir çeşit özeti gibidir (Ziya Gökalp 106-107). Ahmet Hikmet Müftüoğlu, 1922’de yayınladığı *Çağlayanlar* kitabına “Türk İli Zeybekleri”ne hitap eden bir önsöz yazar. Orada *Türkçe Şiirler*’deki hedefe çok yaklaşır: “(...) mazinin destanlarını, hâlinin hicranlarını söylemek ve inlemek istedim. Bir keman gibi. (...) Bu satırları yazarken masallarımı süslemedim. Senin ruhun gibi sade olmasını istedim.” (Enginün, Kerman Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 4 475) Burada “halkçılık” görüşü ve Türkleşmek ideali vardır. 1876 ve 1908 Kanun-ı Esasi’si de Osmanlı Devleti’nin resmî dilinin Türkçe olduğunu kabul eder.

Cumhuriyet döneminin pek çok şairi, kendi şiir malzemesi olan dil üzerinde düşüncelerini belirtir. Bu has şairlerin görüşleri de mısraları da ayrı bir önem taşır. Tanpınar Yahya Kemal’i Türkçenin içinde bir şair, şiiri dil olarak gören bir şair olarak değerlendirir. “Evde ve sokakta konuşulan Türkçe” formülünü bulduğunu iddia eder. (Tanpınar 353) Yahya Kemal “Bu dil ağzımda annemin sütüdür” mısraıyla veciz-sade söyleyişinin, ana diline bağlılığının anahtarını verir. (Beyatlı, Bitmemiş Şiirler 65) Bu mısra da hem şiir dili ile en katıksız ifadeye ulaştığını ortaya koyar, hem kadınlarımızın Türkçeyi kullanmaktaki ustalıklarını dile getirir. Böylece Ömer Seyfettin’in teklifine yaklaşır. Sade Türkçeyi kullanan şairlerden Faruk Nafiz Çamlıbel, “Anadil” isimli dördlüğünde Yahya Kemal’e yakın bir ifade sunar: “Hangi sözlerle ninem gönlünü açmışsa bana, / Ben de o sözlerle gönül vermedeyim sevgilime. / Sözlerim ninni kadar duygulu olmak yaraşır, / Bağlıdır çünkü dilim gönlüme, gönlüm dilime.” der. (Çamlıbel 206) Bu mısralar, annenin kullandığı dili kullanmak, konuşma dilini yazı dili yapmak, dili gönle, gönlü dile bağlamak hedefleriyle yine sadeleşmeye giden yol üzerinde yürür.

Böyle şairler arasında, dilimizin adı ‘Türkçe’yi kullanmadan onu en büyük ideal olarak yücelten Tanpınar’ı koymak mümkündür: Tanpınar, günlüğünde şiir yazma konusunda vaktinin azaldığı dehşetine kapılırken, Türkçenin kelimeleri

üzerinde durur: “Hiçbir şeyi bitiremeden ölmek istemiyorum. O kadar eser ve kullanmadığım o kadar kelime varken...” (Enginün, Kerman. Günlüklerin Işığında Ahmet Hamdi Tanpınar 287). Burada Tanpınar güzel Türkçenin içinden seçim yaparak kullandığı kelimelerin sayısını çoğaltmak arzusunu dile getirmektedir. Cahit Sıtkı Tarancı, arkadaşı Ziya Osman Saba'ya yazdığı mektuplardan birinde (22 Haziran 1942) “Türkçenin ses vekâleti bizim uhdemizdedir” ifadesini kullanır (Tarancı 141). “Türkçenin ses vekâletini uhdesinde tutmak” ifadesi, şiir Türkçesine hâkimiyet hususunda verilmiş en iddialı nitelendirmelerden biridir. Bu bağlamda Cahit Sıtkı şiiri bir nağme olarak görür. Şiir kelimelerinin çağrışımlarının zengin olmasına da dikkat eder. Cahit Sıtkı bu cümle ile, aşağıda ele alacağım Fazıl Hüsni Dağlarca'nın mısraına benzeyen ahenkli Türkçe şiir anlayışına ulaşır. Melih Cevdet Anday, nesrinde Türkçe üzerinde görüşler beyan eder. Bugün hepimizin rahatça okuyabildiğimiz Yunus Emre'yi bizim klasiğimiz olarak kabul eder. “Türkçe onun yolunda geliseydi, bugün bizim Batı dilleri niteliğinde olgunlaşmış bir dilimiz vardı” der. (Anday 32) Melih Cevdet Anday bu şekilde Türkçenin bağımsızlığı yolunda Yunus Emre'nin Türkçesine gitmeyi hedef gösterir. Türk dilinin tabii gelişme seyrinde Yunus Emre'nin sadeliği örnek alınsaydı, bu sadelikle dilin olgunlaşmasının mümkün olacağına dair iddia ileri sürer. 20. yüzyılda halkın dilinin yazının da dili olmasından, bir zaferden bahseder gibi bahseder. (Anday 174).

Fazıl Hüsni Dağlarca'nın “Türkçe Katında Yaşamak” şiiri (1959), berceste mısra niteliğindeki “Türkçem, benim ses bayrağım.” sözleriyle biter (Dağlarca 1415-1416). Bu, şairin poetikasını veren bir mısradır. Şiirin başlığı da manalıdır. Şiirde yer alan “Unutmuşum ana demesini bile / Öykünmüşüm türküsünü ellerin” mısralarıyla Dağlarca, şimdiye kadar ele aldığım şair ve yazarların da dikkat çektikleri meseleye değinir. “Nereye gitsem bulur beni arınmış.” mısraında ilkesini açıklar. Herkesin oluşumuna katkıda bulunduğu dil dinamizminde atalar, oğullar üzerine düşenleri yapmışlardır. Bütün şiir, son mısraa hazırlıktır: “Türkçem, benim ses bayrağım.” Burada anadile bağlılık olgusunu dile getirir. Şiirinin sese dayandığını ifade eder. Bayrak nasıl bağımsızlığı gösteriyorsa, dil de aynı bağımsızlığı göstermelidir. Mısra; şiirin sesinin, elden ele dolaşacak bir bayrak olduğunu ve bir milletin en özlü unsurunun dili, kültürü, şiiri olduğunu işaret eder. Nasıl Cahit Sıtkı'nın ifadesi “Türkçenin ses vekâleti”nde böyle bir bakanlık yoksa, Fazıl Hüsni'nün ifadesinde gördüğümüz gibi gerçek anlamda Türkçe ses bayrağı yoktur. İki şair de şiirlerinde ulaşmak istedikleri ahenk dolu Türkçeleri hakkında yüceltici birer metafor kullanırlar.

Cemal Süreya 1969'da yazdığı “Yunus ki Sütdeşleriyle Türkçenin” başlıklı şiirinde, Anadolu'da yeşeren Türk edebiyatının şairlerinden bahsederek Türkçeyi

bunlarla bildiğini söyler. Kendisini etkileyen şairlerin en başına Yunus Emre'yi koyar. Yunus Emre'nin Türkçeye hizmetleri hakkında "Yunus ki sütdişleriyle Türkçenin / Ne güzel biçmişti gök ekinini" mısralarını zikreder. (Cemal Süreya 95) Yunus'un dilini Türkçenin sütdişleri olarak yorumlayan Cemal Süreya dilin en saf, tabii, taze ve besleyici hâlini kasteder. Yunus Emre'nin dilini gençlerin, tazelerin dili kabul eder ve satır aralarında kurallı, geleneksel, yaşlı Divan şiirine karşı onu yüceltir. Cemal Süreya ikinci mısra da Yunus'un gençlerin ölümüne acımasını anlatan şu mısralara göndermede bulunur: "Bu dünyada bir nesneye yanar içüm göyner özüm / Yiğit iken ölenlere gök ekini biçmiş gibi." Cemal Süreya'ya göre Yunus, şiiri canından sızdıran bir şairdir. Sezai Karakoç da "Şair" başlıklı şiirinde "Ve sen şairsin kelimeler ülkesindeki bilge" ifadesiyle malzemesinin bir ülke, kendisinin oradaki bilge olduğunu söylemek ister. (Karakoç 13)

Coşkun Ertepinar da Faruk Nafiz Çamlıbel gibi bir öğretmen şair olarak Türkçeyi öğrencilerine sevdirmekte rol oynar. Yunus Emre'ye hayranlık besler. *Yunus Bahçesinde Açan Gül* başlığında bir şiiri, bir kitabı vardır. Coşkun Ertepinar sevgiyi, sevgi bahçesinde açan gülü söyleyen Yunus'tan almıştır. (Ertepinar, Yunus Bahçesinde Açan Gül 58) *Şiir İkliminde Bir Ömür* kitabında "Yunus Gibi" şiirinde (Ertepinar, Şiir İkliminde Bir Ömür 472) ve "Fırçasız Boyasız Bir Tabloda" şiirinde Eskişehir'de Yunus ile buluştuğunu söyler, "Al yüreğimi, ver nasibimi artık." diyerek onun hayatına göndermede bulunur. (Ertepinar, Şiir İkliminde Bir Ömür 473) Yunus'un etkisini dile getirirken, bilgiden, sevgiden güç alan dillerin Yunus'ça duyup Yunus'ça söylediğine inanır. (Ertepinar, Şiir İkliminde Bir Ömür 474). Cemal Süreya'nın "Yunus ki sütdişleriyle Türkçenin" mısralarındakine benzer bir anlayışla, "Yağmur Damlası Gibi" şiirinde "Susadıkça bir hoşça / Şiir içtim su yerine / Yunusca..." mısralarıyla yine Yunus'un duruluğunu örnek edindiğini söyler. (Ertepinar, Dorukta Rüzgâr Var 100) Coşkun Ertepinar "Türk Dünyası El Ele" (Ertepinar, Sevginin Yedi Rengi 112) şiiri Mehmet Emin'e mektup yazan İsmail Gaspıralı'nın "dilde, fikirde, işte birlik" formülünü ortaya koyar. Dil birliği sayesinde Türk dünyası el ele gelecektir.¹¹ Bütün Türk dünyası şairlerinin bir araya gelmesi, binlerce yıl önce söylediğimiz "insanın insana, dağın dağa kavuşması" sözünün gerçekleşmesi demektir. Coşkun Ertepinar hem Türkçe sevgisini dile getirmekte, Yunus Emre'yi dilinin ve

11 Cengiz Aytmatov'un bir masalında, maral ananın emzirdiği çocuklarına şunları söylediğini görürüz: "Buraya getirdiğiniz öz dilinizi yeni nesiller unutmasın, kendi dillerinde konuşmayı ve şarkı söylemeyi sevsinler. Nasıl yaşamanız gerekiyorsa öyle yaşayın." Bu sözler de geniş Türk dünyasında dil sevgisinin varlığına işaret eder. (Geniş bilgi için bkz. Söylemez Orhan ve Yürek Mehmet Emrecan. *Cengiz Aytmatov ve Masal Dünyası*. Ankara: Bengü Yayıncılık, 2022. 37).

sanatının sadeliğiyle örnek sunmakta, hem de Türk dünyasını birleştiren Türkçe fikrini ileri sürmektedir.

Turan Oflazoğlu tarihî oyunlarında, tarihî kahramanları bugünün Türkçe-siyle konuşturarak gündelik dili edebileştirir. “Dil Bayramı Türkçem” şiirinde Türkçeyi mutlak egemenlik, en derin dirlik, en üst benlik olarak alır. Şiirde ilgi çekici bir mısra: “Ancak sen dokununca birden şekillenir dünya” mısraıdır. (Kolu-Yavaş 353) Dil olmadığı takdirde dünyayı ifadeden mahrum kalacağını belirterek, Türkçe vasıtası ile zihinde varlığın imajını canlandırdığını söylemek ister. Dile dair, ele aldığım yazarlarınkinden başka bir dikkat sunar.

Tanpınar, Melih Cevdet Anday, Coşkun Ertepinar ve Turan Oflazoğlu Türkçeye sevgilerini, dil üzerine eğilerek gösteren bir söylem sunarlar. Melih Cevdet Anday tarihî süreçte dikkat çektiğim aydınlar-sanatkârlar gibi Türkçenin bağımsızlığının isabetini savunur. Tanpınar ise dildeki kelimeleri mevcut kadrosundan daha çok kullanmak isteyerek dilin güzelliğine işaret eden bir sanatkârdır. Türkçe içinden daha başka kelime kullanmak arzusu, Tanpınar gibi bir estetin malzemesini ne kadar dikkatli ve seçici sarf ettiğini gösterir. Coşkun Ertepinar bir öğretmen olarak dil sevgisini öğrencilerine geçirir. Turan Oflazoğlu dilin egemenliğine dikkat çeker, iç/dış dünyayı ifade etmeyi dille sağladığını söyler. Onlar malzemelerini Türkçenin pınarından miras olarak devralmışlar, tarihî gelişmesinden süzülen birikimi göz önünde tutmuşlardır. Aynı zamanda onlar dilin işlenmesine katkıda bulunmuş sanatkârlardan birkaçıdır.

Sonuç

Türk edebî ürünleri üzerinde yaptığım bu kısa dolaşmada, Türk yazarlarının dilimizin bağımsızlığını korurken başvurdukları yollardan söz ettim. Kaşgarlı Mahmut ve Ali Şir Nevayi, bu dilin hâkim Arapça ve Farsçadan üstün olduğu iddiasıyla kitaplar yazarlar. Başta Yunus Emre olmak üzere pek çok şair şiirde dili kullanım şekilleriyle bu bağımsızlığı korumak hususunda yol gösterici olurlar. Âşık Paşa gibi bazı şairler ise meseleye doğrudan girerek Türkçenin bağımsızlığını sözle savunurlar. 16. yüzyılda Türkî-i Basit cereyanı, dil sadeleşmesini şiire uygulayan bir akımsa da fazla akis uyandırmaz. Çünkü şairleri Türkçe kelime kullanmalarına rağmen ifadeyi sade-duru hale getiremez. Bundan sonraki süreçte edebiyat dilimiz özellikle Farsçaya meyleder. Tanzimat döneminde Şinasi bilinçli olarak halk diline yönelir. Aydınlarımız eserlerinde, yabancı kelimelerle konuşanları hicveder. Muallim Naci, Türkçeye kıymet vermeyip Fransızca konuşmaya yeltenmeyi sathî alafrangalığın özelliklerinden biri olarak gösterir. Kemal Paşazade Said Bey, Türkçeyi bu toprakların tek dili kabul eder. Mehmet

Emin *Türkçe Şiirler*'i yayınlayınca, Türk dünyasının büyük fikir adamlarından Gaspıralı İsmail, bu sade şiirleri bütün Türk dünyasının anlayacağını bir müjde gibi verir. Ömer Seyfettin de Kazanlı şair Abdullah Tukayef'in şiirlerini bizim kültürümüzde tanıtan makaleler yazar. Böylece Türkçeye dikkatini, Türkiye sınırlarından dışarı çıkarır. Türk dilinin bağımsızlığını korurken formül mısralar kullanan şairlerimiz vardır. Yahya Kemal, kendi şiir dilinin, ağzında annesinin sütü olduğunu söylerken, Faruk Nafiz benzerini yazar. Cahit Sıtkı Türkçenin ses vekâletini üzerine alır. Fazıl Hüsnü de Türkçenin kendi "ses bayrağı" olduğu ifadesiyle, bu dile en yüksek ses payesini verir. Yunus Emre'nin Türkçesi, son dönem şairlerimiz tarafından yüceltilir. Cemal Süreya, Yunus Emre'nin "Türkçenin süt dişleri" formülüyle arılığına-tazeliğine dikkati çeker. Coşkun Ertepinar da Yunus Emre'nin şiirini su niyetine içtiğini söyleyerek aynı temizliğe işaret eder. Yazıda zikrettiğim isimlerin hepsi, güzel Türkçenin inşası için bir taş eklerler. Şair ve yazarlarımız dile dikkatlerini, mesleklerinin haysiyet meselesi yaparlar. Dil edebiyatın gelişmesine, edebiyat dilin gelişmesine hizmet eder.

Kaynakça

- Ali Şir Nevayi. *Muhakemetü'l-Lügateyn*. Haz. Sema Barutçu Özönder, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1996.
- Anday, Melih Cevdet. *Suçumuz Edebiyat Edebiyat Yazıları*. Haz. Yalçın Armağan, İstanbul: Everest Yayınları, 2017.
- Âşık Paşa. *Garib-nâme*. Haz. Kemal Yavuz, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.
- Beyatlı, Yahya Kemal. *Bitmemiş Şiirler*. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 1976.
- —. *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 2008.
- Cemal Süreya. *Sevda Sözleri Bütün Yapıtları Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz. *Han Duvarları*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969.
- Dağlarca, Fazıl Hüsnü. *Bütün Şiirleri 2*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Delta II serisi, 2010.
- Enginün, İnci. *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2006.
- Enginün, İnci, Kerman, Zeynep, *Günlüklerin Işığında Ahmet Hamdi Tanpınar*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007.
- Hazırlayan: Enginün İnci, Kerman Zeynep, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 4 Eser Tanıtma ve Önsözleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.
- Ercilasun, Ahmet Bican. *Nehir Destan Oğuzname (Oğuz Bitig)*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019.
- Ertepinar, Coşkun. *Dorukta Rüzgâr Var*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986.
- —. *Sevginin Yedi Rengi*. Ankara: Tekışık Matbaası, 1993.
- —. *Yunus Bahçesinde Açan Gül*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1992.
- —. *Şiir İkliminde Bir Ömür*. Ankara: Tekışık Matbaası, 1995.
- Huyugüzel, Ömer Faruk. *Necip Türkçü*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.
- Kaplan, Mehmet. *Şiir Tahlilleri Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadar*. İstanbul: Bilmen Yayınları, 1969.
- —. *Yunus Bir Haber Verir*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.
- Kaplan, Mehmet. Enginün, İnci, Emil, Birol. *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1993.
- Karakoç, Sezai. *Ateş Dansı*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 1998.
- Kaşgarlı Mahmut. *Divanü Lugatî't-Türk*. Haz. Ahmet Bican Ercilasun-Ziyat Akkoyunlu, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2008.
- Kemal Paşazade Said Bey. *Fezail-i Ahlâkiye ve Kemalât-ı İlmiye* (Rousseau'dan çeviri). Konstantiniyye: Matbaa-ı Ebüzziya, 1311.
- Kırımlı Cafer Seydahmet. *Gaspıralı İsmail Bey*. İstanbul: Matbaacılık ve Neşriyat Türk Anonim Şirketi, 1934.

- Kolcu, Hasan ve Yavaş, Gürkan. *Türkçenin Şiiri Türk Edebiyatında Türkçe Üzerine Yazılmış Şiirler*. İzmit: Kocaeli Üniversitesi Yayınları, 2005.
- Muallim Naci. *Şiirleri*. Haz. Abdülkadir Hayber ve Hüseyin Özbay, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.
- . *Mektuplarım*. Haz. Ramazan Kaplan, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998.
- Namık Kemal. *Namık Kemal'in Hususi Mektupları, C. I-II*. Haz. Fevziye Abdullah Tansel, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2013.
- Ömer Seyfettin. *Makaleler*. Haz. Hülya Argunşah, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2021.
- . *Hikâyeler 1*. Haz. Hülya Argunşah, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999.
- Söylemez, Orhan ve Yük, Mehmet Emrecan. *Cengiz Aytmatov ve Masal Dünyası*. Ankara: Bengü Yayınları, 2022.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992.
- Tatçı, Mustafa. "Yunus Emre". *Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 43. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 2013. 600-606.
- Tarancı, Cahit Sıtkı. *Ziya'ya Mektuplar*. İstanbul: Can Yayınları, 2001.
- Türkçü Necip. "Türkçe-Dilimiz 8". *Hizmet*. 1659, 21 Mart 1901.
- Yavuz, Kemal. "Âşık Paşa'nın Dil Üzerine Düşünceleri ve Türkçeye Hizmetleri". İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi 32, (2012): 223-244.
- Yunus Emre. *Yunus Emre Divanı. 1-2*. Haz. Abdülbaki Gölpınarlı, İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi, 1943.
- Ziya Gökalp. *Şiirler ve Halk Masalları*. Haz. Fevziye Abdullah Tansel, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1977.

Hatıralar Işığında I. Meşrutiyet Dönemi Edebiyat Hayatı



Süheyla Yüksel

Giriş

Hatıra ve edebiyat birbirine yakın, birbirini destekleyen iki kelimedir. Yakınlıkları ikisinin de insana dair olması, insanı anlatması gibi art arda sıralanabilecek benzerliklerle açıklanabilir. Birbirlerini desteklemelerinde ise daha somut söylemler vardır çünkü hatıra, roman, şiir, tiyatro gibi bir edebî tür olarak edebiyat araştırma ve incelemelerine hem konu hem de kaynak olmaktadır.

Hatıra kitapları edebî tür olarak incelenirken yazılış amacı ve bu amaca ne kadar hizmet ettiği, subjektiflik ölçüsü sorgulanıp, üslubu değerlendirilerek mensup olduğu milletin hatıra edebiyatı tarihi içindeki yerine bakılabilir. Bu çalışmanın amacı edebî bir tür olarak hatıra hakkında bilgi vermek veya müracaat edilen her bir eseri ayrı ayrı tanıtmak değil dönemin ediplerinin hatıralarından hareketle I. Meşrutiyet Dönemi edebiyatına dair değerlendirme ve tespitler yapmaktır. Müracaat edilen eserlerin her birisinin kaleme alınış sebebi, yayımlandığı platform ve üslubu farklıdır. Türk edebiyatı tarihinde dönüm noktası denilebilecek eserlerin sahibi olan söz konusu isimlerin hatıraları şüphesiz hem hatıra türü hem de bu ediplere dair yapılan müstakil araştırma ve incelemeler için önemlidir. Aslında her bir eser döneminin edebiyat hayatını anlatma kapasitesine sahiptir fakat çalışmada bir yazarın bakış açısına kapılmadan hatıralardaki ortaklıklardan hareket edilerek aynı olaya farklı bakışlar gösterilmeye çalışılmıştır.

Hatıralarda Edebiyatçı Portreleri

Hatıralar ‘ben’ merkezli anlatılardır. Müellif kendisini merkeze alır ve halkayı aile çevresi, dostlukları, mesleki hayatı, deneyimleri ve dönemi de kapsayacak şekilde genişletir. Bu çalışma kapsamında değerlendirilen hatıralar için de aynı şeyi söylemek mümkündür fakat Abdülhak Hamit Tarhan, Halit Ziya Uşaklıgil, Ali Ekrem Bolayır, Hüseyin Cahit Yalçın, Ahmet İhsan Tokgöz’ün

* Prof. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Halkbilimi Bölümü, E-posta: syuksel@cumhuriyet.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7513-9179.

‘ben’i en azından ilk gençlik yıllarında ailesiyle birlikte, aile ‘ben’in yaşadıklarında önemli bir aktördür. Hâlbuki Ahmet Rasim, Ahmet Mithat, Mehmet Rauf’un aileleri adeta ‘ben’i uzaktan gözlemler. Bu farklılık hatıra sahibinin bir tercihi olarak değerlendirilebilir ama şüphesiz asıl sebep mensup olunan ailenin genişliği ve toplumdaki konumudur.

Edebiyat tarihlerinin içerikleri büyük ölçüde edebî şahsiyetler etrafında şekillenmiştir. Bu kitapların hareket noktaları sanatçıların eserleri, edebiyat tarihine kattıkları olduğu için üzerinde durulan isimler de genellikle aynı ve sınırlıdır. Denilebilir ki edebiyat tarihleri geleceğe zirve şahsiyetleri taşır. Ayrıca bu kitaplardaki biyografik bilgiler sınırlı, sanatçının edebî kişiliğine katkısı ölçüsünde ve hatta kitabidir. Sevinçlerine, kaygılarına, yaslarına, mutluluklarına ancak eserlerine yansıdığı kadarıyla yer verilir. Hâlbuki hatıralarda silik veya renkli kişiliğiyle müellifin hafızasında yer eden birçok isim vardır. I. Meşrutiyet Dönemi edebiyat hayatına hatıralar penceresinden bakınca, karizmatik isimleriyle, münzevileriyle, birçok edip ve onların neşeleri, kederleri, küskünlükleri ve korkularıyla karşılaşmaktadır.

Bu anlamda hatıralardaki Recaizade Mahmut Ekrem portresi dikkat çekicidir. 1876-1908 arasını kapsayan I. Meşrutiyet Dönemi’nin ‘kanon’ kavramı etrafında değerlendiren Neşe Oktay, “Recaizade Mahmut Ekrem’i mesleği, eserleri, toplumdaki konumu itibarıyla “kanon kurucu” olarak görmek gerektiğini belirtir (315-17). Hatıra kitaplarındaki Ekrem portresi de bütün bu vasıfları taşımaktadır. Mesela Ahmet Rasim daha okul yıllarında Recaizade Ekrem’in *Talim-i Edebiyat*’nı duymuş bu eseri nasıl ele geçirebileceğini düşünmüştür (26, 27). Ali Kemal’in *Ömrüm*’ünde Recaizade Mahmut Ekrem, kendi çevirisi *Atalla*’nın sergilendiği gece, tiyatroya gitmek isteyen öğrencilerin çokluğunu fark ederek onlara muhalefet eden ‘Mekteb-i Mülkiyenin ‘müdür-i sani’si olarak yer alır (90-91) Halit Ziya, onu ‘üstat’ olarak anar ve kendisine iltifatını bir lütuf olarak görür (194). Mehmet Rauf’un hatıralarında Recaizade edebiyatçılarından çok, “tedrisât-ı ciddiyesiyle talebelerinin, lâtif ve nezîh eserleriyle kâriilerin seviye-i zevkini terfi ve i’lâ ederek onlara ciddî ve hakiki edebiyatın ne olduğunu talim ve telkin” (69) eden bir ‘üstat’ olarak geçer. Ahmet İhsan Tokgöz onu siyasi makaleler yazmayan fakat “edebiyat yazılarıyla, çevresine topladığı aydın gençler topluluğunu yetiştirerek ülkenin siyasi devrimini hazırla[yan]” (32) bir kişi olarak anar. Bu örnekleri artırmak mümkündür ama Recaizade Ekrem’e yakın olduklarından şüphe edilmeyecek iki isim Halit Ziya ve Mehmet Rauf’un hatıralarında çocuğunun ölümü karşısında yıkılan bir baba da vardır. Mehmet Rauf yanında Tevfik Fikret ve Hüseyin Cahit ile taziye için Recaizade’ye giderken Beyoğlu’nda karşılaşmışlar, şair onları görünce kendisine gittiklerini

anlamış “oracıkta, ayakta durarak [...] uzun uzun yarasından, eleminden şikâyet” (68) etmiştir. Mehmet Rauf oğlunu kaybeden Ekrem’i, “Ben şimdi ne yapacağım, onsuz nasıl yaşayacağım” (68) diyerek gözyaşlarını silen, unutamadığı acısıyla “insanların en bedbahtı” (69) olarak anlatır. Halit Ziya da oğlu için bedbaht olan babayı Tevfik Fikret ile ziyaret etmiş onunla “hıçkırma hıçkırma, hüngür hüngür” (536) ağlamıştır.

Öğretmen, idareci, üstat, baba olarak yer alan Recaizade Ekrem’e karşı hatıralarda Muallim Naci, şair kimliği, *Tercüman-ı Hakikat*’teki görevi ve gazeteden uzaklaştırılışına dair anekdotlarla anılmaktadır. Bu sınırlı bakış; Muallim Naci’nin zaten kalabalık içinde olmaktan hoşlanmayan karakteri, ilk gençlik yıllarını taşrada geçirmesi, ailesinin sosyal konumundan kaynaklanan ve dönemin edebiyat hayatında önemli olduğu anlaşılan şahsi tanışıklıklar ile açıklanabilir.

Hatıralar subjektif metinlerdir. Yazarları ilgilendiren sözünü edeceği kişinin ne kadar eser verdiği veya edebiyata ne kadar katkısı olduğu değil birlikte geçirdikleri günler, kendilerinde bıraktığı izlerdir. Mesela edebiyat tarihlerinde onlarca eseriyle anılan Abdülhak Hamit’e dair anekdotlar tek bir *Tarih-i Edebiyat-ı Osmani*’si ile yer eden Abdülhalim Memduh’tan daha azdır. Şüphesiz bunun sebebi Hamit’in uzun yıllar süren Avrupa görevleridir fakat Abdülhalim Memduh’un da edebiyat camiasında görünür bir isim ve istibdat rejiminden en acı şekilde etkilenenlerden birisi olduğu unutulmamalıdır.

Döneme ve geleceğe damgasını vurmuş isimlerin yanı sıra hatıra yazarlarının zavallı, biçare gibi sıfatlarla andığı isimlerin etrafında trajik anekdotların anlatıldığı görülmektedir. Mesela Ahmet Rasim’in *Muharir Şair Edip*’inde Mehmet Celal ve Andelip’e dair hatıraları (97, 109, 111), Ali Kemal’in *Ömrüm*’ünde sürgün arkadaşı Fahri’nin ölümünü anlattığı satırları (179-180), Halit Ziya’nın *Kırk Yıl*’ında kendisine sadece ismen değil kalben yakın gördüğü Halit Eyüp’e ayırdığı paragrafı (236) son derece duygusaldır.

Vesvesenin Gölgesinde Edipler

I. Meşrutiyet Dönemi edebiyat hayatında, II. Abdülhamit’in vesvese derecesindeki şüpheciliği, bu durumu körükleyen veya kendi lehine çevirmeye çalışan paşalar, nazırlar, sansür memurları, hafiyeler ve onların uygulamaları önemli bir unsurdur. Bünyesinde bir hafiye, şüpheye sebep olan bir kelime, bir ifade, bir yazı, tabii bunları kaleme alan bir edip, Zaptiye Nezaretine götürülüş, sorgulanış, ardından eve dönüş veya sürgünü barındıran bu süreç hatıralara bazen trajik bazen de trajikomik anekdotlarla yansımıştır.

Zaptiye Nezaretini Ziyaret

Hatıralar göstermektedir ki devrin ediplerinin yolu bir veya birkaç defa Zaptiye Nezaretine düşürülmektedir. Halit Ziya tanıklığıyla bu durum, “herkesin, hele gençlerin, hele yazı âleminde az çok tanınmışlarsa, her gün, her saat beklemekte oldukları hadise [dir]” (396). Abdülhak Hamit’in hatıralarında ‘her gün, her saat beklenmekte olan hadise’nin sebeplerinden birisi yer alır. Şair, “Namık Kemal ile muhabere edenler o tarihte mimlenerek, isimleri arz-ı atabe-i ulya kılındığında Menemenlizade Rifat ve Rezaizade Ekrem ve Ebuzziya Tefik Beyler Hasanpaşa karakolunda birer birer istintak edilmiş ve bir gün bu acize de nöbet ve davet gelmişti” (130) der. Hamit’in ifadesinden Zaptiye Nezaretine davet edilmeniz veya götürülmeniz için gerekçe bulmanın hiç de zor olmadığı anlaşılmaktadır. Orada karşılaşılan muamele de muhtelifdir.

Ahmet Rasim *Saadet* gazetesinde çalışırken aslında İsmail Safa’ya ait olan ‘Bahar gelmeyecek mi bahar gelmeyecek mi’ nakaratlı şiir sebebiyle Mabeyne götürüldüğünü, iştittiği hakaretleri, yaşadığı korku dolu dakikaları ve bu yanlış anlaşılmayı bertaraf edene kadar çektiği sıkıntıları kendisine has üslubuyla anlatır, bu olaydan sonra sansürün manzum eserler üzerinde daha da yoğunlaştığı vurgusunu yapar (120-123).

Ali Ekrem Bolayır’ın hatıralarında yer alan olay ise önce Muallim Naci’nin sonra İsmail Safa’nın sermuharrirliğinde yayımlanan *Mirsad* dergisinde yaşanmıştır. Bu anı İbnülemin Mahmut Kemal İnal’ın *Son Asır Türk Şairleri*’ndeki bir bilgiyle okununca daha anlamlı olmaktadır. Ali Ekrem hatıralarında *Mirsad* dergisine her hafta şiir gönderdiğini belirttikten sonra bu derginin akibetini anlatır. Naklettğine göre dergiye Kâmil imzasıyla ‘muğber’ redifli bir gazel gönderilmiş, şiir sansürden geçmiş fakat yer bulunmadığı için iki hafta sonra yayımlanmıştır. Vesvesenin sebebi ise geçen iki hafta zarfında Kâmil Paşa’nın görevden azlolunmasıdır. Ali Ekrem durumun vahametini “Şimdi düşünün lâ-akal (en azından) sekiz on ‘muğber’ (küsün), altında bir koca (Kâmil)!...” (Bolayır, Ali Ekrem Bolayır’ın Hatıraları 426) cümlesiyle dile getirir. Derginin sermuharriri İsmail Safa, gazelin sahibi Kâmil, Zaptiye Nezaretine çağrılmış, sorgulanmış ve dergi kapatılmıştır. Ali Ekrem şairden “Galiba Tepedelenli Kâmil olacak” (Bolayır, Ali Ekrem Bolayır’ın Hatıraları 426) diye söz eder fakat İbnülemin Mahmut Kemal İnal, bu ismin Mustafa Kâmil olduğunu ve genç şairin bu olaydan sonra gazete ve mecmualara yazı yazmadığını (797-798) daha sonra şiir yazmaktan vazgeçtiğini söyler.

Halit Ziya da “Sizi beyefendi görmek istiyorlar” (395) denilerek Zaptiye nazırının konağına götürülmüştür. Oldukça acemi olduğu anlaşılan bir memur

tarafından sorgulanan yazar suçunun *Mektep* mecmuasında “Sanskrit Edebiyatı Tarihi” başlığı altında yayımlanan yazılarla “Encümen-i Teftiş ve Muayeneyi kandırarak anlaşılmayacak şekilde memlekette Maddiyun mesleğini (materyalizmi) yaymak” (397) olduğunu öğrenir. Halit Ziya verdiği cevaplarla ‘genç müstantik’i komik duruma düşürmüş, konaktan bizzat nazır tarafından uğurlanmıştır (395-404).

I. Meşrutiyet Dönemi’nin edebiyat hayatına *Servet-i Fünun* dergisinin imtiyaz sahibi olarak katkıda bulunan Ahmet İhsan Tokgöz yaptığı çevirilerle de tanınmaktadır. Onun Zaptiye Nezaretine davet edilmesinin sebebi de *Seksen Günde Devr-i Âlem* çevirisidir. Ahmet İhsan, Karabet Matbaası’nda dizip eve getirdiği romanın formlarını ev halkıyla katladıklarını ve özellikle kendisini çok seven ‘hanım nine’sinin de bu işi ‘bez dokumaktan daha tatlı’ bulduğunu fakat bu tatlı uğraşın Sultanzade Salahi’nin jurnaliyle evin basılması, kendisinin Zaptiye Nezaretine götürülmesiyle sona erdiğini söyler. Yazar, Zaptiye Nezaretinden döndüğü zaman ‘hanım nine’sini salondaki hasırın üzerine dizdiği mumların ışığında kendisini ararken bulur. Yaşlı kadın şuurunu kaybetmiştir (30).

Ahmet İhsan’ın Zaptiye Nezaretine götürülüş anısı günümüze bir anekdot olarak yansısı bile bu uygulamanın aile fertlerini ne denli etkilediğini göstermesi bakımından düşündürücüdür.

Ediplerin evlerinin aranması, sorguya götürülmesine sebep, bazen de sıradan bir toplantının kötü niyetli birisi tarafından ilgili makamlara farklı aksettirilmesi olabilmektedir. O günlerde hasta olan İsmail Safa’ya yapılan geçmiş olsun ziyareti, toplantıya Hüseyin Siret’le gelen birisi tarafından bağlamından koparılarak gizli bir faaliyet gibi aktarılmış İsmail Safa’nın, Hüseyin Siret’in ve Tevfik Fikret’in evi aranmış ve Tevfik Fikret sorgu için Hasanpaşa Karakolu’na götürülmüştür. Fikret’in “Halûkçuk’a” (Ertaylan 77) isimli şiiri o gece eşini ve çocuğunu düşünen bir aile reisinin kaygılarını ifade etmektedir.

Bu hatıralar, kendileri edip olmadığı hâlde dönemin edebiyat dünyasını farkında olmadan etkileyen bir grubu, hafiyeleri işaret etmesi açısından önemlidir.

1 İsmail Hikmet Ertaylan bu şiire de yer vermiştir:
Ağlayan kim ninen mi yavrucuğum
Bizi pek çok seven mi yavrucuğum
Sen Halûk’um, o nazlı mâşûkum
O mu kıymetli sen mi yavrucuğum
Sizi bir an tahattur etmeyecek
Hangi melun, o ben mi yavrucuğum (77)

Ediplerin Hafiyelerle İmtihanı

Niyazi Berkes, *Türkiye’de Çağdaşlaşma* isimli eserinde Sultan Abdülhamit yönetimine katkı sağlayan iki faktörden birisinin telgraf, diğerinin hafiyeler olduğunu fakat ikincisinin birinci kadar etkili olmadığını söyler. Sebep olarak da hafiyelere sadece gördüklerini duyduklarını değil şüphe ettiklerini de bildirme hakkı verildiğini, jurnallerin okunamayacak kadar fazla olduğunu gösterir. Resmî uzantıları olmakla birlikte bu teşkilatın geniş bir gönüllü ordusundan teşekkül ettiğini belirtir (344-345).

Ediplerin de takibe uğraması, hafiye teşkilatını dönemin edebiyat hayatıyla bağlantılı kılmaktadır. Hatıralar, hafiyeleri günlük hayatın rutini gibi anlatır. Mesela Ahmet Rasim, Andelip’i “Hafiyelerle alenen eğlenir, canı isterse alenen söver, hatta dövüşürdü” (111) diyerek över. Bu davranışı sebebiyle babasıyla ters düşen Andelip’in de “Babamı sevmem, fakat hafiye olmadığı için her ferd-i namûskâra gösterdiğim teabbüd-i ihtirâm-kâriyi [derin saygıyı] onun hakkında da göstermekte kusur eylemem” (111) dediğini aktarır.

Ahmet Mithat, kendisini takip eden hafiyeeye acıdığını, onun için bazı toplantılardan erken ayrıldığını ve kurtulmanın yolunu, onu kendisi için çalıştırmakta bulduğunu söyler. Oğluna naklettiğine göre yazar hafiyesiyle konuşmuş, Zaptiye Nezaretinde duyduğu polisiye olayları bildirmesi karşılığında para teklif etmiş, böylece kendisini takip için aldığı ücrete ek olarak para kazanacağını anlatmış, hafiye de bunu kabul etmiştir. Sonuç tam da yazarın beklediği gibi olur. Gazetenin tirajı bu haberler sayesinde artar, gazeteci Ahmet Mithat da hafiyeeye verdiği paranın birkaç mislini bu artıştan kazanır (24).

Ahmet Rasim ise kendisine ‘musallat ol[an]’ hafiyeden kurtulmanın yolunu her gün meyhaneye giderek daima içki içiyormuş gibi görünmekte bulduğunu söyler. Hafiye sonunda Ahmet Rasim’i gece gündüz içkiden başını kaldırmayan birisi olarak jurnal etmiş böylece takip edilmekten kurtulmuştur. Yazar çok içki içtiğine dair kanaatin oluşmasını da bu olaya bağlar (Yücebaş 9). Bu örnekler yaptıkları işten para kazanmalarına rağmen hafiyelerin profesyonel bir casus olarak yetiştirilmediklerini düşündürmektedir. En azından bu iki yazarın peşlerine takılan hafiyeler acemi ve hatta beceriksizdir.

Ahmet Mithat ve Ahmet Rasim’in hafiyeden kurtulmak için buldukları çözümler, yazarların karakterine ve hayata bakışlarına ne kadar uygunsa evinin gözetlendiğini fark eden Tevfik Fikret’in tavrı da Fikret’in karakterine o kadar uygundur. Ruşen Eşref’in aktardığına göre Tevfik Fikret’e “Sis”i yazdıran, rutubetli bir şubat günü denizin üzerinden bütün gün boyunca dağılmayan bir sis ile evini gözetleyen bir hafiyenin üzerinde bıraktığı psikolojik yılgınlıktır (100).

Edebiyat vücut bulup geliştiği toplumdan ayrı düşünülemez. Hafiyeler daha sonra Abdülhamit Dönemi'nin işlendiği romanlarda mesela, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Nesl-i Ahir*'inde yerini almış, Ali Ekrem 1908'den sonra yazdığı "Kırmızı Fesler" şiirinde hafiyeleri anlatmıştır.

Hatıralar takiplerin her zaman Ahmet Mithat ve Ahmet Rasim örneğinde olduğu gibi tebessümle neticelenen bir olay olmadığını göstermekte, hafiyeler sadece takip eden kişiler olarak değil verdikleri jurnallerle de anılmaktadır.

Ali Ekrem Bolayır'ın hatıraları bu meseleyi farklı bir cepheden yansıtmaları açısından dikkat çekicidir. 'Daire-i Kitabet'te görev yapan Ali Ekrem Bolayır burada casusluğa karşı savaş açıldığını söyler, jurnallerin devletin menfaatlerine hizmet etmediğini aksine onu kemirdiğini, vatanın hayat kaynaklarını kuruttuğunu belirtir ve kendilerinin bu jurnalleri mümkün olduğu kadar hafifletmeye çalıştıklarını fakat ellerinden bir şey gelmediği zamanların da olduğunu anlatır (Bolayır, Ali Ekrem Bolayır'ın Hatıraları 326-332). İşte bu elden bir şey gelinmeyen durumlar dönemin birçok muhalif ismi gibi edebiyatçıların da 'sürgün' edilmesiyle sonuçlanmıştır.

Tebdil-i Mekânda Afiyet Var mıdır?

I. Meşrutiyet Dönemi edebiyatçıları baskılı ortama rağmen iç ve dış siyasetle ilgilidir. Mehmet Rauf hatıralarında, bu dönemin en önemli edebî oluşumu olan ve kendisinin de içinde bulunduğu toplulukla ilgili olarak, "Edebiyat-ı Cedide erkanı bir zümre-i edebiyeye olmakla beraber aynı zamanda edebiyat kadar ihtiraslı, zamanın siyasetini de takip ediyorlardı. Ahmet Şuayb, hususi bir vasıta ile bütün Fransız gazetelerini elde eder ve bunları hepimiz ayrı ayrı kemal-i ibtila ile gözden geçirirdik" (43) der. Siyasete olan ilgilerinin şikayetçi oldukları istibdat yönetimini değiştirebilme kabiliyetinde olmadığı görülmekle birlikte edebiyatçıları siyasi gerekçelerle sorgulanmış ve hatta bazıları sürgüne gönderilmiştir.

Ahmet Rasim sürgünü dönemin birlikte yaşanması şart olan bir gerçeği olarak göstermektedir. Yazar *Muharrir, Şair, Edip*'te okul hayatı ile ülkenin içinde bulunduğu durum arasında bağlantı kurar. Kendisi, "musikiyi, edebiyatı hapis yata yata veyahut dayak yiye yiye" (18) öğrenmiştir, ona göre ülke genelinde de benzer bir durum ve bunlara ek olarak da 'nefy' (sürgün) gerçeği vardır (18).

I. Meşrutiyet Dönemi siyasi hayatının karakteristik özellikleri arasında ön planda olan sürgün, edebiyat hayatını da derinden etkilemiştir. Hatıralar kendileri sürgüne gitmeseler bile edebiyatçıların sürgün gerçeği ile iç içe yaşadıklarını düşündürmektedir çünkü hemen her hatıra kitabında tanık olunan, işitilen en az bir sürgün anekdotuyla karşılaşmak mümkündür. Sürgün sebepleri

muhtelif, başlangıç noktası genellikle verilen bir jurnaldır. Kimi edebiyatçılar katıldıkları bir toplantı, uygulamaya konulmamış bir tasavvur, kimileri de içinde siyasilere de bulunduğu organize ama yine de amatörce kalan bir eylem sebebiyle sürgüne gönderilmiştir. Bu cezanın en trajik yönü ise İstanbul'a bir daha dönememe ihtimalidir ve bunun örnekleri vardır.

Ali Kemal'in *Ömrüm*'ünde anlattığına göre kendisi ve arkadaşlarının sürgününe sadece birkaç gencin girişimi olmaktan ileri gitmeyen gizli bir örgüt tasavvurunun jurnal edilmesi sebep olmuştur. Bu jurnal, uzun süren bir göz altı sürecinden sonra henüz öğrenciyken Ali Kemal ve arkadaşı şair Fahri'nin Halep'e, Abdülhalim Memduh'un Konya'ya gönderilmesinin yolunu açmıştır (137-158).

Üç sürgünden sadece Ali Kemal İstanbul'a dönebilmiştir. Fahri'nin Halep'teki trajik ölümü *Ömrüm*'de anlatılır (179-180).

Abdülhalim Memduh da sürgünden dönemeyenler arasındadır. Yazar maceralı birkaç seneden sonra Avrupa'ya kaçmıştır. Abdülhak Hamit hatıralarında, Abdülhalim Memduh'un uyuyamamaktan mustarip olduğunu çare olması ümi-diyle aldığı uyuşturucudan ve hastalığından kurtulamayarak öldüğünü, geçici olarak Folkestone'a defnedildiğini sonra cenazenin Tunus'a nakledildiğini anlatır (309-310).

Ali Kemal ve arkadaşlarının sürgününü hazırlayan tasavvurları kamuoyunda geniş yankı bulmayan bir girişimdir. Hâlbuki Hüseyin Siret, Ubeydullah Efendi ve İsmail Safa'nın sürgününe hem iç hem de dış siyasetle bağlantılı bir olay sebep olmuştur. Transvaal meselesi olarak bilinen bu olay İngilizlerle Güney Afrika'da yaşayan Boerler arasındaki savaşla ilgilidir ve bunu Osmanlı basınının da ilgiyle takip ettiği anlaşılmaktadır (Sümer 16-18). Sultan Abdülhamit karşıtlığı, padişaha karşı verilen mücadelede İngilizlerin desteğini alabilmek düşüncesi, kendi çıkarları için dönemin aydınlarını İngilizler yanında yer almaya ikna eden Avlonyalı İsmail Kemal'in yönlendirmesi ile İngiliz Büyükelçiliği önünde bir gösteri yapılmış, İngiltere'nin yanında yer alındığına dair bir mektup yazılmıştır.

Bu olay, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit ve Ahmet İhsan'ın hatıralarında yer bulmuş her üç hatıra da ağırlıklı olarak İngiliz sefaretine sunulan metnin yazılış süreci üzerinde durulmuştur. Bu bilgilere ek olarak Hüseyin Cahit Yalçın hazırlanan metni jurnal eden kişinin Abdullah Zühtü olduğunu Meşrutiyet'ten sonra öğrendiklerini belirtmiştir (Yalçın 137-140). Kaynaklar bu olayın mağdurları olarak Hüseyin Siret, İsmail Safa ve Ubeydullah Efendi'yi saymaktadır hâlbuki Mehmet Rauf, Hüsnüpaşazade Hüsameddin isimli bir gencin Yıldız'a götürülürken kederinden çıldırdığını da belirtmiştir (Mehmet Rauf 43-46).

Ahmet İhsan; İsmail Safa'nın Sivas'a, Hüseyin Siret'in Hısn-ı Mansur'a (Adıyaman) Ubeydullah Efendi'nin de Taif'e sürüldüğü bilgisini verir (Tokgöz 86-88).

Menfada Vakit Nasıl Geçer?

Sultan Abdülhamit'e yakınlığı ile bilinen Tahsin Paşa hatıralarında sürgüne gidenlerin oradaki konumlarına dair şunları söyler:

Sultan Hamit, İstanbul'dan birçok kimseleri jurnaller üzerine, vilayetlere uzaklaştırmıştı. Bunlardan bir kısmı hiçbir vazifeyi haiz olmayarak sadece bir maaşla ikamete memur edilirler, bir kısmı da memuriyetle gönderilirlerdi. Sorumluluklarında bir vazife ve memuriyet bulunarak gönderilenler başka bir vilayet veya memuriyette iyi iş görecektir kabiliyette olsalar bile bunları önermeye kimse cesaret edemezdi. Bir kimsenin sürgün olarak vilayetlerde herhangi bir memuriyete tayini, o kimsenin orada uzun müddet kalması demekti. Bu gibi insanların ikamete memur edildikleri yerden başka yere nakletmek kendileri üzerindeki olumsuz sıfatı yavaş yavaş unutturabileceği ve günün birinde bunların İstanbul'a da gelmelerine yol açabileceği için uygun görülmezdi. (231)

Tahsin Paşa meseleye yöneticilerin bakış açısıyla yaklaşmış bir bakıma teorik bilgiler vermiştir. Hatıralarda ise konunun gerçek hayattaki uygulamaları, yaşanmışlıkları vardır. Tabii ki her bir sürgün gittiği vilayetin sosyoekonomik yapısına, kendisine verilen veya verilmeyen göreve, içinde bulunduğu psikolojik hatta fiziki durumuna göre farklılaşan bir süreç yaşamıştır.

Çok genç yaşta annesi ve kardeşiyle birlikte Halep'e giden Ali Kemal'in oldukça hareketli ve rahat günler geçirdiği anlaşılmaktadır. Halep'e gittikten bir süre sonra arkadaşı Fahri ile biner kuruş maaşla vilayet maiyetine tayin olunduklarını öğrenirler. Bununla birlikte Ali Kemal "Halep'te menfa hayatımın en hoş zamanı tedris ve tederrüste geçti" (182) der. Bunun da sebebi vardır çünkü Ali Kemal *Ömrüm*'de anlattığına göre gayri resmî olarak Halep Maarif Müdürü Tevfik Bey ile çalışmış, Mekteb-i İdadiyi adeta yeniden tesis etmişler, kendisi orada Türkçe dersleri vermiştir. Hatta hazırladığı ahlak kitabı ödül almış, resmî yazışmalar Ali Kemal'in menfada olduğunu ortaya çıkarınca, azline dair emir gelmiş fakat Tevfik Bey bu emri hasır altı etmiştir (184-187).

İsmail Safa Sivas'a sürgüne gönderilmeden kısa bir süre önce kızı Aliye'yi toprağa vermiş, geride psikolojik problemlerle boğuşan kardeşi Ahmet Vefa'yı bırakmıştır. Sürgün günlerini kendisinin ve ailesinin sağlık problemleriyle uğraşarak geçiren yazar Sivas'ta da bir diğer kızı Selma'yı kaybeder. Burada yaklaşık on altı ay kalan İsmail Safa'nın Ali Kami Akyüz'e yazdığı mektuplarında

zaman zaman *Servet-i Fünun* dergisini okuduğunu bir senedir şiirle ilgilenmediğini fakat sıhhati elverse edebiyat adına şiirden başka şeyler yazmak istediğini söyler. Ali Ekrem Bolayır'ın şiirleriyle ilgili yorumlar yapar (Seçkin, 465-480). Bu yorumlarında ondan A(yın) Nadir, Ebu-Cezmi olarak söz etmesi o günlerde sarayda görevli olan Ali Ekrem'i korumaya yönelik olmalıdır.

Sürgün edilen yerler Sivas, Adıyaman, Konya, Halep gibi İstanbul'a uzak şehirler olmakla birlikte hatıralar, edipler için İstanbul'un dışındaki her yerin menfa olduğunu düşündürmektedir.

Bütün olumsuzluklarına rağmen bu ceza taşranın tanınmasına vesile olmuştur. Menfa; oradan gönderilen mektuplarda anlatılmış veya başta hatıra olmak üzere daha sonra kaleme alınan eserlerde işlenmiştir. Mesela Ali Kemal'in *İki Hemşire* ve *Çölde Bir Sergüzeşt* isimli eserlerinde dönemin Halep hayatından kesitler vardır (Yüksel 1482-1483). Hüseyin Siret "Anadolu Mektupları" başlığıyla yayımladığı yazılarında, "Adıyaman'ın yüzyılın başındaki sosyal, ekonomik ve idari durumu, sakinlerinin günlük hayatı ve şehirdeki çeşitli yapılar hakkında son derece önemli bilgiler vermektedir. Sadece beş mektup olarak yayımlanmış bu yazıların ilk üçü *Osmanlı* gazetesinde, son ikisi de *Şurâ-yı Ümmet*'te yayımlanmıştır" (Sümer 43). İsmail Safa'nın Sivas'tan kardeşi Ali Kami Akyüze gönderdiği, *İctihat* mecmuasında (8 Mayıs 1330/21 Nisan 1914, nr. 105, 82-88) bazı bölümleri yayımlanan mektuplarda 1900'lü yılların başlangıcındaki Sivas'a dair bilgi kırıntıları vardır.

Ruzname-i Hayatımdan Bazı Sahaif'te yüzyılın başındaki Konya'nın genel görünümü, Hükümet Konağı, Mevlâna Türbesi Ebüzziya Tevfik'in gözlemleleriyle anlatılır (Akgün 172-182).

Hem Tiyatroyla Hem Tiyatrosuz

Edebiyatın toplumda öncü ve takip edici olduğu düşünülünce I. Meşrutiyet Dönemi edebiyat hayatının karakteristik özelliklerinden birisinin Batılılaşmak olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. 1839 Tanzimat Fermanı ile resmîleşen ve başlangıçta padişahlar, paşalar ve yüksek bürokratlar tarafından yönetilen Batılılaşma I. Meşrutiyet yıllarında sosyal hayatta daha etkili olarak görülmeye başlanmış ve özellikle tiyatro Batılı bir eğlence tarzı olarak hem ilgi hem de tepki çekmiştir.

Halit Ziya Uşaklıgil dönemin tiyatro hayatını şu cümlelerle gözler önüne serer:

Bu tarihlerde İstanbul'un mesut bir şeyi vardı: Tiyatro. Abdülaziz zamanında başlayan sahne hayatı bir anane hâlini almış ve Haliç'in iki taraf şehri halkına bir sanat gıdası ehemmiyetini kazanmıştı: Gedikpaşa sahnesi

Abdülhamit'in kuruntusuna kurban olduktan sonra Türk temaşa sanatının tek temsilcisi Şehzadebaşı salaşlarında bu ananeyi yaşatmaya çalışan Manakyan ve arkadaşına kalmış, bir yandan da orta oyunundan gelme bir şekilden ibaret olan ve ara sıra içinden pek dikkate değer sanatçılar şöhret bulan Tu-luat heyetleri yeni bir çığır açmıştı. İstanbul sanatının bu sönük sahne ha-yatına karşılık karşı tarafta Fransa'dan, daha çok da İtalya'dan türlü kum-panyalar gelir ve nöbet nöbet şehrin temaşa ve çoklukla opera ve operetlerle musiki zevklerini beslerdi. Bu o derece ehemmiyetli bir ölçüde olurdu ki bu-günün aynı sahne hareketini pek geride bıraktı. (362)

Hatıralardan tiyatronun I. Meşrutiyet Dönemi sosyal hayatında önemli bir yeri ve ediplerin ilgi alanlarından birisi olduğu anlaşılmaktadır. Ahmet Rasim, *Çanta* mecmuasında yer alan "Gönüllü" isimli piyesi sahnelemeye çalışırken bir arkadaşının ihbarıyla yakalanmış, dayak yemiş iki gün aç kalmıştır (11-12). Mehmet Rauf'un ilk seyrettiği tiyatro oyunu *Sekar Ormanı* isimli bir eserdir. Bu dramdan çok etkilendiğini, her cuma Küçük İsmail'in tiyatrosuna gitmek için şartları zorladığını, tiyatro eseri okumakla yetinmeyip kendi kendine tiyatro yazmaya heves ettiğini söyleyen yazar bu konuda daha ileri giderek mahallede bir oyun sergileme girişiminde bulunduklarını, sahnelerinin mahalleli tarafın-dan dağıtıldığını, ayrıca okulda bu yüzden ceza aldığını anlatır (8-10). Ali Ke-mal, Recaizade Ekrem'in çevirisi *Atala*'yı izlemek için tiyatroya gitmek istemiş ve bizzat Recaizade Ekrem tarafından engellenmiştir (90, 91).

Abdülhak Hamit diğer bütün ediplerden daha şanslıdır. Onun önünde tiyat-roya gitmesini yasaklayan bir idareci, tiyatroyla ilgilenmesini engelleyen toplum-sal baskı ve oynanan oyundan kuşkulanan bir yönetici yoktur. Paris'teki görevi Türkçe yazışmalarla sınırlı olduğu için hem Fransız edebiyatıyla hem de tiyatro hayatıyla ilgilenecek vakti vardır. "Ve gittiğim tiyatrolar birer mekteb-i edep, ya-hut birer müessese-i üdeba olduğu için onlara devam etmeği muvafık-ı meslek buluyordum" (106-107) der. Nihat Sami Banarlı'nın verdiği, *Tarık*'taki "Her yer karanlık pür-nûr o mevkî"² mısraının ilhamını Paris'te sergilenen *Romeo ve Juliet* operasındaki bir sahnenin ilham ettiği (2: 942) bilgisi Hamit'in tiyatroya devamının bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Bu yılların tiyatro faaliyetlerinde, Tanzimat'tan beri hayatın hemen her saf-hasında görüldüğü gibi, Batılı ile yerlinin yan yana olduğu anlaşılmaktadır fa-kat edebiyatçıların ilgisi tuluat tiyatrolarından taraf değildir.

2 Abdülhak Hamit hatıralarında bu mısra ile ilgili olarak, "Hatırıma gelmişken şunu da söyleye-yim ki *Makber*'den me'huz olarak bestelenmiş bir şarkı gibi yad olunan, içinde "Her yer karanlık pür-nur o mevkî" mısraı bulunan manzume hakkındaki şayia tashihe muhtaçtır: O manzume *Makber*'de değil, *Tarık*'ta münderiç bulunuyor" (408) açıklamasını yapar.

Tiyatroya bu kadar ilgiye rağmen I. Meşrutiyet Dönemi edebiyatçıları tiyatro türünden eserler vermekte imtina etmişlerdir. Bunun siyasi sebebini Halit Ziya Uşaklıgil'in yukarıda yapılan alıntısındaki 'Gedikpaşa sahnesi Abdülhamit'in kuruntusuna kurban olduktan sonra' cümlesinde aramak gerekir. Gedikpaşa Osmanlı Tiyatrosu Ahmet Mithat'ın *Çerkes Özdenler* piyesinin sergilenmesinin ardından yıktırılmıştır (Özel 179). I. Meşrutiyet Dönemi sanatçılarının tiyatro türünden uzak durmalarının bir diğer sebebini dil anlayışlarında aramak gerekir. Doğrudan izleyici ile karşı karşıya geldiği için tiyatro eserlerinin dili konuşma diline yakın olmalıdır ama bu dönem sanatçıları gittikçe konuşma dilinden uzaklaşmıştır. Tiyatrolarıyla anılan Abdülhak Hamit'in piyesleri oynanmak değil okunmak amacıyla yazıldığı için yukarıdaki değerlendirmelerden ayrı tutulmalıdır. Onun milli tiyatro anlayışı aynı tiyatroyla ilgisi gibi devrinden farklıdır.

Yer Gök Edebiyat: I. Meşrutiyet Dönemi'nde Mekânlar, Toplantılar

Hatıralar, özellikle Ahmet Rasim'in hatıraları; şairlerin, şiiri sevenlerin, daha doğrusu edebiyatın İstanbul'daki sosyal hayata nüfuz ettiğini, İstanbul'un herhangi bir kahvesinde, vapurda veya sabahın erken saatlerinde yeni şiirini arkadaşına okumak için bekleyen bir şairle karşılaşmanızın mümkün olduğunu düşündürmektedir.

Mesela *Muharrir*, *Şair*, *Edip*'te Mehmet Celal'in gece yazdığı gazeli okumak için daha gün ağarmadan Taş Kasap'taki konaktan çıkıp Ahmet Rasim'in Bakırköy'deki evinin kapısını çaldığı Ahmet Rasim'in de Muallim Naci'ye yazdığı nazireyi okumak için Şehzadebaşı'ndan kalkıp soluğu Babıali'deki Andelip'in odasında aldığı anlatılmaktadır (80-82). Yine aynı eserde Anna'ya olan aşkı yüzünden zaman zaman "cünuna müşabih alametler gösteren" (23) Mehmet Celal'in ve ona eşlik eden Andelip'in çılgınlıkları Ahmet Rasim tarafından renkli bir üslupla tasvir edilir ve irticalen söylenen dizelere yer verilir (97).

Mehmet Rauf ise Tevfik Fikret, Hisar'a taşındıktan sonra "haftada birkaç gece Şuayb, Cavit, ben ve bazen Cahit orada toplanırdık" (62) der ve bu gecelerden başka gündüzleri de Hisar tepelerine ve Boğaziçi'ne çıkıp gezdiklerini, Fikret'in "bir duvar kovuğunda açmış bir yabanî çiçeği [...] rıhtım taşlarının arasında yosunlanmış herhangi bir yeşilliği" (63) fark edip onlara hayranlıkla baktığını ve "bunlar hakkında neşideler tanzim" (63) ettiğini anlatır.

Birbirinden farklı iki dünya gibi görülen bu hayatın kesiştiği zamanlar da vardır. O vakitlerden birisi Mehmet Rauf'un hatıralarında dile getirilmiştir: "Hatta o esnada aleyhimizde yazdığı bir makalede bizi zümre-i mutezile-i efrenç-perestan diye tersim etmiş olan Ahmet Rasim Bey'e bir gün sokakta tesadüf

ederek münakaşaya başlamış idik” (37). Bu tesadüf ve tartışma I. Meşrutiyet Dönemi'nde filizlenip gelişen eski-yeni mücadelesinin günlük hayata yansımaları olarak görülebilir.

Bu hatıralar edebiyatın açık mekânlardaki görüntüsünü vermektedir fakat I. Meşrutiyet Dönemi edebiyat hayatının asıl merkezleri bir gazete idarehanesi, bir kahve veya bir edebiyatçının evi olan edebiyat mahfilleridir. Turgay Anar, *Mekândan Taşan Edebiyat-Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri* isimli çalışmasında ‘mahfil’i edebiyat hafızasının mekânı olmanın yanı sıra bu hafızanın ‘mayalandığı yer’ olarak nitelendirir. Bazen tartışmalar yaşanan bazen mutabakata varılan bazen teklifler yapılan bu mekânların ‘yaşayan edebiyatın atardamarı’ olduğu değerlendirmesini yapar (71). Turgay Anar yukarıda adı verilen kitabında 1876-1908 arası edebiyat mahfillerine de yer vermiştir. Bu çalışmanın amacı her bir edebiyat mahfilini ayrı ayrı tanıtmak değil hatıralara yansıdığı kadarıyla bu mahfillerden dışarıya taşan edebiyat hayatını anlatmaktır.

I. Meşrutiyet Dönemi edebiyatı birçok süreli yayın adıyla anılır ama bunlar arasında öne çıkanlar şüphesiz *Tercüman-ı Hakikat* ve *Servet-i Fünun*'dur. Bu iki yayının idarehanesi de edebiyatçıların uğrak yeri olmakla kalmayıp döneme hâkim olan iki edebiyat anlayışını temsil eder. Her ne kadar *Tercüman-ı Hakikat*'te Muallim Naci etrafındaki topluşmanın eskiyi temsil ettiği düşünülse de genç ediplerin birçoğu burada yayımlanan şiirleriyle edebiyat dünyasına adım atmış veya yolu bu gazetenin idarehanesine düşmüştür. Hatıralarda da *Tercüman-ı Hakikat*'te bir şiirin yayımlanması sürecine veya gazetenin idarehanesine ilk gidişe dair anekdotlar vardır. Ahmet Rasim *Muharrir, Şair, Edip*'te ilk yazısını gazeteye vermesi, yayımlanışını beklemesi ve yayımlandığını öğrendiği zamanki psikolojisini anlatırken *Tercüman-ı Hakikat*'in idarehanesine dair kısa da olsa tafsilat vermiştir (53-56). Halit Ziya Uşaklıgil burada Muallim Naci'nin şiir yazış sürecine tanıklık etmiştir. Her ne kadar bu süreçte ortaya çıkan şiiri beğense de yazarın Muallim Naci ve *Tercüman-ı Hakikat* idarehanesine dair izlenimleri iç açıcı değildir (149-150). *Tercüman-ı Hakikat* idarehanesi merkezli anlatılan anekdotlarda Muallim Naci ve etrafını saran hayranları vardır. Bu topluluğun gazeteden uzaklaştırılışı da Ahmet Rasim tarafından bir tiyatro sahnesi gibi tasvir edilmiştir.

Bre medet! Dağılan dağılana, gizlenen gizlenene! Nâcî mahûd üstlüğünün kukuletasını çekmiş, Şeyh Vasfi kavuğunu koltuğuna sıkıştırmış, Ali Ruhîler sebük-bâr ve sebük-rev [yükü hafif ve hızlı] oldukları için önden seyirtmişler, köşe başlarından vuku-ı hâle nigerân [baka kalmak], Celâl nâlân ve giryân Andelib yine handân, Müstecâbî perişân, Fâik Reşad lanet-hân, Refiler, Remziler, girizân, Üsküdârlılar: ‘Atı alan Üsküdar’ı geçti’ mazmununa

riayetle vapurlara şitâbân Çaycı Reşid'in dükkânı eski kıraâthânelere, kebab-çılar, muhâcirîn-i şiir [şiir muhacirleri] ile leb-a-leb. Bir arbede ki neuzubil-lah! [Allah korusun!] O günün tabirât-ı mahsûsasından olduğu üzere ortaklık harren, fahren... [karmakarışık]. (141)

Bu tasvir aynı zamanda şairlerin karakteristik özelliklerini de vermesi bakımından dikkat çekicidir.

I. Meşrutiyet Dönemi edebiyatının şekillenmesinde büyük rol oynayan Re-caizade Mahmut Ekrem-Muallim Naci tartışmasının ilk kıvılcımı *Tercüman-ı Hakikat*'te ateşlenmiş ve Edebiyat-ı Cedide topluluğunun teşekkülüne zemin hazırlamıştır. Bu topluluğun yayın organı *Servet-i Fünun* dergisidir. Aslında fennî bir dergi olarak yayın hayatına başlayan *Servet-i Fünun*'un edebiyat dergisine dönüşümü, çok kısa olarak, olayın birinci derecedeki kahramanlarından Ahmet İhsan Tokgöz'ün hatıralarında yer bulmuştur (80-81). Topluluğun üyelerinden Hüseyin Cahit Yalçın ve Halit Ziya Uşaklıgil'in hatıralarında edebiyatçıların dergi etrafında toplanması süreci ve yayınlar anlatılmıştır. Yine bir Edebiyat-ı Cedide yazarı olan Mehmet Rauf'un hatıraları ise okuyucuya Edebiyat-ı Cedide yazar ve şairlerinin bir gününü tahayyül edebilme şansını verir:

Fikret her gün sabahdan akşama kadar hazır bulunur, bütün ziyaretçileri sahib-i hane gibi iz'az ederdi. Cenap ile ben hemen her gün oraya giderdik. Biz böylece oranın daimî simaları idik. Hâlit Ziya, memuriyetini bırakmadığı için nadiren gelirdi. A(yın) Nadir imzasıyla hikâyeler ve şiirler getiren Ali Ekrem, şiirleri makaleleri H. Nâzım nâm-ı müsteârıyla dercedilen Re-şit, Ahmet Hikmet, Sami (Süleyman Nesîb), İsmail Safâ, Şeyhülislâmzade Muhtar Beyler, sonraları Câhit, Câvit, Ahmet Şuayb, Fâik Ali, Celâl Sâhir, sık sık uğradıkları gibi, edebiyatla uzaktan alâkadar olanlar yahut muhar-rirlerin dostları da geldiklerinden sandalyeler, koltuklar bazen cümlemizi istiâb edemeyerek bir çoklarımız ayakta kalırdık. Ara sıra Üstat Ekrem de teş-rif eder, edebiyat âlemine dâir haberler alır, münâkaşaları dinler idi. (31-32)

I. Meşrutiyet Dönemi'nde edebiyat toplantıları sadece gazete, dergi idarehanelerinde yapılmamıştır. Hatıralarda zaman zaman değişik vesilelerle evlerdeki toplantılardan, kıraathanelerdeki sohbetlerden bahsedilir. Bu noktada dikkat çekici olan *Servet-i Fünun* ediplerinin aynı romanlarında olduğu gibi özel hayatlarında da daha çok kapalı mekânı tercih etmiş olmalarıdır. Mehmet Rauf; Tevfik Fikret'in evine, Halit Ziya Uşaklıgil'in Reji idaresindeki odasına sık sık gittiğinden bahseder. Bunun yanında süreklilik arz etmeyen mekânlar da vardır. Mesela Ali Ekrem Bolayır, *Mirsad*'taki şiirleriyle dikkat çekmeye başlayan Tevfik Fikret'le herkesin görüşmek istediğini onu Namık Kemal'in *Celal*'i okunacak vaadiyle Hüseyin Kâzım Kadri'nin evine davet ettiklerini, çıkaracakları

Malumat isimli bir derginin sermuharriri olmaya ikna ettiklerini anlatır. Hatta “Servet-i Fünun’un mebbe-i zuhûru Kâzım Bey’in hânesindeki küçük içtimâadır ve o içtimâa da Kemâl’in ruhu riyâset etmiştir” (Bolayır, Ali Ekrem Bolayır’ın Hatıraları 447) der.

Menemenlizade Tahir’in iftar davetinde Hüseyin Cahit ile Hayret Efendi’nin karşılaşmaları hem Mehmet Rauf hem Hüseyin Cahit tarafından anlatılmıştır. Bu karşılaşmayı ilgi çekici kılan, Hüseyin Cahit’in o günlerde yayımladığı, “Arapçadan İstifade Edeceğimiz İlimler” başlıklı makalesine Hayret Efendi’nin tepkili olması ama Hüseyin Cahit’i tanımamasıdır. İftarda bulunanlardan İsmail Safa konunun gündeme gelmesi için epeyce uğraşmış ve başarılı olmuş, Hüseyin Cahit, Hayret Efendi’nin kendisi için söylediği eleştiri sınırlarını zorlayan sıfatları dinlemek zorunda kalmıştır (Mehmet Rauf 52-56; Yalçın 69-71).

Mehmet Rauf edebiyat mahfilleri konusunda, “O devrede mahalleliler ve edebiyat mezunları için daha Bâb-ı Âli caddesinde bazı kütüphaneler mev’id-i telâki olup zamanın makbul muharrirleri meselâ *Venüs* muharriri Mehmet Celal yahut *Flora* muharriri Mustafa Reşit Bey’ler gibi bazı zevat eserlerinin meftunları tarafından oralarda takip olunurlardı” (16) bilgisini de verir.

Hatıralarda anlatılan mekânlar da aslında dönemin iki farklı anlayışını yansıtmakla birlikte ortak noktaları sohbetlerin merkezinde edebiyatın olmasıdır. Süreli yayın sütunlarında görülen eleştiri ve itirazların bu toplantıların da konusu olduğu anlaşılmaktadır. Mehmet Rauf bu durumu “İtirazlar yalnız gazete sütunlarında kalmıyor, tabii kiraathanelere ve mahfile de sirâyet ediyordu” (41) diyerek dile getirir.

Edebiyat-ı Cedide sanatçılarının sohbet konularını Halit Ziya sanatkârane, Mehmet Rauf samimi bir üslupla anlatmıştır:

Beş sene günlük (1312-1317) *Servet-i Fünûn* idârehânesinin o küçük odası en hararetili münâkaşâta, en necîp temâyülâta bir saha-i cereyân oldu. Münâkaşalar ve emeller bidayette yalnız edebiyata inhisâr ediyor idi. Fakat yavaş yavaş edebiyatın tekâmülü için hürriyetin zarûrî olduğu ve bunun için siyasetin tekamülü lazım geldiği anlaşıl原因arak, edebiyattan da hararetili bir râbîta, daha derin bir ihtiyat ile siyâsî tekâmül ile hasr-ı emel olundu. (Mehmet Rauf 38)

Ahmet Rasim edebiyat toplantılarıyla manzum eserlere uygulanan sansür arasında bağlantı kurar “Âsâr-ı nazmiye gazetelerden çekildikçe eski sahalar dan ma’dûd [sayılan] olan kıraâthânelere, çaycı dükkânlarına ve bilhassa iş-ret-gâhlara toplanıyordu” (124) diyerek dikkati sosyal mekânlara çeker. Yazar bu mekânlarda “Kuvve-i şiiriyenin kimde az kimde çok olduğunu gösterecek imtihan-ı zımnilerden biri” (150) dediği müşterek şiirlerin yazımını, yayımlanış

sürecini de anlatır. Ahmet Rasim müşterek şiirlerle ilgili olarak, “Şâir başına birer mısra düşen bu kıt’anın mahiyet ve kıymeti meanide değil, sûr’at-i terki-binde olmakla bazen müştereken kaydının evveline bil-irticâl de yapıştirilirdi. Daha komiği dördünün de kıt’ayı kopya ederek gittikleri yerde ayrı ayrı neşretmeleriydi” (151) değerlendirmesini yapar ve önde gelen isimler olarak Andelip, Müstecabizade İsmet, Mehmet Celal ve Faik Reşat’ı sayar.

Ahmet Rasim’in tasvir ettiği müşterek şiir yazış macerasının mekânından hareket edip Andelip, Müstecabizade İsmet, Mehmet Celal ve Faik Reşat’ın hayat karşısında duyarsız, dönemin şartlarından bihaber; bir dizesini yazdıkları metni önemsemelerini düşünerek edebî verimlilik açısından zayıf oldukları değerlendirmesini yapmak doğru değildir. Yukarıda da belirtildiği gibi Andelip hafiyelere karşı son derece pervasızdır. Müstecabizade İsmet, göz hapsinde tutulmuş sürgüne gönderilmiştir (Özsarı 35-42). Mehmet Celal sadece şair değil hemen her edebî türden örnekler veren bir isimdir. Faik Reşat ilk edebiyat tarihi yazarlarından. Bu isimlerden Mehmet Celal, Andelip ve Faik Reşat’ın ortak yönleri işrete olan zaaflarıdır. Andelip ve Mehmet Celal’in kahraman olduğu birden fazla anekdot Ahmet Rasim tarafından anlatılmıştır. Faik Reşat ise Mehmet Celal kadar değilse bile içkiye olan düşkünlüğü sebebiyle hoş olmayan olaylar yaşamıştır (Yüksel 56-57). İbnülemin onun evinin yanmasından sonra bıraktığı içkiye yeniden başladığını yazar (1433).

Hüseyin Cahit Yalçın’ın ve Ali Ekrem Bolayır’ın haber verdiği müşterek metin ise bir hicviyedir. Hatıralarında naklettiğine göre, Ali Ekrem Bolayır ölen bir veziri lanetleyen üç kıtalık bir ‘methiye’ kaleme alır akşamleyin İsmail Safa’ya okur. Daha sonra birlikte Ağa Yokuşu’nda ikamet eden Fikret’in evine giderler ve kendisinin de böyle bir manzume yazması koşuluyla okuyacaklarını söylerler. Fikret de, “vezir-i duzah-seririn şeref-i intikaline müşterek manzumeler söyleyeceğini” (Bolayır, Hatıralar1 20) vaat eder. Ali Ekrem, İsmail Safa ve Tevfik Fikret sırayla irticalen birer kıta söyler, sonra müşterek kıtalar yazmaya başlarlar. Ali Ekrem Bolayır altmış yetmiş kıtayı bulduğunu söylediği hicviyenin yazılış sürecini de tasvir eder ve hiçbirisinin bu şiiri yanına almaya cesaret edemediği için Fikret’in evinde kaldığını anlatır. Ali Ekrem daha sonra Fikret’in zabıta baskınına uğrayacağı kaygısıyla ve şiirin içeriğini kendilerine yakıştırmadığı için kâğıtları yaktığını söyler. Yazar, istibdatın kayıp metinlerinden sayılabilecek bu hicviyenin Fikret tarafından yazılan ilk kıtasının ezberinde olduğunu belirtmiş ama hatırasında bu kıtaya yer vermemiştir (Bolayır, Hatıralar1 19-21). Hüseyin Cahit Yalçın bu olayı Fikret merkezli olarak anlatır, kimsenin bu şiiri kaydetmediğini söyler ve hatırasında kalan bir beyti aktarır (138).

Müşterek hicviye şairlerinden Ali Ekrem Mabeyindeki görevi sebebiyle siyasete mesafeli durmak zorundadır, tepkisini Meşrutiyet'in ilanından sonra dile getirecektir. Hicviye metnini imha etmekle birlikte Tefvik Fikret daha önce satır aralarına gizlediği eleştirilerini 1900'den itibaren daha açık olarak ifade edecek, Meşrutiyet'ten sonra da yanlış gördüklerini hicvetmekten geri durmayacaktır. Hatıralarda esprili kişiliği, çocuksu denilebilecek davranışlarıyla sıklıkla adı geçen İsmail Safa, "şairlerinde siyasi meselelere pek temas etmemesine rağmen çevresinin de etkisiyle Abdülhamit idaresini tenkit eden şairler yazmıştır" (Karaca 43). Bu tarz şairlerinin sayısı fazla değildir onun, tepkili olduğu Sultan Abdülhamit'e karşı sonuç alınması mümkün olmayan eylemleri vardır ve bunlardan birisi sürgününe ve ölümüne sebep olacaktır.

Aynı zaman diliminde kaleme alınan fakat farklı içerikler taşıyan müşterek manzumeler iki farklı dünyayı değil hayata iki farklı bakışı yansıtmaktadır.

Toplantıya katılanların kimlikleri veya edebiyat anlayışları ne olursa olsun yapılan edebiyat toplantılarının hatıralar aracılığıyla günümüze gelen bir başka cephesi de şair okuyuş tarzlarıdır. Ali Ekrem Bolayır Tefvik Fikret'in şair okuyuş tarzını Namık Kemal ile karşılaştırır (Bolayır, Ali Ekrem Bolayır'ın Hatıraları 444, 449-450). Ahmet Rasim *Muharrir, Şair, Edip*'in "İstibdâd-ı Edebî Zamanında Tarz-ı İnşâd" (76-79) başlığı altında; Ali Ruhî, Hayret, Şeyh Vâsî, Arif Hikmet, Recaizade Ekrem, Hakkı Paşazade Celal, Menemenli Tâhir, Faik Reşat, Adanalı Ziya, Üsküdarlı Safî, Talat Bey, Cenap Şehabettin, Muallim Feyzi, Abdülhak Hamit, Süleyman Nazif Bey'in şair okuyuş tarzlarını resmeder.

Şair Adıyla Anılır!

Hatıralar, ediplerin okul yıllarından itibaren edebiyatla ilgilendiklerini ve ilk eserlerini öğrenciyken verdiklerini göstermektedir.

Ali Kemal daha öğrencilik yıllarında bir şiirini *Tercüman-ı Hakikat*'e göndermiş Ahmet Mithat'tan tebrik almıştır:

Tercüman sahibi her nüshada o mey-perestâne gazellerden birini tenkit eyliyordu; fakat benim yine o gazeteye gönderdiğim şu basit manzumeyi derhâl aynen derceyledi [...] Mahzâ (sadece) mey ü mahbup taraftarlarını kızdırmak için olsa gerek, Ahmet Mithat Efendi bu çocukça, bu değersiz nazımın altına şu büyük takdirleri yazmıştı: İşte edibâne ve âşikane şiir böyle olur, nâzımına hezâr âferin. (49)

Ahmet Rasim de tercümesini *Tercüman-ı Hakikat*'e gönderdiği zaman henüz Dürüşşafaka öğrencisidir: "Humboldt tercümesi zihnimi bozmasa idi, dediği pek doğru idi. Maahazâ bu teklife de dayanamadım. Yazının altına kemal-i

cür’etle [büyük cesaretle] Dârüşşafaka’dan me’zun: Ahmed Râsim imzasını attım. Atarım â” (54).

Tevfik Fikret’in ilk şiiri Farsça öğretmeni Fevzi Efendi’nin yardımıyla *Müntehabat-ı Tercüman-ı Hakikat*’te, “Mekteb-i Sultani Dördüncü Sınıf Talebesinden Mehmet Tevfik Beyefendi’nindir” başlığıyla yayımlanmıştır (Akyüz 29).

Bu örnekleri artırmak mümkündür fakat I. Meşrutiyet Dönemi’nde özellikle şairlerin içinde bulundukları bir handikap vardır. Genellikle bir ‘kalem’de veya Mabeyinde kâtip olarak çalışan edipler isimlerini açıkça yazamamış, takma isim veya rumuz kullanmışlardır.

Ahmet İhsan Tokgöz bu konuya Edebiyat-ı Cedide merkezli yaklaşır: “Servet-i Fünun ailesini oluşturan Edebiyat-ı Cedide topluluğu içinden birkaçı takma ad kullanırdı. Bunların resmî görevleri kendi imzalarını atmalarına uygun değildi” (83) der. Bununla ilgili bir anı Ali Ekrem Bolayır tarafından aktarılır. O, *Mirsad*’ta yayımlanan ve sermuahharir tarafından “manzume-i dil-nişin” (Bolayır, Ali Ekrem Bolayır’ın Hatıraları 437) olarak nitelendirilen şiirlerinde İlhami takma adını kullanmıştır. *Servet-i Fünun*’a şiir göndermesi için Fikret’in ısrar etmesi üzerine İsmail Safa tarafından ifşa edilen bu ismi bırakması gerekmiş ve Ali Şefik’in önerisiyle A(yın) Nadir’de karar kılınmıştır (Bolayır, Ali Ekrem Bolayır’ın Hatıraları 427).

Takma isim veya rumuzların dışında o yıllarda şairlere bir ünvan verilmesi modadır. Mesela “Şair-i güzide-sühan” sıfatı Tevfik Fikret’e İsmail Safa tarafından verilmiştir (Bolayır, Ali Ekrem Bolayır’ın Hatıraları 426). İsmail Safa “Şair-i mader-zad”; Mehmet Celal “Şair-i zi-irtical” dir.

Hatıradan Esere

Hatıralar bir taraftan döneme ışık tutarken bir taraftan da yazarının kendisine dair verdiği küçük ayrıntılarla eserlerinin değerlendirilmesinde yol gösterici olabilmektedir. Mesela Halit Ziya Uşaklıgil *Kırk Yıl*’da “gülünç olmak acısı”nın (134) hayatta en çok korktuğu, kendisinde en acı izler bırakan duygu olduğunu söyler. *Mai ve Siyah*’ta Ahmet Cemil’in eseriyle ilgili bir yazıyı arkadaşlarının gülüşerek okuduğunu gördükten sonra İstanbul’dan ayrılma kararını netleştirmesi bu bilgiyle yorumlanabilir.

Abdülhak Hamit’in ailesi ve çocuklarıyla ilgili hatıraları Londra, Paris günleriyle ilgili hatıralarından çok daha azdır. Hatta oğlu Hüseyin’in ölümüne ayırdığı satırlar duygusallıktan uzak ve sıradandır (358). Aynı uzaklık ve sıradanlık şiirlerinde de mevcuttur. Abdülhak Hamit hatıralarında olduğu gibi şiirlerinde de çocuklarıyla birlikte değildir.

Mehmet Rauf'un *Eylül*'üne Edebiyat-ı Cedide romanı olarak bakıp yasak aşk, kaçış, müzik gibi birden fazla tema etrafında değerlendirmek mümkündür fakat eserin müellifi araştırmacıya bir başka bakış açısı da sunmuştur. Hatıralarında naklettiğine göre bir gün Halit Ziya ile beraberken evlenmek üzere olan bir çift gelir, düğünleri ve geleceğe dair tasavvurlarını anlatırlar. O zaman yazar Halit Ziya'nın gözlerinde "acı bir esef bulutunun karardığını" (81) fark eder. Bunu "ruhu artık böyle bir saadetin kendisi için muhal olduğunu anlamaktan mütevellit bir meraretle burkulmuş" (81) olarak yorumlar ve *Eylül*'ün esasını teşkil eden fikir o zaman zihninde şekillenir. Mehmet Rauf bu fikri "Eylül'ün esasını teşkil eden fikir, yani gençliğin akan bir su, esen bir rüzgâr gibi gayr-i kabil-i men ve tehir bir surette uçup gittiğini takdir etmek, eylülde avdet-i bahar nasıl muhal ise, şimdi her şeyin faidesiz olduğunu anlamak, ziyan olarak geçen güzel günlerin tahassürüyle harap olmak" (81) olarak açıklar.

Abdülhak Hamit'in Paris hayatının günlüğü gibi olan *Divaneliklerim*'i şairin hatıralarıyla okununca daha düşündürücüdür.

Ahmet Rasim'in güfteleri yaşadıklarıyla birlikte olunca daha etkilidir.

Ali Kemal'in Halep'teki hayatından izler taşıyan *İki Hemşire* isimli romanının kahramanlarından birisi sürgün arkadaşı Fahri'dir. Bu kahramanın ölümü (Ali Kemal, *İki Hemşire* 92) romanda da *Ömrüm*'deki anlatıma benzer şekilde tasvir edilmiştir.

Baskının Edebiyattaki İzleri: Sembolik Anlatım, Ütopya Arzusu

Tanzimat sonrası Türk edebiyatı siyasetle iç içedir. Edebiyatın siyasetle iç içe olduğu tespiti sadece ediplerin siyasi kimlikleriyle ön plana çıktığı ve eserlerine bu kimliklerini yansıttığı anlamına gelmez. Bazen yazarların, şairlerin siyasi tavır sergilememesi veya sergileyememesi bile edebiyatın siyasetten ne denli etkilendiğinin işaretidir. Nitekim I. Meşrutiyet Dönemi edebiyat hayatının şekillenmesinde büyük ölçüde devrin siyasi şartları ve II. Abdülhamit'in kaygıları, çekinceleri, korkuları etkili olmuştur. Yukarıdaki örnekler edebiyatçıların siyasetten uzak değil ama temkinli tavırlarının sonuç vermediğini çok basit sebeplerle kovuşturmaya uğradıklarını göstermektedir.

'Sanat için sanat' klişesinde ifadesini bulan ferdiyetçilik I. Meşrutiyet Dönemi edebiyatçılarına hâkim olan bir anlayıştır. Bu tercihin temel sebebi siyasi ortam olmakla beraber sanatçıların Namık Kemal gibi "Kendi derdi gönlümün billah gelmez yâdıma" diyecek yaradılıştan olmadıkları da gözden uzak tutulmalıdır. Bununla birlikte onlar yaşanılanlara duyarsız kalmamış mesajlarını

veya tepkilerini bazen dolaylı, bazen üstü kapalı olarak ifade etmekten geri durmamışlardır.

Samipaşazade Sezai'nin özgürlüğü için can veren cariyе Dilber'i dönemin ediplerinin baskı altında yaşamaktansa ölümü göze alma arzuları olarak okunabilir.

Tevfik Fikret'in "Kamis-i Yusuf" isimli şiiri, sürgündeki babaya duyulan özlemin ve ülkenin içinde bulunduğu durumdan mutlaka kurtulacağına dair inancın sembolik anlatımıdır.

Abdülhak Hamit'in *Liberte*'si de sembolik unsurlar taşır ve bu değerlendirmeye yukarıdakiler gibi yoruma değil yazarının hatıralarında verdiği bilgilere dayanmaktadır. Abdülhak Hamit'in naklettiğine göre Mithat Paşa'nın azli haddesinde kendisi Paris'te görevlidir. Elçilik çalışanlarıyla birlikte bu olaya tepkilerini istifa ederek göstermek isterler, Sefir Sadık Paşa beklемelerini söyler ama kendisi ertesi gün Tuna valisi olarak atanır. Hamit bir türlü hazmedemediği bu olaya tepki olarak *Liberte*'yi yazmaya başlar, bu elim olayı şahıslara verdiği "manidar ve remzî ve müstear isimler vererek tasvir ve hikâye" (415) eder³. Hamit'in ifadesiyle "Binâ-yı maksud (...) kalemle intişar olun[muştur]" (415).

I. Meşrutiyet Dönemi'ne Abdülhak Hamit, Recaizade Mahmut Ekrem, Muallim Naci gibi Türk edebiyatının önemli isimleri damga vurur ama Batılı anlamda ilk edebî topluluk olarak anılan Edebiyat-ı Cedide de bu dönemde doğmuş, eserler vermiş ve dağılmıştır. Şüphesiz bu topluluğun başta Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin, Halit Ziya Uşaklıgil olmak üzere her bir üyesi müstakil bir isim olarak edebiyat tarihlerinde yer almayı hak etmektedir fakat kabul etmek gerekir ki topluluk üyelerinin ortak duyuş, düşünüş, hayal kuruş tarzı, ütöпik özelemleri vardır. Eserlere yansıyan bu ortak duyuş düşünüş tarzının günlük hayatlarındaki en bilinen iz düşümü, önce Yeni Zelanda, olmayacağı anlaşıncı da Hüseyin Kazım'ın Manisa'daki çiftliğine kaçış arzusuudur. Bu tasavvurun nasıl doğduğu, hangi aşamalardan geçtiği ve sonucu Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit Yalçın, Halit Ziya Uşaklıgil'in hatıralarında yer almıştır. Mehmet Rauf Yeni Zelanda fikrinin nasıl doğduğuna dair detay verir (60). Hüseyin Cahit Yalçın'ın hatıralarında çiftliği yerinde görmek için Manisa'ya gidiş macerası vardır (121-126)⁴. Halit Ziya Uşaklıgil ise bu hülyayı, kurdukları hayalleri merkeze alarak

3 Kişileri hatıra yazmaya yönelten temel saikler arasında, "tarih ve kamuoyu karşısında hesaplaşmak [...] siyasal hasımlarını kötülemek ya da kendini savunmak" (Olgun 405) düşünceleri de vardır. Abdülhak Hamit'in anekdotuna bu çerçeveden de bakmak mümkündür.

4 "[D]evrin istibdatı, seyahat etme ve buna dair yazılar kaleme alma hürriyetini de etkilemiştir" (Oktay, Nahit Sırrı Örik'in Gezi Yazılarında Modernleşen Anadolu Kentleri 381). Hüseyin Cahit Yalçın'ın anlattıkları bu açıdan dikkate değer bir örnektir çarpıcı bir örnektir.

anlatır (530-531). Hüseyin Cahit, “Benim ‘*Hayat-ı Muhayyel*’ işte bu tasavvurun mahsulüdür” (122) der. Her üç yazar da vazgeçenin Fikret olduğunu söylese de onun “Yeşil Yurt” başlıklı şiiri bu hayalin ürünüdür. ‘Kaçış’ arzusunu dile getiren bu şiir dönemin edebî eserler dünyasına etkisinin bir başka cephesidir.

I. Meşrutiyet Dönemi’nde Sansürün Türlü Hâlleri

Osmanlı İmparatorluğu’nda ilk özel gazetenin yayımlanmasından hemen sonra basın; nizamnameler, kararnamelerle kontrol altına alınmaya çalışılmış, yayımlanma sürecinde eserlere müdahale edilmiştir. Mesela Şinasi *Şair Evlenmesi*’nin kapağındaki “İhtar”da eserin iki fasıl olarak tertip edildiğini fakat birinci fasıl çıkarmak zorunda kaldığını yazar. “Birinci perdenin kaldırılma nedenleri konusunda çeşitli spekülasyonlar yapılabilirse de Şinasi’nin bu perdeyi neden iptal ettiği tam olarak bilinmez. Sonuç olarak birçok edebiyat tarihi çalışmasında modern Türk tiyatro tarihi, bir yarım oyunla başlar” (Mignon 57). Namık Kemal, “Mukaddime-i Celal”de, “Bendeniz de ‘*Son Pişmanlık*’ ünvanıyla bir hikâye yazmış ve Maarif Nezareti tarafından nâmı ‘*İntibah*’a tahvil olunduktan sonra neşrine muvaffak olabilmıştim” (Yetiş 350) der.

I. Meşrutiyet’e gelindiğinde ise sansürün artık kurumsallaştığı görülmektedir.

II. Abdülhamid döneminde kitap sansürü ile ilgili kurulan heyetler, kitapların basım öncesi denetlenmesini yerine getirmiştir. 1879 yılında Maarif Nezaretinde Telif ve Tercüme Dairesi kurulmuştur. Bu tarihten sonra kitapların sansürünü Meclis-i Maarif yerine Telif ve Tercüme Dairesi yapmaya başlamıştır. 30 Aralık 1881 tarihinde Telif ve Tercüme Dairesi ile Matbaalar idaresi birleşerek Encümen-i Teftiş ve Muayene Kurumu oluşturulmuştur. Encümen-i Teftiş’in görev alanı sadece kitap ve risalelerin basım öncesi denetimi değil, gümrüklerde veya postanelerde bulunan kitap muayene memurlarının içeriğini tespit edemediği kitapları da kapsamaktadır. Bu kurumun ayrıca kütüphaneleri de teftiş etme yetkisi bulunmaktadır. Encümen-i Teftiş’in iş yükünün artması üzerine 24 Şubat 1895 tarihinde ise dışarıdan gelen kitap ve risalelerin incelenmesi için Maarif Nezareti bünyesinde ayrı bir heyet kurulmuştur. (Demirel 90)

Birbiri ardınca kurulan bu encümenler, oluşturulan heyetler sansür konusunun yöneticiler tarafından ne denli ciddiye alındığını, eser sahiplerinin ne denli baskı altında olduğunu göstermektedir. Bu bilgileri ayrıntılamak, uzatmak ve sansürün I. Meşrutiyet Dönemi edebiyat hayatını şekillendiren önemli bir unsur olduğunu söylemek mümkündür. Hatıralar da bunun tanığıdır çünkü hemen hemen her hatıra kitabında yaşanan veya tanık olunan sansür uygulamaları vardır. Hüseyin Cahit Yalçın yasaklanan kelimelere dikkat çeker ve örnekler

verir. Ayrıca, Piyer Loti'nin *İzlanda Balıkçısı*, *Madam Krizantem* isimli eserlerinin tercümelerini yaptığını ama sansür memurunun müdahaleleri sonucu eserlerin edebî değerlerini kaybettiğini düşündüğü için kapaklarına ismini yazmadığını söyler (106-109). Ahmet Rasim ve Mehmet Rauf'un hatıralarında sansürün nasıl aşıldığına dair bilgiler vardır. Ahmet Rasim önce sansürün manzum eserleri gazetelerden uzaklaştırdığını bunun da komik durumlara sebep olduğunu vurgular (146). Ardından sansüre rağmen hatta ona inat olarak "Ramazan'a mahsûs curcunalı makalât arasına hezeliyât ve şathiyât-ı manzume" (147) sıkıştırarak bu yasağı deldiklerini anlatır. Mehmet Rauf'un verdiği örnek ise biraz daha tehlike arz etmektedir. Onlar sansürden geçen bir metnin yeniden dizilmesinin ardından tekrar okunmadığını sadece prova kağıtlarında çizilen satırların çıkarılıp çıkarılmadığının kontrol edildiğini diğer kısımlara tekrar bakılmadığını fark etmişlerdir. Bu durumu lehlerine çevirmenin yolunu ise sansürden gelen metnin hiç dokunulmamış kısımlarına ihtiyat dairesinde yeni cümleler, ifadeler eklemekte veya önce sansüre uğramayacak bir kelime yazıp sonra bunu değiştirmekte bulurlar. Mehmet Rauf'un anlattığı anekdot Tevfik Fikret'in "Ruh-ı Eşarım" isimli şiirinde geçen 'bürehne ser-tâ-pâ' dizesi ile ilgilidir. Serâpâ çıplak bir kadından bahsetmenin devrin ahlak anlayışı çerçevesinde büyük bir cinayet sayılacağı düşünülür, sansüre gönderilecek prova sayfada "bürehne ser ü pâ" olarak dizilir ve sansürden sonra "bürehne ser-tâ-pâ" olarak değiştirilir. Yazar yaptıklarını "Abdülhamid'in sansürüne oynadığımız oyunların en zararsız bir tanesi" (81) olarak nitelendirmiştir.

Finten ve *Zeynep*'in yayımlanış sürecinde yaşananlar uygulanan sansürün derecesini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Hatıralarından ve mektuplarından anlaşıldığına göre Abdülhak Hamit eserlerinin yayımlanış sürecini büyük ölçüde yurt dışından yönetmiştir. 1885'te Londra'da görevlendirilen şair orada *Finten*'i yazar. Daha önce kaleme aldığı *Zeynep*'i ve *Finten*'i Babıali kitapçılarından birisi vasıtasıyla Nezarete teslim ettirir ve eserler Encümen-i Teftiş ü Muayene'ye gönderilir. Birinci eser Salahi Bey tarafından incelenir. Salahi Bey bu eserde "hanedan-ı saltanatla istihza yollu geçitler bulunduğunu" (419) rapor eder. *Finten* ise (Mizancı) Murat tarafından incelenir ve bir "fıkra tayyedildikten sonra" (419) yayımlanmasına müsaade edilir. *Zeynep* için izin verilmeyince *Finten* de yayımlanamaz. Yaşanan sürecin en dikkat çekici kısmı bütünlüğünün bozulacağı düşünülmeden eserin bir bölümünün çıkarılmasıdır. Bu uygulama sansürün edebî metinlerdeki en büyük tahribatı olarak değerlendirilebilir fakat I. Meşrutiyet Dönemi'nde bir bölümü değil tamamı kaybolan eserler de vardır.

Mesela Birecikli Namık Ekrem'in *Hicran* isimli eseri Maarif Nezaretindeki Teftiş ve Muayene Heyetince önce ismi beğenilmeyerek iade edilmiş, sonra muzır

bulunarak basımına müsaade edilmemiştir. Eser yazılışından on bir yıl sonra (1910) basılmıştır (Ayata, 178). Hüseyin Cahit Yalçın, Ahmet Şuayb ve Mehmet Rauf'la birlikte Avrupa mecmuaları tarzında ilmî, edebî, ciddi bir mecmua olarak planladıkları *Yeni Mecmua*'nın ilk sayısını hazırladıkları hâlde yayımlayamadıklarını verilen bir jurnal üzerine derginin tatil edildiğini anlatır (76-81). Ebüzziya Tevfik, evinin aranması sırasında Namık Kemal'den gelen 500'ün üzerinde mektuba el konulduğunu, bunların Zaptiye Nezaretinde zayi olduğunu söyler (149, 150).

Hatıralarda yazarların eserlerini kaleme alırken bir çeşit otosansür uygulamalarını düşündüren ifadeler de vardır. Mesela Halit Ziya Uşaklıgil *Kırk Yıl*'ında *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'yle ilgili olarak şunları söyler:

Bunu başka türlü tasarladım. O zamanın hayatından, idaresinden, memlekette teneffüs edilen zehirle dolu havadan acılı, hastalıklı bir genç, kısacası devrin bütün hayal kuran yeni nesli gibi bir bahtsız tasvir etmek isterdim ki ruhunun bütün acılarını haykırsın, coşkunu bir delilikle çırpınsın ve bütün emelleri parmaklarının arasından kaçan gölgeler gibi silinip uçunca, o da gidip kendisini, ölmek için saklanan bir kuş gibi, karanlık bir köşeye at-sın. Bu gençte bir aşk yıldızı bir de sanat hülyası olacaktı ve bunların arasında bir sarhoş gibi yıkıla yıkıla, o duvardan bu duvara çarpa çarpa geçip gidecek, sonunda bir kovukta sinip can verecekti, mavi hülyalar içinde yaşamak için yaratılmışken siyah bir uçuruma yuvarlanacaktı. Bu temelin ilk büyük kısmından tabiatıyla vazgeçilince ortada ancak sanat ve aşk hülyaları kalıyordu. (463)

Bir diğer Edebiyat-ı Cedide yazarı Mehmet Rauf da hatıralarında kısmen yazılmış *Ruhumuz* ve *Onlardan Biri* isimli iki romanından söz eder ve “*Ruhumuz*’da o zaman ahlak ve ruhunun suret-i teşekkülünü, hayatımızın tarz-ı güzarişini yazmak istiyordum [...] Abdülhamit idaresinin seyyiatından bahsedileceği için sansürden kurtulmak mümkün olmayacağını düşünerek ondan sarf-ı nazar ettim” (81) der.

Ahmet Cemil’in “tamamlanmamış bir müsvedde hâlinde” (Uşaklıgil, 463) bırakılmasının, *Ruhumuz*’un yazılmaktan ‘sarf-ı nazar’ edilmesinin sebebi bas-kıya karşı yazarların kendilerini koruma içgüdüsüdür denilebilir.

Sonuç

I. Meşrutiyet Dönemi edebiyat hayatını hatıralar ışığında değerlendirmeyi amaçlayan bu makale; hatıra kitapları, dönemin siyasal ortamı, edebiyatçıları ve edebî faaliyetleri olmak üzere dört temel üzerinde şekillenmiştir. Ulaşılan sonuçlar da bu unsurlara yönelik olmuştur.

Hatıralar; edebiyat tarihleri, incelemeler ve araştırmalar için önemli fakat temkinli yaklaşılması gereken eserlerdir. Müracaat edilen kitaplar göstermiştir ki bu eserler bütün subjektifliklerine rağmen ortak noktalarda birleşebilmekte ve devrini birinci ağızdan anlatmaları bakımından anlamlı ve değerli bilgiler vermektedir. Bu çalışmada anlatılan edebiyat hayatının sınırlarını hatıralardaki ortaklıklar belirlemiştir.

Çalışmada, müracaat edilen hatıraların I. Meşrutiyet Dönemi'ni anlatan ve edebiyat hayatını ilgilendiren bölümleri esas alınmıştır fakat her bir hatıra okuyucuya bambaşka bir dünya sunmaktadır. Bununla birlikte hepsinde hafiyelik, soruşturma, sürgün, sansür gibi baskılı yönetimlerin karakteristik figürleri yer almaktadır. I. Meşrutiyet Dönemi edebiyat hayatının ve edebî eserlerinin şekillenmesinde bu unsurlar etkili olmuş, bu etki bazen bir sanatçının ölümü, bir eserin kaybı gibi telafisi mümkün olmayan sonuçlar doğurmuştur.

Hatıralar göstermektedir ki I. Meşrutiyet Dönemi edebiyat hayatı baskılı, sansürlü ama bir o kadar da renkli ve hareketlidir. Bu hareketli hayatın aktörleri; edebî zevkleri, ailelerinin sosyal konumu ve ekonomik gücü farklı fakat hepsi edebiyata tutku derecesinde bağlı olan ediplerdir. Onları aynı noktaya getiren bir diğer unsur ise yönetimin hedefinde olmaları ve dönemin baskılı ortamından aynı derecede etkilenmeleridir. I. Meşrutiyet Dönemi edipleri arasında aynı zamanda romanlara konu olabilecek bir hayat serüveni olanlar vardır.

Hatıralar, İstanbul'un sadece siyasi değil kültür başkenti olduğunu göstermektedir.

Kaynakça

- Ahmet Mithat. *Ahmet Mithat Efendi Hayatı ve Hatıraları*. Haz. Kâmil Yazgıç. İstanbul: Tan Matbaası, 1940.
- Ahmet Rasim. *Matbuat Hatıralarından Muharrir, Şair, Edip*. Haz. Ali İhsan Kolcu. Konya: Salkımsöğüt Yayınları, 2016.
- Akgün, Adnan. “Ebüzziyâ Tevfik’in Mecmûa-i Ebüzziyâ’daki Hâtıraları”. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi: 1987.
- Akyüz, Kenan. *Tevfik Fikret*. Ankara: Sakarya Basımevi, 1947.
- Ali Kemal. *Bir Safha-i Şebab (İki Hemşire-Çölde Bir Sergüzeşt)*. Matbaa-i İkdâm, 1329.
- Ali Kemal. *Ömrüm*. Haz. M. Kayahan Özgül. Ankara: Hece Yayınları, 2004.
- Anar, Turgay. *Mekândan Taşan Edebiyat “Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri”*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2012.
- Ayata, Yunus. *Eğitime Adanmış Bir Ömür: Ayanzade Namık Ekrem*. Asitan Yayınevi, 2009.
- Banarlı, Nihat Sami. *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi 2 cilt*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1987.
- Berkes, Niyazi. *Türkiye’de Çağdaşlaşma*. Haz. Ahmet Kuyaş. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Bolayır, Ali Ekrem. *Ali Ekrem Bolayır’ın Hâtıraları*. Haz. Metin Kayahan Özgül. Ankara: Kültür Bakanlığı. 1991.
- Bolayır, Ali Ekrem. “Hatıralar I”, *Türk Basımında Tevfik Fikret 1924-1940*. Haz. Nuran Özlük. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008. 19-22.
- Demirel, Fatmagül. *II. Abdülhamid Döneminde Sansür*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2007.
- Ertaylan, İsmail Hikmet. *Tevfik Fikret*. İstanbul: T. Emekli Öğretmenler Cemiyeti, 1963.
- İnal, Mahmut Kemal. *Son Asır Türk Şairleri 2*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1988.
- Karaca, Alâattin. *İsmail Safa*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990.
- Mehmet Rauf. *Edebî Hatıralar*. İstanbul: Kitabevi, 2008.
- Mignon, Laurent. “Bir Rasyonalistin Romantik İsyanı: Şair Evlenmesi”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 29 (2010): 55-64.
- Olgun, İbrahim. “Anı Türü ve Türk Edebiyatında Anı”. *Türk Dili Anı Özel Sayısı XXV* 246 (1 Mart 1972): 403-427.
- Oktay, Neşe. “Nahit Sırrı Örik’in Gezi Yazılarında Modernleşen Anadolu Kentleri”. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Cumhuriyet Özel Sayısı*, (2022): 376-390.
- Oktay, Neşe. “Recaizade Mahmut Ekrem ile Muallim Naci Tartışmasını Kanon Üzerinden Okumak”. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 38 (2024): 310-325.
- Özel, Melih. “Çerkes Özdenler Oyunu Etrafında Gerçekleşen ‘Bir Çerkes’ Tartışması”. *International Journal Of Turkish Academic Studies (TURAS)*, 3/2 (2002): 177-198.
- Özsarı, Mustafa. *Müstecabizade İsmet Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: 3 F Yayınları. 2007.

- Ruşen Eşref (Ünaydın). *Tevfik Fikret Hayatına Dair Hatıralar*. İstanbul: Hilal Matbaası, 1919.
- Sümer, Mehmet. *Şair Taşrada Hüseyin Sîret'in Adıyaman Sürgünü*. İstanbul: Kriter Yayınevi, 2023.
- Seçkin, Süheyla. "İctihad Mecmuası (101-200. Sayılar), İnceleme ve Seçilmiş Metinler". Yüksek lisans tezi. Cumhuriyet Üniversitesi, 1990.
- Tahsin Paşa, *Sultan Abdülhamid'in Sırdaşı Tahsin Paşa'nın Yıldız Sarayı Hatıraları*. İstanbul: Yakın Plan, 2017.
- Tarhan, Abdülhak Hamit. *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1994.
- Tokgöz, Ahmet İhsan. *Matbuat Hatıralarım*. Haz. Alpay Kabacalı. İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.
- Uşaklıgil, Halit Ziya. *Kırk Yıl*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1969.
- Yalçın, Hüseyin Cahit. *Edebî Hatıralar*. İstanbul: Akşam Kitaphanesi, 1935.
- Yetiş, Kâzım. *Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım, 1996.
- Yücebaş, Hilmi. *Ahmet Rasim Aşkları-Hatıraları -Ölümünün 25. Yıldönümü Münasebetiyle-*. İstanbul: Dizerkonca Matbaası, 1957.
- Yüksel, Süheyla. "Türk Edebiyatında Taşraya Çıkış: Ali Kemal'in Romanları". *Turkish Studies* 4/1-2 (Kış 2009): 1479-1506.
- . *Edebiyat Tarihçisi ve Eğitimci Bir Osmanlı Aydını Faik Reşat*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2017.

Annenin/Şey'in Ölümü

Melisa Kesmez'in *Nohut Oda* Hikâyesinde Anne İmgesi



Şahika Karaca*

Anneden biyolojik ve psikolojik bağın kopuşu özneleşme sürecinin önemli basamaklarıdır. Bebek, ana rahminde fetüsken anneye bütünleşiktir. Ancak doğumuyla birlikte bebek, insan hâline gelir ve sonrasında aşama aşama annesiyle olan psikolojik bağı kopar. Anne kaybı varlıkta oluşan ilk boşluğun nedenidir. Anne kaybıyla oluşan boşluk özneleşme sürecinde önemlidir. Bu boşluk aslında bir anlamda varlık farkındalığına yol açar. Bebek anne kastrasyonu ile birlikte, annesiyle bütünleşik olmadığını ve annesinden ayrı bir varlık olduğunu fark eder. Joan Copjec, anne kaybını kayıp şey üzerinden değerlendirir: “Bu unutulmaz ama ebediyen kayıp şey meselesinin kalbinde sadece bir düşünce imkân-sızlığı değil, bir varlık boşluğu da buluruz. Mesele başlangıçtaki anneyi düşünemiyor olmamdan ibaret değildir; onun kaybı varlıkta bir delik açar. Ya da, annenin temsilden veya düşünceden kaçtığı filan yoktur, daha ziyade beni ona bağlayan *jouissance* kaybolmuştur ve bu kayıp tüm varlığımı kurutur.” (Copjec 45) Anneden kurtulmak, sembole ulaşmak için olmazsa olmaz şart haline gelir. Çünkü hiç doldurulamayacak olan bu boşluğun doldurulma çabası libidinal yaşam enerjisini/arzuyu ortaya çıkartır. Kristeva ise anne kaybını iki ekseninde değerlendirir:

Düşünmek için öncelikle anneyi kaybetmek gerekir. Bu kayba giden yollar farklıdır: Bölünme yanlış bir menzildir; ayrılık ve/veya ölümü takip eden depresyon çok daha uygundur. Son olarak yine doğuştan gelen ve tam olarak sevmeye kabiliyetine hizmet eden saf olumlama varlık gösterir. Ancak bu lütuf, hasetin aşırılıklarına ya da anneye karşı beslenen hasetten kurtulma ya da daha dobra bir dille söylemek gerekirse anneden tamamen yakayı kurtarma kabiliyetine bağlıdır. (Akt. Copjec 164)

Dolayısıyla simgesel alanda öznelleşme süreci anne kaybının gerçekleşmesiyle karşımıza çıkmaktadır. Böylece dilin/kültürün/yasanın alanına giriş gerçekleşir. Alenca Zupancic de, Şey/Anne/*Jouissance*'ı birbiriyle ilişkilendirerek

* Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fak., Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: sahika.karaca@ogu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2164-7551.

öznenin ancak ‘Şey’i öldürdükten sonra sembolikteki kendine uygun, yasal yerine erişebileceğini belirtir (Zupancic 2009). Dilin yani simgesel alanın gösterenlerin etrafında kurulması ‘Şey’in ölümüdür. Böylece simgesel alana giriş gerçekleşir. Ancak öznenin kurulumunu sağlayan bu boşluk aşkınsaldır ve fenomenal alanda bir gedik oluşturur. Bu gedik negatif diyalektik üzerinden varoluşun devamını sağlar. Çünkü simgesel alanının kurulumunu sağlayan bu gedik/eksiklik insanın tinsel ve arzulayan varlıklara dönüşümünü gerçekleştirir. Lacan’ın ‘Gerçek’ olarak adlandırdığı dilin/şey’in alanına girmeyen ve ilksel kayıpla ilişkilendirilen özneleşmenin bu ilk basamağı aşkınsaldır ve açıklanamaz. Varlık farkındalığına sahip insanın da odağı dilin alanına girmeyen Gerçek ve bunun etrafında değerlendirilen kayıp şey etrafındadır.

Melisa Kesmez’in 2019 yılında Sait Faik Abasıyanık hikâye ödülünü aldığı *Nohut Oda* isimli hikâye kitabında özneleşme sürecinin anneden kopuşla ilişkilendirildiği hikâyeleri dikkatleri çekmektedir. En dikkat çekici hikâye ise “Kız Kardeşim Handan”dır. Hikâyede Handan’la Aliye küçük yaşta babalarını kaybederler. Handan 18, Aliye 16 yaşındayken ise annelerini kaybederler ve iki genç kız hayatta tek başlarına kalırlar. Ancak iki kız kardeşin anne kaybından sonraki hayat serüvenleri birbirine karşıt eksenlerde devam eder. Handan anne kaybını kabullenemez ve annesine dönüşerek/eve kapanarak hayatını devam ettirirken Aliye anne kaybını kabul eder ve evden uzaklaşarak toplumsal/simgesel alana açılmayı başarır.

Hikâyede anne kaybı iki kız kardeş üzerinden farklı görünümlemlerle karşımıza çıkar: Arzunun kaybı yani ölüm ve arzunun akışkanlığı yani hayat. Dolayısıyla iki kız kardeşin üzerinden anne kaybı patolojik ve patolojik olmayan iki süreçte izlenmektedir.

Özneleşme sürecinin ilk basamağı anneyle olan bağın öncelikle fizyolojik (göbek bağının kesilmesi), sonra da psikolojik bağın kopmasıdır. Rollo May, doğumıyla birlikte göbek bağı kesilen bebeğin fiziksel bir birey hâline geldiğini, ancak zaman içinde psikolojik göbek bağı kesilmediği takdirde ebeveynlerinin bahçesinden çıkamayan bir bebek olarak kaldığını belirtir. (May 117) Bebek, ana rahminde fetüsken anneyle bütünleşiktir. Ancak doğumuyla birlikte bebek, insan hâline gelir ve sonrasında aşama aşama annesiyle olan psikolojik bağı kopar. Aslında insanın varoluş mücadelesi hayatı boyunca devam eder. İnsan kendisini hep eksik özne hâlinde hisseder ve kendisini bütünden farklılaştırarak tekrar tekrar bütünlemeye çalışır. Burada ilk aşama ise anneyle olan bağın koparak kendilik farkındalığının sağlanmasıdır.

Anneden kopuş, bir anlamda özgürlükle örtüşen Orestes mitini düşündürmektedir. Orestes'in hikâyesi şöyledir: Miken kralı Agamemnon Truva savaşında iken karısı Clytemnestra amcası Aegisthus ile aşk yaşamaya başlar. Agamemnon savaştan döndüğünde Clytemnestra onu öldürür. Henüz bebeklik çağındaki oğlu Orestes'i krallıktan uzaklaştırarak sürgüne gönderir, kızı Electra'yı ise köle gibi çalıştırır. Orestes yetişkin hâle geldiğinde annesini öldürmek için Miken'e geri gelerek ona kılıcını çeker. Ancak annesi, önce babasını suçlayarak kendisine acındırmaya çalışır. Bu işe yaramayınca tehditler savurur. Son olarak ise oğluna sahte sevgi gösterisinde bulunarak ona sarılıp öpmeye başlar. Orestes annesinin sevgi gösterisi karşısında donup kalır ve "Hareket edemem, körleştim..." diyerek kılıcını elinden yere düşürür. Annesi bu durumu anında değerlendirir ve askerleri çağırır. Orestes annesinin sevgi gösterisinin kendisini iktidarı altına almak için bir oyun olduğunu fark eder ve annesini öldürür. Orestes annesini öldürdükten sonra suçluluk duygusunun şiddetine dayanamaz ve aklını kaçıır. Saçları iç içe geçmiş yılanlardan oluşan Furialar (gecenin cezalandırıcı ruhları) tarafından kovalanır. Orestes yorgun düşünceye kadar Furialar tarafından kovalanır ve sonunda kollarını Apollon sunağına dolayarak yere yığılır. Sonrasında ise Apollon onu koruması altına alır ve Atina'ya gönderir. Athena'nın başkanlığındaki bir mahkeme tarafından Orestes yargılanır. Mahkemede karar verilmesi gereken konu baskıcı ve sömürücü ebeveyni öldüren kimsenin yargılanıp yargılanmayacağıdır. Davanın sonucu insanlığın geleceği için çok önemli olduğundan Olimpos'taki tanrılar da dünyaya inerek bu tartışmaya katılırlar. Athena jüriye iddiasını ifade ederek onlardan tüm yüksek otorite kavramlarını alaşağı etmelerini, tanrı ve kutsal korkunun yüceliğini korumalarını ve bir tarafta anarşiden diğer tarafta ise kölelikten farksız olan efendiliğin çifte tehlikelerinden kaçınmalarını ister. Jüri oyunu kullanır ve sonuç berabere biter. Beraberliği bozacak son oyu yurttaşlık değerlerinin, nesnelliğin ve bilgeliğin tanrıçası Athena'nın kullanması gerekir. Athena, insanların ilerleyip gelişmesi isteniyorsa, öldürülmesi pahasına da olsa bu tür nefret dolu ebeveynlerin zincirlerinden kurtulmak gerektiğini ifade eder. Ve onun oyuyla Orestes affedilir (May 121-122). Aslında buradaki görünürde bir anne katli söz konusudur. Ancak bu mitin geri planında oğulun birey olarak var olma çabası dikkatleri çekmektedir.

"Kız Kardeşim Handan" başlıklı hikâyede de ana katlinin iki kız kardeşteki olumlu ve olumsuz yansıması söz konusudur. Handan ölen annesinin yasını çekmemiş, tersine kendisini annesine dönüştürmüştür. Aliye ise anne kaybını kabullenmiştir. Bu durum Aliye'nin sembolüğün alanına girmesini sağlarken, Handan evden dışarıya çıkamamış/imgeselin alanında kalmıştır. Dolayısıyla

Kristeva'nın belirttiği gibi, anneden kurtulmak, sembole ulaşmak için olmazsa olmaz şart haline gelir (Kristeva, Melanie Klein Delilik 169). Hikâyede Handan'da da anne kaybı ile bir boşluk açılmıştır. Ancak bu boşluğun doldurulamaması Handan'da *jouissance* kaybına ve kadınsı bir depresyona sebep olmuştur. "Bazen, kadınsı depresyon, depresif kadına, kendini adamaktan başka bir şey düşünmeyen, halinden memnun becerikli bir kadın görüntüsü veren hummalı bir etkinliğin ardına gizlenir." (Kristeva, Kara Güneş 101) Handan da kendisini ev işlerine adanmış adeta yaşayan bir ölüye dönüşmüştür.

Ruhsal boşluk ve onun en basit ama en yoğun tezahürü olan acı duygusu, itiraf edilemeyen kaybın boşalttığı yere yerleşir. Depresif edim bu boşluktan yola çıkarak ve onun içinde gelişir. Anlamdan yoksun beyaz etkinlik, ayırım gözetmeksizin öldürücü bir seyir de alabilir (partnerini elinden alan rakibeyi öldürmek) zararsız bir seyir de izleyebilir (ev işi yaparak ya da çocuklara derslerini ezberleterek bitkin düşmek). Her zaman, acıyan bir ruhsal zar içinde zapt edilmiş, uyuşturulmuş olarak, 'ölü' gibi kalır. (Kristeva, Kara Güneş 103)

Handan bütünüyle kendisini ev işlerine vermiştir. Daha doğrusu annesinin evdeki düzenini olduğu gibi devam ettirmiştir. Aliye evden ayrıldığında kız kardeşine tıpkı bir anne şefkatiyle yaklaşmıştır. Kız kardeşi kendisini ziyarete geldiğinde maarifetli bir ev hanımı gibi sofralar kurmuş, yolluklar hazırlamıştır. Aliye ise kendisini iyi hissetmediği bu eve kardeşlik görevini ifa etmek için gelir. "Bir daha gelmeyeceğim" diyordum içimden. İyi hissetmiyordum kendimi bu evde." (Kesmez 92) Handan da, Aliye'nin eve gelişindeki isteksizliğin farkındadır.

Yine de her seferinde hep aynı güleç, misafirperver gözlerle, fırında keki, ocakta çayı, akşama ısladığı mercimeği, yarına sardığı sigara börekleri, ne-resimini taze değiştirdiği yatakları, banyoda bana ayırdığı işlemeli yüz havlusuyla karşılıyordu beni. Ziyaretlerimin arası iyice açıldıkça ses etmemiş, bu sefer kargolar göndermeye başlamıştı. Haşhaşlı börek, kete, otlu gözleme geliyordu koli koli. Her kış yaptığı ayva reçellerinden gönderiyordu. O sene ayvalar çok iyi değilse bile, 'Sensiz boğazımdan geçmez' diyor, tadımlık da olsa koyuveriyordu kolinin içine küçük bir kavanoz. Kurduğu turşulardan yolluyordu. Bahçeden topladığı iki salatalığı ilıştırıyordu bazen kutunun kenarına, azıcık da kuruttuğu lavantalardan. Bazen bir çift yün eldiven, bazen üç limon, iki nar. (Kesmez 92-93)

Görüldüğü üzere Handan kadınsı bir depresyonla kendisini ev işlerine vermiştir. Bu depresifliği gün geçtikçe daha da artmış ve annesiyle özdeşleşmiş, onun kimliğine bürünmüştür. Önce annesinin kıyafetlerini giymeye başlamış, ardından annesinin saç modeliyle aynı modelde saçına şekil verdirmiştir.

Annesinin ev düzenini olduğu gibi devam ettiren Handan, annesinin ölüm yaşına yani 43 yaşına geldiğinde ise daha da depresifliği artmıştır. Artık evin diğer yaşam alanlarını terk ederek sadece mutfakta yaşamaya başlamıştır: “Evin diğer odalarından eksilen hayatıyet gelip buraya dolmuş, içeride değil adım atacak elini, kolunu koyacak yer kalmamış ama küçük mutfak bu haliyle tam teşekküllü bir yaşam alanına dönüşmüştü. Handan resmen ortasından bir çizgi çizip evi ikiye bölmüştü. Mutfağın kapısı iki farklı dünyanın arasındaki geçişi temsil ediyordu artık.” (Kesmez 80) Bu durum da göstermektedir ki Handan, evle özdeşleştirdiği annesini daha özelde mutfakla özdeşleştirmektedir. Dolaşısıyla annesinin mutfağına çekilmesi anneyle özdeşleşmenin en radikal hâlidir. Tabii buradan yola çıkarak anne kaybıyla meydana gelen boşluğun doldurulamaması ve simgesel alandan bütünüyle vazgeçişin en son aşaması mutfağına sığınış aslında biyolojik bedenden de vazgeçiştir.

Handan eve yani imgesel alana takılıp kalmış ama 43'üne yani annesinin ölüm yaşına geldiğinde evle de ilgilenmeyi bırakmıştır. Ev de kendisi gibi ölmeye başlamıştır. Çünkü Handan *joupetit a'*dan/arzu nesnesinden bütünüyle vazgeçtiği için ne evin içiyle ne de bahçesiyle ilgilenmektedir: “Bahçeyi sulamıyormuş ne zamandır. Gözü gibi baktığı begonvili solup gitmiş, hastalıklı bir renge dönmüş, çiçeklerinin azı dalda, çoğu yerdeymiş şimdi. Sokağa döner dönmez evin yolunu işaret eden bin türlü rayihanın yerinde, kaç yağmurda ıslanmış, kaç güneşte kurmuş, nihayetinde çürümüş yaprakların ekşi kokusu varmış şimdilerde. Öyle anlattı Seher telefonda.” (Kesmez, 75) Aliye komşuları Seher'in kendisini aramasıyla apar topar evlerine gelir. Ancak daha eve girmeden evin de ölmeye başladığını fark eder: “Sokağın sonundaki tek katlı evimizin yoldan sadece kırmızı kiremitleri görünüyordu. Ev sanki yüz yıllık uykuya dalmış, arsızca dallanıp budaklanmış bitkilerin arasında, gür yaprakların arkasında yitip gitmiş, metruk bir yere dönüşmüştü.” (Kesmez, 77) Aliye evin bahçesine girdiğinde ise Handan'ın büyük bir ihtimamla baktığı bahçenin de kurumaya başladığını görür:

Petunyalı, yaseminler, kadife çiçekleri, aslanağızları, siklamenler, sardunyalı... Handan'ın yavrusu gibi baktığı bütün çiçekler tarhlardan, saksılardan dışarı taşmış, kalan son enerjileriyle bahçenin kuru toprağı boyunca kıt kanaat ilerlemeye çalışırken bir noktada yaşamaktan vazgeçmiş gibiydiler. Kör sineklerin konup konup kalktığı, zarımsı solgun gövdeleri çoktan zamana yenik düşmüş, toprağına karışmak üzereydi. (Kesmez 77)

Handan'ın kadınsı depresyonu evin bahçesine de yansımıştır. Tıpkı Handan gibi bahçedeki bitkiler de yaşamaktan vazgeçmişler, Handan'la birlikte bahçesi

de ölmeye başlamıştır. Bu durum annenin/şeyin ölümünün mekâna yansımasıdır. Aliye şaşkınlıkla dışarıdan evi seyrederek: “Ümitsizce göz gezdirdim etrafa. Ev bana hiç iyi bir şey söylemiyordu.” (Kesmez 79) Aliye evin ölmeye yüz tutmuş dış hâlini gördükten sonra evin içine girip ablasını gördüğünde ise şaşkınlığı daha da artar: “Onu görünce ben de afallamıştım. Handan görüşmediğimiz iki yılda büsbütün anneme benzemişti. Saçları aynı onunkiler gibi beyazlamıştı. Gözleri, burnu, dudaklarının kenarındaki çizgiler... Karşımda sanki annem duruyordu.” (Kesmez 80) Handan da annesine ait eskiyen eşyalarla birlikte eskimiştir. Giymekten yırtılan annesinin kıyafetlerini dikerek giymeye devam eden Handan eski kokmaktadır: “Omzu yırtılmış, yırtıldığı yerden dikilmişti. Beyaz ipliğin çekiştirdiği kumaşın kokusu geldi burnuma. Eski kokuyordu Handan. Eski evler, eski koltuklar, eski perdeler kokuyordu. Kenarı tırtıklı fotoğraflar kokuyordu. Şimdiye çok uzak bir traş losyonu, biraz kavrulmuş soğan, biraz güneşte unutulmuş tuzlu havlular, biraz tütün, biraz da lavanta yaşlanmıştı.” (Kesmez 80) Handan annesinin ölümünden sonra annesinin hayatını taklit ederek yaşamaya devam etmiş, ancak zaman yenilenmeyen evi ve Handan’ı yaşlandırmıştır. Handan’ın anne kaybı ile yaşadığı *jouissance*’ın/şeyin yitirilmesi, anne eşliğini atlayamamasıyla ilgilidir:

Hayatındaki en önemli şeyi yitirdikten sonra bulduğu suretine sınıksız tutundu. Kurduğu oyuna her geçen gün daha da kapıldı. Başka bir yaşam olasılığını aklına bile getirmede. Bu hali bizi zaman zaman endişelendirse de, ne benim ne Birsen Teyze’nin eli vardı rüyasını bozmaya. Kendine yokluktan bir varlık, zamanla benim bile çeperinin dışında kaldığım, içine kapalı ama tıkr tıkr işleyen bir mikrokozmos yarattı. Eski bir hayatın kırıklardan yeni bir hayat dikmekten fazlası değildi yaptığı. Üzerindeki giysiler gibi yamalı bir bohçadan farksızdı. Yine de en azından birimiz kendini ama öyle ama böyle sağaltmıştı. (Kesmez 90)

Dolayısıyla Handan annesinin hayatına takılıp kalmıştır. Özneleşmeyi başaramamıştır. Ancak annesinin ölüm yaşına geldiğinde Handan hayatının bundan sonrası için ne yapacağını bilemez. Çünkü artık taklit edeceği annesinin zamanı sona ermek üzeredir. Handan’ın bunu fark etmesi ise kendisine ait bir fotoğraf üzerinden gerçekleşir:

‘Fotoğrafçı kızın gönderdiği fotoğrafta ben de kameriyede oturuyorum. Tesadüf bu ya, üzerimde o mavi çiçekli elbise var. İki fotoğrafı vitrinde yan yana koyunca bir şey oldu, Aliye. Nasıl anlatsam bilmiyorum... Aynı sandalye, aynı kameriye, aynı elbise... İki fotoğraf da aşağı yukarı aynı yerden çekilmiş... Birinde ben, birinde annem oturuyor... Aynı yaşıyız’ dedi ağlamaya

başladı. (...) ‘Bana,’ dedi, cümlesini ancak uzun bir sessizliğin ardından tamamlayabildi, ‘yolun sonuna gelmişim gibi geliyor, Aliye.’

‘Deme öyle ne olur...’

‘Benim hikâyem bu kadarmış gibi geliyor. Ben bu kadarını hayal edebildim çünkü. Gerisi yok ki’ dedi yüzünü ellerinin arasına gömdü. (Kesmez 98)

Aliye, ablasının annesinin hayatında kaybolduğunu ve iyi olmadığını onun bu iç dökmesinden anlar: “İyi değildi. Kendi elleriyle kurduğu saat durmak üzereydi. Kırk üç yaşına kadar annemin izlerini takip etmiş ancak izler bir su kenarında kaybolmuştu. Onu kaybettiği yerden sonrasını bilmiyordu. Buradan nereye gidecekti şimdi? Buradan sonrasını hayal etmesi, kendine sıfırdan bir gelecek resmetmesi, ilk kez bilmediği bir yolda gitmesi gerekiyordu.” (Kesmez 99) Aliye ise ablasının aksine anne kaybıyla başa çıkabilmiş ve eve/imgesel alana takılıp kalmak yerine simgesel alanda özneleşmeyi başarmıştır. Aliye de önce ablası gibi annesinin ölümüyle eve sığınır ancak bir müddet sonra anne ölümünden kaynaklı yas hâinden kurtulmak ister: “Handan’ın aksine, üzüntümüzü örtbas etmek üzere elimizden geleni yaptığımız o şenlikli günler benim için çok uzun sürmedi. Evin içinde gezen sinsi yas bulutunu görmezden gelemey oldum. Râbitalarda gıcırdayan, banyonun borularında tıslayan, çatının kiremitlerinde tı-kırdayan, tencerelerin içinde fokurdayan bir şey beni rahat bırakmıyor, Handan karşımdaki yatakta mışıl mışıl uyurken, o şey bana bir gıdım uykuyu çok görüyor, gizli gizli gitme planları yaptırıyordu.” (Kesmez 90) Burada öncelikle Aliye’nin sese karşı hassasiyeti dikkat çekicidir.

Eğer ses, varlığa dönük açılmaysa, yani bizi var olan şeylere gömülü olmaktan çıkartan ve öz-mevcudiyet ile öz-düşünümünden oluşan kapalı daireyi kıran açılmaysa bundan, sesin nihayetinde Varlığın kendisine denk düştüğü sonucu çıkmaz mı? Varlık, sesin ‘açığa çıkardığı’ açılmadan başka bir şey değildir ve bu sonuç, Heidegger’in geç dönem yapıtlarında ‘varlığın sesi’ – die Stimme des Seins- ‘metaforu’nda yoğunlaştırılmıştır. Varlığa erişmenin tek yolu, suskun, sessiz sestir. (Dolar 40)

Dolar, Lacancı anlamda sesin, özneye karşı bir ağırlık sunduğunu belirtir. Özne kendi içinde temelden ve tözden yoksundur, imleyenin doğasının mecburen beraberinde getirdiği boş bir uzamdır. O halde ses, bu boş ve negatif kendiliğe bir muadilini, deyim yerindeyse ‘eksik yarı’sını, bu negatif varlığın pozitiflikte bir tutamak bulmasını sağlayan ‘ilaveyi’, tözü, mevcudiyetle ilişkiyi bahşeder gibidir (Dolar 40-41). Dolayısıyla ses mevcudiyetin ele avuca sığmaz akışkan kısmını yani boşluğun mevcudiyetini bize sunar. Ses, tüm pozitif özellikleri simgesel tarafından ortadan kaldırılmış mevcudiyetle ilişkilidir. Nitekim

hikâyede boşluğun mevcudiyeti sesle belirginleşir. Böylece *objet petit a*'nın boşluktaki somut olmayan varlığı ortaya çıkar. Çünkü anne kaybının meydana getirdiği boşluk *jouissance*'ı/arzuyu oluşturur. Aliye bu sebeple ablası gibi ölüm ko-kan bu evde yaşamak istemez ve evden ayrılarak kendi hayatını kurar.

Aliye'nin, "Handan karşımdaki yatakta mışıl mışıl uyurken, o şey bana bir gıdım uykuyu çok görüyor, gizli gizli gitme planları yaptırıyordu." sözleri o şey, anne kaybını imler: "Şey, 'Bir özne için ona yabancı, yapısal olarak erişilemez, yasaklı (ensest) olarak gösterilen, ona en mahrem olan ve özne tarafından ege-men/yüce iyi olarak tasarımılanır: Varlığının ta kendisi yani, ergenlikte kesin olarak kaybedilmiş olarak beliren en üstün nesne'. Egemen iyi, öznenin gelişimi boyunca her biri öznenin ayrılmamış, uyarılma-doyum kaynağı ve arkaik an-nenin çeşitlemeleri olan birçok figürden geçer." (Lesourd 76)

Alenka Zupancic de anne kaybını Kral Oidipus üzerinden yorumlar. Oidi-pus, başlangıçta, özne rakibiyle, kralla hayalî bir ilişkinin esiridir; kahraman bu 'baba figürü' tarafından kendisine verilen çetin sınavda Şey/Anne/*Jouissance* ile ilişkisini çözüme kavuşturmalıdır. Ancak 'Şeyi öldürdükten' sonra sembolikteki kendine uygun, yasal yerine erişebilir (Zupancic, 2009). Dolayısıyla toplumsal/simgesel alana geçiş ancak anne kaybıyla/şeyin ölümüyle gerçekleşir. Aliye de annesiyle özdeşleşen evden çıkmayı başardığı anda aslında sembolikteki ken-dine uygun, yasal yerine yerleşmiştir.

Zamanla kendi patikalarım oluştı ormanda, ayaklarımın basa basa kelleş-tirdiği kaçış rotalarıydı bunlar. Beni bazen denize götürüyor, bazen tepedeki açıklığa çıkarıyorlardı. Orada tek başıma geçirdiğim saatlerde gitme plan-ları yapıyor, her geçen gün anneme daha çok benzeyen Handan'ın varlığına inat annemi daha çok özliyordum. (...) Handan annemden eksilen boşluğu kendince yamayacak kadar serpilip, ömrünü evin eski taşlarının üzerinde odalar arasında turlayarak geçirirken, ben hikâyenin ucunu başka yerlerde kovaladım. Geçen yirmi küsur yılda onun durağanlığına tezat bir hayat ya-şadım. Aradığım bir şey vardı, beklediğim bir kurtuluş anı, bir 'her şey yo-luna girecek' duygusu... Başta varmayı umduğum yer neresiydi, artık pek emin değildim ama oraya varamadığım kesindi. (Kesmez 91-92)

Aliye, Handan'ın tersine yasını annesini özleyerek tutmuştur ve anne kay-bının yasını çektikten sonra sembolikteki yerine yerleşmiştir. Aliye'nin evden çıkması da yas sürecinin tamamlandığının göstergesidir. Aslında evden çıkış ölümüne karşı arzusunun ortaya çıkışıdır. Aliye böylece yas sonrası arzulayan ve arzu nesnesinin/*objet petit a*'nın peşinden koşan bir özneye dönüşmüştür. *Ob-jet petit a* ise hiçbir zaman bütünüyle ele geçirilemeyecek /hepsi değil olandır.

Aliye'nin hayatı ablasınıninki gibi korunaklı bir evin alanında değildir ama hayatın zor şartlarıyla mücadele edebilmiştir. Handan ise evin korunaklı alanından/anneden uzaklaşmamış, hatta bütünüyle kendisini annesine dönüştürmüştür. Ancak annesinin ölüm yaşına geldiğinde, sonrası için taklit edeceği bir hayat kalmamıştır. Handan artık ölü gibidir. Ölü taklidi yapmak bile yaşamaya dair arzusunun göstergesiyeen artık bütünüyle ölüm hâli içerisine girmiştir. Evle, bahçeyle yani bir anlamda anneyle olan diyalogunu da kesmiştir. Handan'daki tuhaflığı fark eden komşularının haber vermeleri üzerine Aliye eve gelir. Aliye, bu anlamda anne kaybının oluşturduğu boşluğa *objet petit a'yı*/arzu nesnesini yerleştirerek imgesel ile simgesel hayatı dengelemeyi başarmış bir kadın olarak, imgesel alana takılıp kalmış ablasına yardım elini uzatır. Ablasını arzulayan bir özne hâline dönüştürmek için ona telkinlerde bulunur:

'Handan,' dedim, 'Sen Handan'sın. Annem değilsin.'

Bugüne dek hiç girmedığımız bir yola girmek üzere olduğumuzu hissediyordum. Belki yaralı kurtulacaktık bu çarpışmadan ama yüz yıldır kaçtığımız şeylerle yüzleşmenin zamanı gelmiş görünüyordu.

'Yolun bittiği falan yok. Artık yola kendin olarak devam etmen gerekiyor sadece. Artık bu elbiselerden vazgeçmen, belki bu evi satıp başka bir yere yerleşmen ve baştan başlaman gerekiyor.' (Kesmez, 99)

Nitekim Aliye'nin telkinleri işe yarar ve Handan kız kardeşinden arzuyu imleyen bir istekte bulunur.

'Senden bir isteğim var benim...' dedi. Diyeceklerini kimse duymasın ister gibi fısıldıyordu.

'Söyle.'

'Saçlarımı boyar mısın?'

'Boyarım tabii.'

'Belki azıcık da modelini değiştiririz. Kâkül yakışır mı sence bana?' (Kesmez 102)

Handan'ın ilk olarak arzuladığı şey annesinin tıpkısı olan saçlarının modeli ve rengini değiştirme isteğidir. Bir başa yönden ise ötekinin arzusunu arzulayan bir özneye dönüşümdür. Çünkü saç, cinselliği imleyen bir objedir ve ilk olarak Handan'ın annesinden farklılaşma isteğinin de buradan başlaması ötekinin arzusunu ele geçirme isteğidir. Dolayısıyla Lacan'ın kişi ötekinin aynasından yansıyanların toplamından oluşur fikri burada da dikkat çekici bir nitelikte karşımıza çıkmaktadır. Hikâyenin sonunda ise Handan'ın Aliye'den saçlarını kızıla boyamasını istediğini görürüz.

'Handan,' dedim, 'sana bir şey diyeceğim.'

'Söyle.'

'Dolaptaki giysiler var ya...'

'Evet...'

'İşte onlar annemin değil artık, senin.'

Minnetle baktı gözlerimin içine.

'Bir şey daha var... Sen dün akşam deyince düşündüm de kâkül pek yakışır sana. Keseyim mi gitmeden? Beğenmezsen uzatırsın yine.'

'Yaaa,' dedi, çocuk gibi sevindi.

'Boyarız da istersen.'

'Kızıl yapalım mı, ha, şarap kızılı?'

'Yapalım, şöyle alev alev bir kızıl çok güzel olur sana.' (Kesmez 108)

Handan'ın saç rengini ise aşkın, arzunun rengi olan alev alev bir kızıla boyatma isteği ölümden arzuya keskin bir geçiş yapma isteğinden kaynaklanmaktadır. Aliye'nin dolaptaki giysilerin artık annesine değil kendisine ait olduğunu belirtmesi de Handan'ın artık kadınsı depresyondan kurtulduğunu ve arzulayan bir özneye dönüştüğünü göstermektedir. Bütün bunlardan anlaşılmaktadır ki Handan'ın ölüme karşılık olarak arzuyu hayatına yerleştirmesi anne kaybını kabullendiğinin ve sembolikteki yerine yerleştiğinin işaretidir.

Kaynakça

- Copjec, Joan. *Tut ki Kadın Yok*. Çev. Barış Engin Aksoy. İstanbul: Encore Yayınları, 2015.
- Dolar, Mladen. *Sahibinin Sesi*. Çev. Barış Engin Aksoy. İstanbul: Metis Yayınları, 2013.
- Kesmez, Melisa. "Kız Kardeşim Handan", *Nohut Oda*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2019. 75-108.
- Kristeva, Julia. *Kara Güneş*. Çev. Nesrin Demiryontan. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2009.
- —. *Melanie Klein Delilik Yahut Acı ve Yaratıcılık Olarak Ana Katli*. Çev. Ayşegül Demir. İstanbul: Pinhan Yayınları, 2015.
- Lesourd, Serge. *Özne Nasıl Susturulur?*. Çev. Özge Soysal ve Ümit Edeş. Ankara: Doğu-batı Yayınları, 2018.
- May, Rollo. *Varoluşun Keşfi*. Çev. Aysun Babacan. İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2014.
- Zupancic, Alenka. *Gerçeğin Etiği*. Çev. Ahmet Süreyya Özcan. Ankara: Epos Yayınları, 2010.

Edebî Metinlerde Merkezden Merkezsizliğe



*Tarık Özcan**

Giriş

Fiziğin kanunları içerisinde merkez düşüncesinin önemi malumdur. Tıpkı ağacın ve bitkilerin tohumu gibi var oluş, özünde merkez düşüncesini barındırır. Tohum yoksa ağaç da yoktur. Sebeplerin müsebbibi, fiillerin faili yoksa ortada hiçbir şey yoktur. Her nereye bakarsanız bakınız evrende mükemmel bir organizasyon vardır. Merkez düşüncesi aynı zamanda doğurganlığın ana kaynağını oluşturması bakımında da gerekli ve önemlidir. Edebi metinler de yüzyıllar boyunca bu merkezi anlayıştan nasibine düşeni almıştır. Yazıya başlamadan önce zihninde yazacağı konuyu belirgin bir hale getirmek isteyen yazar, kendisine bir düşünceyi merkez olarak seçmeyi tercih eder. Bu anlayış, yazarın konudan uzaklaşmasını önleyerek planlı ve disiplinli yazmasına yol açar. Bu yaklaşıma, kompozisyonda konunun ana maddesi veya ana fikri adını veriyoruz. Klasik dönemle, modern dönemin metin oluşturma anlayışları uzun bir süre merkez düşüncesinden hareketle yürütülmüştür.

Edebî türler farklılaşıp çeşitlendikçe bu merkezi anlayışta da birtakım değişiklikler olmuştur. M.Ö. VI. yüzyılda yazılmış olan Aisopos'un masallarında karşılaştığımız merkez düşüncesi, masalların anlatımından sonra ana metinden çıkarılan sonuç cümlesi niteliğindedir. Bu nedenle ana metnin gövdesi dışındadır. Kısacası, insanlık adına ana metinden çıkarılan ders niteliğindedir. Bütün metin, bu merkezi düşünceye varmak üzere adım adım örülmüştür. Hasan Avni Yüksel'in yayına hazırladığı ve Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları arında çıkarılan Ezop Masalları isimli kitap yüz on dört masaldan oluşmaktadır. Masalların şahıs kadrosuna bakıldığında bir iki masal hariç diğerlerinin şahıs kadrosu hayvanlar üzerine kuruludur. Masaldaki olayın anlatımından çıkarılan sonuç, insanlık hayatına dairedir ve en son paragrafta dile getirilir. İyilikle kötülüğün mukayese edildiği masallarda iyilik yüceltilirken kötülük yerilir. Akıllı olmanın önemi, kibrin kötülüğü vb. gibi konular masallarda sıklıkla ele alınan konular arasındadır. Örneğin, Aslan Payı masalında birlikte avladıkları bir geyiği

* Prof. Dr., Fırat Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü emekli öğretim üyesi, E-Posta: ozcan@firat.edu.tr. ORCID: 0000-0001-6674-1870.

aralarında bölüşmek için eşeği hakem olarak seçen aslan, tilki ve eşeğin öyküsü anlatılmaktadır: Aslanın gücünü ve avlamadaki hakkını hesaba katmadan ge-yiği eşit bir biçimde üçe bölen eşeğin, aslan tarafından öldürüldüğünü gören tilkinin avdan bir ağız alarak gerisini aslana bırakması onun akıllı ve yaşanılanlardan ders çıkarıcı özelliğiyle açıklanmaktadır. Tilkinin söylediği, “- Arkadaşımız eşeğin sonu benim için iyi bir dersti efendim!” (Aisopos 15) cümlesi, masalın yazılma amacını açıklamaktadır. “Karınca ile Kumru” (s.16), “Ahıra Giren Köpek” (s. 17-18), “Tilkiyle Maske” (s. 19), “Kurumuş Gölün Kurbağaları” (s. 20), masallarında da yaşanmışlıklardan seçilmişlerin okuyanlar, özellikle çocuklar üzerinde etkileyici ve ders verici niteliklerinden istifade etme yoluna gidilmiştir. Örneğin, küçürek öykü niteliğindeki “Tilkiyle Maske” masalı kısa olduğu için buraya alıyoruz.

TİLKİYLE MASKE

Bir oyuncunun evine giren tilki, yiyecek bir şeyler bulabilmek için ne var ne yok etrafı karıştırmış. Bakmış bir maske. Önce buna bir anlam verememiş. İyi bir sanatçının elinden çıkmış çok güzel bir maskeymiş bu. Sonunda kafasını bir o yana, bir bu yana sallayarak bilgiche şöyle demiş: Güzel bir kafa doğrusu. Ama içinde beyin yok. (Ezop 19)

Olay anlatımından sonra bütün yoğunlaşma son cümle üzerinde toplanmıştır. Yazarın bütün amacı, kendisine merkez olarak seçtiği son cümlede yatmaktadır. “Yıldız Falcısı” (s. 45) masalında, yıldız falına bakmak için gökteki yıldızlara bakmaya çalışan falcının önündeki kuyuyu göremeyip içerisine düşmesi, “- Be adam, sen gökte yıldız arıyorsun ama daha yolunun üzerindeki kuyuyu göremiyorsun”, sonuç cümlesiyle insanlığa has genel bir durum olarak anlatılırken, merkezin bulunduğu yeri göstermesi bakımından önemlidir. Kurgulanan metindeki bütün olay örgüsü, ders niteliğindeki bu sonuca varmak için düzenlenmiştir. Metnin sonuç cümlesini çıkarsanız dahi okuyucunun varacağı çıkarım bu ana düşünce olacaktır. Destan ve masal gibi geleneksel anlatılarımızın ilk dönem metinlerinde genellikle bu yöntemin kullanıldığını görmekteyiz. Önce olay anlatılır, daha sonra olaydan çıkarılan ders niteliğindeki sonuç cümlesiyle bağlanır. *Dede Korkut Hikâyeleri*’nde de durum bunun bir benzeridir. Her hikâyenin sonunda Dede Korkut sahneye çıkarak olayı ders verici cümlelerle sonlandırır.

Anlatma esasına bağlı metinlerimizin oluşumunda önemli bir yeri olan *Ke-lile ve Dimne* isimli eserde ise hikâyelerin merkezi epigraf niteliklidir ve metnin başında yer almaktadır. Her hikâye, insanlık hayatının merkezini oluşturan bu kristalize cümlelerin etrafında kurulmuştur. İnsan hayatının akışı içerisinde yaşanılanlardan sonra ders çıkarmak normal bir davranış tarzıdır. Bu nedenle

Kelile ve Dimne'deki epigraf cümle anlayışı şaşırtıcı bir durumdur. Kısacası belirli bir anlatı olgunluğunu ve kültürel zenginliği gerektirir. *Kelile ve Dimne*'deki bu merkez, metnin dışında olmasına rağmen metni yönlendirici bir karaktere sahiptir. Tarlaya serpilen tohum gibi, bütün metin epigraf niteliğindeki bu yönlendirici cümleden türer. Birinci fasıldaki bütün öyküler merkezi nitelikli "Dedikoduculara, sır ifşâ edenlere, söz götürüp getirenlere asla inanmamalı, dinlememelidir." (Beydaba 1) cümlesi üzerine kurulmuştur. Bu ibare, yazarın hareket ettiği ve varmak istediği yerdir. Bir bakıma fizikteki optiğin karşılığıdır diyebiliriz. On birinci fasıl, "İnsan, ancak istidâdının elverdiği işlerde muvaffak olur. Binâenaleyh vazife, ehil ve erbabına tevcih edilmelidir." (Beydaba 271) epigraf cümlesi üzerine kurulu beş hikâyeden oluşmaktadır: "Heveskâr Yabancı", "Tamahkâr Kuş", "İki kadınlı Adam", "Hünerli Avcı", "Taklitçi Karga" (271-280). Anlatıcıların sık sık değiştiği küçük hikâyelerde anlatım paktı daraltılarak mümkün olduğu kadar aynı merkezin etrafında birden çok hikâye kurulmuştur ve hepsi de aynı merkeze bağlıdır. Bu beş hikâyenin konusu, anladığı işleri terk ederek başka hayallerin arkası sıra koşan insanların düştüğü gülünç ve acınası durumu anlatır. İki kadına sahip olayım derken sakalını yitiren erkeğin düştüğü gülünç durumla, İbranice öğrenmek adına ana dilini unutan Frenkistanlı fırıncı ve kekleğin yürüyüşünü taklit etmeye çalışırken kendi yürüyüşünü unutan taklitçi karga bunlardan bir kaçıdır. *Kelile ve Dimne*, bu özelliğini kendisinden sonraki dünya anlatılarına taşımıştır. Dünya klasikleri arasında sayılan Stendhal'ın Kırmızı ve Siyah romanında bölümleri ve içeriklerini belirleyen epigraf nitelikli merkezi cümlelerdir. Romanın birinci bölümünün epigrafi Hobbes'ten alıntılanan "Binlercesini bir araya koyun fena olmaz, ama kafes şen olmaz" cümlesidir. Epigraf cümlesinin başında Küçük Bir Kasaba ibaresinin olması ve romana Verrieres kasabasıyla girilmesi epigraftaki eksik öznenin kasabada sıkışıp kalmış insan olduğunu ima etmektedir. Romanın ikinci epigraf cümlesi Barnave'den alıntılanan ve Bir Belediye Başkanı başkanlığının altında zikredilen "Saygınlık önemsiz midir, mösyö? Ve ahmakların saygı göstermesi, çocukların ağızları açık şaşka kalması, zenginlerin hasedi ve aklı başındakilerin küçümsemesi?" ibaresi üzerine kurulmuştur. Bu ibare, ikinci bölümün gelişmesinin kristalize edildiği bir cümledir. Üçüncü bölüm, Yoksulların Malları başlığı altında Fleury'den alınan "Bir kasaba için, erdemli ve entrikasız bir papaz, Tanrı'nın bir nimetidir" (14) epigrafıdır. İlgili bölüm, epigraf'a uygun olarak Verrieres kasabasında seksen yaşındaki Papaz Chelan'ın bir gün içerisinde yaşadığı olaylar dizisinden ibarettir. Dördüncü bölüm ise, Bir Baba ve Bir Oğul başlığı altında Machiavelli'den alınan "Eğer böyleysen, kabahat benim mi?" (19) epigrafı üzerine kurulmuştur. Bu bölümse Verrieres Belediye Başkanı Bay

de Renal'ın roman başkarakteri Julien'i çocuklarına Latince dersi vermek üzere babasından (Sorel Babadan) aylık otuz altı frank karşılığında tuttuğu bölümdür. Baba Sorel, kitap okumaktan başka hiçbir işe yaramayan oğluna belediye başkanının yaptığı bu teklife şaşırır. Romandaki bütün bölümler, epigrafları merkez olacak şekilde yürütülür.

Epigraflar, aynı zamanda yazma eylemi için yazarın işini kolaylaştıran planlanmış cümlelerdir. Bölümleri kaldırdığımızda ortaya bir yazarın romanı yazmak için yaptığı planlanmış cümleler çıkar. Aynı planlamayı Türk edebiyatının önemli bir yazarı olan Elif Şafak'ın Şehrin Aynaları romanında da görebiliriz. İlgili roman her bölümün içeriğini tanımlayacak "Sırlar", "Kadeh", "Kuyu", "İmtihan", "İkizler", "Sokak", "Yokuş", "Büyü", "Dönemeç", "Canavar", "İsyân", "Akıntı", "Bela", "Güller", "Dehliz", "İnci", "Yollar", "Bahar", "Çember", "Rüya", "Saklambaç", "Casa Santa", "Korku Böceği", "Kadınlar ve Hayvanlar", "Uta", "Kara Yel", "Balıklar", "Çemberde Gerisin Geri", "Fırar", "Neşter", "Aynalı Sahneler", "Sesler", "Ateş", "Manastır", "Veda", "Umut", "Tehlike", "Kubbeler", "Aynalar", "Şehir", "Tufandan Sonra", "Yabancı", "Kitap", "Yaratık", "Heccavin Harfleri", "Kitaptaki Leke", "Vasiyet", "Öfke", "Luna", "Bedel", "Güneş Batar-ken", "Tırtıl", "Dönemeç", "Sır", "Dışarı", "Kimim Ben", "Ben", "Taşlar", "Tesadüf", "Çınar" gibi üst başlıklara ayrılmıştır. Her başlığın altında ise merkezi konumda epigraflar mevcuttur. Örneğin; "Sırlar" üst başlığının altında Yakup Kadri Karaosmanoğlu'ndan alınan "Zira, zerrelerin denizlerden ve denizlerin zerrelerden hâsıl olduğunu biliyor." (11) epigraf cümlesi, Kadeh üst başlığının altında Luis de Leon'un Obra VII'den alınan "Hayat denizi sakin olduğunda, daha da korkunçtur; çünkü sükûnetin ortasında fırtına saklıdır." (13) epigraf cümlesi, "Kuyu" üst başlığının altında Franz Kafka'dan alınan "Kuyu derin, kovanın aşağılardan çıkıp gelmesi yıllara bakıyor ve kova şu an hızla aşağılara iniyor, senin eğilip arkasından bakabileceğinden de çabuk", epigraf cümlesiyle başlar. "Sesler" üst başlığından oluşan bölümün epigrafı Michel Foucault'ın "İnsanların bilmeleri yetmez, gözleriyle de görmeleri gerekir cümlesidir" (193). Her epigraf, başında yer aldığı bölümün ruhunu yansıtmaktadır. "Sesler" bölümü, bir ses- mahşeriyle başlamaktadır. "İndi çekiç-tak sindi çivi-tak kalktı çekiç-tak-inledi çiv-tak-uykusunda sayıkladı Lucrecia -tak- sabahın beşiydi saat-tak-gecikti şafak-tak-uyandı Miguel-tak-indi çekiç-tak-öldü çivi-tak-anladı Miguel-tak-indi çekiç-tak-vazgeçti şafak-taktaktak-" (193).

Bölümün giriş niteliğinde olan bu paragrafından sonraki kısmı "Plaza Mayor"da yapılan görsel bir şölenin betimlenmesi üzerine kurulmuştur. "Güneş o kadar parlak, hava o kadar sıcaktı ki, Plaza Mayor'a doluşan binlerce insan, bir

gölge kırıntısı bulabilmek için birbirlerini eziyordu. Açılan yelpazeler, satılan serinletici içkiler kâr etmiyordu” (193).

Bu yöntem, yazma eylemi bakımından yazarın işini kolaylaştırmaktadır. Bir bakıma yazarın yazma eylemine başladığı ve sonlandırdığı merkezdir.

Modern dönem metinlerinde bu metin ve merkez anlayışı değişir. Her türlü metnin merkezi, metnin kendisi olur. Yazar, yazma eylemi sürecince belirli bir merkezi tutum takınır ve metnini bu düşünce doğrultusunda örmeye başlar; okuyucu ise, okuma eylemini tamamladıktan sonra metinden kendi bilişsel düzeyine göre bir merkezi düşünceye varır. Örneğin, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanı kimlik arama sorunu üzerine kurulmuştur. İlgili roman, bir arayış romanıdır. Kendi köklerinden uzaklaşmış bir milletin kendisi olma/olamama gayreti şahıslar düzeyinde ele alınmaktadır. Yine, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında merkezi düşünce ironik bir yöntemle Cumhuriyet döneminde kalkınma adına yaptığımız vakti boşuna harcama (saatin ayarını kuramama veya yanlış kurma) oyunlarıdır. Donanımlı her okuyucu bunu rahatlıkla çıkarabilir. Bu tür metinlerde yazının merkezi yazarın bilincinde şekillenmiştir. Yazıdaki her şey ona göre şekillenir. Hikâye, makale vb. gibi türlerin yazım eylemleri de bu anlayışa göre düzenlenmiştir. Merkezi konumu temsil eden ana fikri okuyucu çıkarmak zorundadır. Modern romanın öncüsü olan *Donkişot* romanının merkezi düşüncesini idealizmle realizmin çatışması oluşturur. *Donkişot*, metalarla kuşatılan evrende gözden kaçırılan insan gerçeğini arar. Aynı arayış metaforunu Gustav Falubert'in *Madam Bovary* ve Stendhal'ın *Kırmızı ve Siyah* romanlarında da görmekteyiz. Bu romanların merkezi düşüncesini İnsanlık için en uygun gerçeği arayış serüveni oluşturmaktadır. Roman kahramanlarının bunalımı, aradıklarıyla yaşadıklarının farklılıklarından kaynaklanmaktadır. Victor Hugo, *Sefiller* romanında, roman kahramanı Jean Valjean'ın şahsında bizleri, suçluyu aramak yerine suçlunun geçtiği/yetiştiği yolları temizlemenin doğruluğuna inandırmaya çalışır. Bu anlayışla yazılmış metinlerde okuyucuya geniş bir düşünce hürriyeti bırakılmıştır, çünkü merkez metnin içerisinde eritildiği için okuyucu kendisini yazara ortak bir konuma yerleştirir.

Yirminci yüzyılla birlikte yeni bir dünya anlayışı ortaya çıkar: Postmodernizm. Bu, bir bakıma insani bir durumdur. Yirminci yüzyılın başında iki büyük dünya savaşının çıkması insanın insanlığa kıyımı savaşlar, göçler, kapitalizmin büyük sömürüsü gibi sebepler akılcı düzene ve bilimselliğe olan itimadı sarsmıştır. Bu nedenle onun yerine ikame edilen Postmodernizm, modernizmin getirdiği bireycilik, akılcılık, gelişmecilik gibi prensiplerine karşıdır. Postmodernizmin öncü düşünürleri Jean Froçais Lyotard, Michel Foucault, Jean

Baudrillard, Gillet Deleuze'ye göre modernizm bütün iddiasına rağmen insanlık için dünyada daha mutlu bir düzen kuramamıştır. Modernizm, dünya sorunlarını çözmekte yetersiz kalınca onun aklın biçimlendirdiği bütünlükçü yapısının karşısına postmodernistler, karşı görüş olarak yeni bir anlayışla sınır ucu edebiyatlarını, çok parçacılığı, çok dilli ve çok kültürlü yapıları, mitolojik göndermeleri, kolaj ve brikolaj gibi teknikleri, metinler arası ilişkileri ağırlıklı bir yer tutan anlatım tekniklerini çıkarırlar. Çoğulculuk ve merkezsizlik, postmodernizmin en büyük özelliklerinden birisidir. Bu anlamda aklın biçimlendirdiği tek merkezli metin anlayışı yerini çok parçalı ve çok dilli merkezsiz metinlere bırakır. Böylece aklın kurlu düzeni reddedilerek her zaman ve her yerde olması mümkün olan bilinçaltı otomatizminin ön plana çıktığı anlatım yöntemleri kullanılır. Metinlerin oluşumunda karnavallık egemen bir duruma dönüşür. Geleneksel kullanım biçimleri ve motifleri mozaik metnin oluşumunda devreye sokulur. Tek bir zaman anlayışı reddedilerek bilinçaltının karanlığına zamanlar arası bir akışkanlık kazandırılır. Bu anlamda Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* isimli romanı merkez ve çevre ilişkisindeki kopukluklar nedeniyle postmodernist romana uygun bir örnektir. Romanın olay örgüsündeki her şey, toplumsal yapıma uygun bir biçimde şekillendirilmektedir. Son yüzyıldaki kararsızlığımız ve çift başlı kişiliğimize ait bütün tedirginliklerimizin ve çelişkilerimizin kişiler ve semboller düzeyinde sergilendiği romanda tutarlı bir merkez düşüncesi yoktur. Tam aksine her türlü merkez düşüncesinin yok edildiği, insanların protez tanrılar gibi kılıktan kılığa girdiği merkezsiz bir toplumsal durum vardır. Romanın başkarakteri konumundaki Galip, Celal'e dönüşür. Kadın karakteri Rüya hayalle hakikat arasında bir varmış bir yokmuş oyununu oynar. Özne rolündekileri nesneleştiren bu anlatı eksenini, somut ve soyut bir gelgit içerisinde sürüklenip durur. Geleneksel değerler sahneleme yöntemiyle yer altı ve yer üstündeki yolculuklarını yer altına sığınarak tamamlarken; yenilik, maddeci ve materyalist unsurlarıyla sahnedeki yerini alır. Bu çelişkili durumla (kim nerede durursa dursun) toplumsal yapıımızdaki merkezsizlik düşüncesi ortaya konulur. Metinlerarasılık yöntemiyle Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisinden alıntılar yapılmış ve şair tarafından normal karşılanmıştır. Çünkü, ona göre "...önemli olanın yeni bir şey 'yaratmak' değil, daha önceden, binlerce zekâ tarafından binlerce yılda yaratılmış olan harikaları bir köşesinden, bir ucundan değiştirerek yepyeni bir şey söyleyebilmek(tir)" (Pamuk 241). Yine Galip'in yazılarıyla Celal'in yazıları birbirlerine karışmıştır. Bir müddet sonra Galip'in Celal'in yazılarını taklit ettiğini ve kaybolmasıyla birlikte yazdığını görmekteyiz. "Yüzyıllar boyunca üretilmiş olan metinlerin dünyasında dolaşmaktan hoşlanan postmodern yazar, bunu romanı için bir kurgu tekniği olarak kullanır" (Işıksalan 429).

Dil içerisinde diller eğrilip farklılaştırılarak metnin tek bir anlama bağlanması önlendiği gibi birden çok anlatıcı kullanılarak mozaik metin oluşturulmuştur. Böylece merkeze sadakat düşüncesi rafa kaldırılarak metnin herhangi bir anlama bağlanması önlenmiştir.

Oktay Rifat'ın 1982 yılında Adam Yayınları arasında çıkardığı *Bay Lear* romanı, yirminci yüzyılın roman dünyasında gördüğümüz bilinçaltı otomatizmi, iç monolog, soyutlama, deformasyon, soyut zaman kavramı, kayıp özne ve nesneleşme, farklı dilleri kullanma teknikleri bakımından postmodern roman özelliği taşımaktadır. Farklı zamanlara ait görüntüler şimdiki zamanda birleştirilerek çoğulcu zaman anlayışının yanı sıra öznenin halleri çeşitlendirilmektedir. “Ferruh Sarıbay yalıda yaşıyor çoğunlukla. Kendi sevişmelerine bakıyor uzaktan bir yabancı gibi, dikizciler gibi. Sabahtan akşama çocuk oluyor, büyüyor, irileşiyor, semiriyor, zayıflıyor, yine küçülüyor, yine büyüyor, değişmeyen ata bakıyor” (33). Roman boyunca kahramanlar, kendi iç dünyalarında yaşayan ve geçmişten koparılmak istenen yalnız kişilerdir. Kurtuluşun yolunu postmodernizmin getirdiği “Kopuntu ve süreksizlik kriz ve kuşaksal çatışma duygusu, içe dönük infilakın yoğunlaşması, ayrıştırma ve parçalama ve liberal bir dünyayı reddetmekte bulurlar” (Douglas 234-235). Romanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde olay örgüsü silinir. Başkarakter konumundaki Ferruh Sarıbay, evden kaçır ve ölü bulunur. Bir müddet sonra karşımıza anlatıcı olarak çıkar ve kendi öyküsüne devam eder. Süleyman'la Ferhunde'nin kocası büyük damat, Süleyman'ın karısı Selime'yle sevgilisi Leyla birbirlerine karışır.

Bay Lear romanı tema, yapı, dil ve üslup özellikleri bakımından postmodern bir romandır. Tematik yapı kopuş, kriz ve kaçışla belirsiz bir hale getirilmiş, yapısal unsurlar atlamalar, bozmalar, uzaklaştırmalar, çelişkili ve zıt durumlar yoluyla bir araya getirilerek görüntüler ve doğal akışlar mozaığe dönüştürülmüştür. Örneğin:

Ferruh ve Fatma Sarıbay'ın geçmişlerini şimdiden ayırmak mümkün olmaz. Romanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde bilinç akışı ve bilinçaltı otomatizmiyle geçmiş zamanı şimdiki zamandan ayırmak imkânsız bir hal alır. Süleyman Başarır da bu yöntemle geçmişin derin kuyusuna iner. Kronolojik zamanın baskısından kurtulmak isteyen yazar onun doğal akışını silip yok etmek ister ve bu, zamanla postmodernist bir oyuna dönüşür (Özcan 38).

Oktay Rifat, *Bay Lear* romanında dil ve üslup konusundaki uygulamalarıyla postmodernist romanın önemli bir örneğini verir; Joyce'un *Ulysses* ve Virginia Woolf'un *Finnegan's Wake* romanlarında kullandıkları dil ve üslup özelliklerini kullanır. *Bay Lear* romanında gördüğümüz,

Dalmak susmaya bağlı. Tüfek söylüyor: Taş. Basamak bir noktadır. Nokta vapura bağlı. Gidiyor gidebilirse, durmayı söylüyor. Yaprığını halıya düşürmeden bırak sussun. Al kaç: Yok. Tek söyle! Tek dur: Mis-Ket. A-Lek-San, dur. Söyleme duyulmuyor. (...) Susmak söylüyor. Balık hiç konuşmamış: Til. Gitmece söylüyor: Biz. Kalk-Sam. Kal-Kış. Yaz söylüyor demek ne! Oda. Cam. Bir. (96)

Öznesiz, yüklemsiz cümleler postmodern romanlarda görülen normdan sapma örnekleridir. Toplumsal yapıyı yakından takip eden yazar, bu yapıdaki yozlaşmayı ve çelişkileri romanlarının temasına yansıttığı gibi dil ve üslup özellikleri aracılığıyla da vermeye çalışmıştır.

Sonuç

Yazınsal metnin kompozisyonuyla insanlığın gelişmesi arasında bir paralellik vardır. Güzel sanatların diğer şubelerinde olduğu gibi edebiyat bilimi de insanlığın tecrübelerine uygun bir gelişme ve değişime göstererek farklı edebi türler ve farklı edebi şekiller ortaya çıkmıştır. Bu değişimler, tematik ve biçimsel değişikliklerdir. Klasik bir tanımlanmayla insanlığın ihtiyaçlarına cevap veremeyen ve yorgun düşen kompozisyon biçimleri yerlerini zamanla yeni şekillenmelere bırakmıştır. Destandan masala, tiyatrodan, romanslara ve romana, sonrasında hikâye, deneme, fıkra ve makaleye doğru evrilen bu edebî yolculuğun yanı sıra şiir türündeki değişiklikleri başka türlü izah edemeyiz.

Edebî metinlerin bu yolculukları süresince bir merkezin etrafında şekillendikleri görülmektedir. Yazarın/şairin yazıyı yazarken muhataplarına vermek istediği mesaj, beyin sapı gibi yazıyı onurlandırmakta ve ayakta tutmaktadır. Merkezi düşünce dediğimiz bu anlayış, yazma eyleminde odağı oluşturduğu için yazarın işini kolaylaştırmakta ve yazının dünyasından sapmaları önlemektedir. Yaptığımız okumalar ve araştırmalar neticesinde bu merkezi anlayışın da zamanla yazıdaki konumunu değiştirdiğini göstermektedir. Bu değişim aşağıdaki şekildedir:

1. Merkezin, edebî metnin dışında ve sonunda kurulduğu metinler,
2. Merkezin, edebî metnin dışında ve başında kurulduğu metinler,
3. Merkezin, edebî metnin içinde ve derin yapısında kurulduğu metinler,
4. Merkezlessiz metinler.

Okuyucunun ve yazarın edebî kültürü arttıkça merkezde bu donanımlı bilince göre mevzi değişikliği yapıldığını görmekteyiz. Gelişen ticari ilişkilerin yarattığı kitap endüstrisinin de bunda önemli bir rolü bulunmaktadır. Artık

yazarlık, asıl işinin yanında yapılan ikinci sınıf bir iş olmaktan çıkarak para kazandıran bir meslek haline gelmiştir. Bu nedenle okuyucu kümeleri ve tercihlerinin oluşması, yazarın yazma tercihlerini okuyucuyu göz önünde tutarak yapmasına neden olmuştur. Bunların yanı sıra toplumsal yapıdaki olumsuz ve çaresiz durumlar insan olarak yazarı etkilemiş ve ümitsiz bir duruma sokmuştur. Modernizme olan inancını yitiren çağımız yazarları, aklın kurduğu ve çözüm üretemeyen her şeye karşı başkaldırdığı gibi edebî metin geleneğine de başkaldırmış ve modern metinlerin dünyasına saldırarak merkez düşüncesini yıkmıştır.

Kaynakça

- Aisopos. *Ezop Masalları*. Haz. Hasan Avni Yüksel. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2009.
- Beydaba. *Kelile ve Dimne*. Der. Şeref Yılmaz. İstanbul: Karanfil Yayınları, 2016.
- Ouglas Kellner. *Modernite Versus Postmodernite*. Çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Vadi Yayınları, 1994.
- Işıksalan, Nilay. "Postmodern Öğreti Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/ Orhan Pamuk". *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 7/2 (2007): 419-466.
- Stendhal, Henri Beyle. *Kırmızı ve Siyah*. Çev. Belma Aksun. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2021.
- Özcan, Tarık. *Askıda Kalan Kimlik-Oktay Rifat'ın Roman Dünyası*. Elazığ: Manas Yayınları, 2014.
- Pamuk, Orhan. *Kara Kitap*. İstanbul: Can Yayınları, 1991.
- Şafak, Elif. *Şehrin Aynaları*. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık, 2009.

Öldürülen Tanrının Gölgeleyen Çocuklarının Anlatısı: Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev* Romanı



Ülkü Eliuz*
Sümeyye Yazıcı**

Babanın İlahi Yansıması: Tanrı Baba ve Âdem Baba

İlk insanlardan itibaren hiyerarşik düzen arayışının ve kendini konumlama ihtiyacı sonucunda doğan din algısı, kendine özgü kurallara, sistemlere, kurumlara, esaslara, törelere, kanunlara, nizamla, iletilere, sembollere bağlı olarak biçimlenip gelişir. Farklı dinler; sosyal, kültürel, coğrafi şartlar ve getirileri özelinde Tanrı inancına değişik içerikler kazandırır. Büyük toplulukların devletleşmesi ile yaygınlaşan dinlerin ortaya çıkışı, inanmanın gereksinim iken amaca dönüşümü ile şekillenir.

İlkel insanlarda Tanrı ile özdeşleştirilen baba figürü, çocukları tarafından kıskançlık ve haset duygusuyla öldürülen, daha sonra yenilerek özdeşilen öznedir. Mevcut ikilik, totemin ortak kararıyla yapılan eylemin suç biçiminde tanımlanmaması, kurban edilenin Tanrı'nın tam kendisi olması, sonrasındaki eylemlerin baba görünümündeki Tanrı'yı kızdırmamak adına yapılması ile bağlantılıdır. Böylece "her insanın tanrısının baba modeline göre şekillendiğini(n), tanrıyla kişisel ilişkinin öz babasıyla ilişkisine bağlı olduğunu(n), bu ilişkiye göre değişime uğradığını(n) ve esasında Tanrı'nın yüceltilmiş bir babadan başka bir şey olmadığını(n)" (Freud 157) işaretidir. Hem Tanrı hem kurban rolündeki baba, insan bedeninde bir Tanrı görüngüsündedir ve onu öldürmenin verdiği suçluluk yeni/ideal babanın doğumudur.

Çocuklar, arzu edilene kavuşmak için yapılan toplu eylem sonrasında mutlak gücün sahibi olamayan babanın otoritesine baş eğerler. Bu süreçte hareketleri karşısında tutundukları duygusal karşıtlık, figürün kutsallaşarak Tanrı ile özdeşleştirilmesi; yok edilmesine rağmen erişilememesi ve daha güçlü olma nitelikler taşıması ile sonuçlanır. Böylece anneden gelen soy babayla yer değiştirir

* Prof. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: ulkueliuz@ktu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9921-2916.

** Yüksek Lisans Mezunu, Karadeniz Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: sumeyyeyazici@gmail.com, 0000-0002-3887-2184.

ve içeriksel genişlemeyle ‘Tanrı baba’ ismiyle adlandırılır. Baba bedenindeki bu kutsal görünüm, daha sert, daha katı, daha korkunç, daha güçlü bir ‘protezli tanrı(nın)’ (Freud 50) varoluşudur. Mitolojik açıdan Tanrıçaların varlığının Tanrılara aktarımı da, ilahi yasanın Tanrı’nın gücü ve yansırıyla eşdeğerliğinden- dir: “İnsan çok eskiden beri mutlak güç ve mutlak bilgi ideali oluşturmuş, bu ideali tanrılarında cisimleştirmiştir. Kendi arzularına ulaşılabilir görünen- ya da kendisine yasak olan- ne varsa hepsini bu tanrılara atfetmiştir” (Freud 50). Güneş, ay, şimşek vs. gibi doğaya ait unsurların erişilemezlikleri; kendinden daha büyük, iri, uzun, insanlar fiziksel varlıkları; hatta heybetli şekilde kendi tasarladıkları Tanrılar görünümleriyle Tanrılaştırılır. Bilinmeyi açıklamak, anlamlandırmak, olağanüstülüklerle savaşmak, yaşamı kolaylaştırmak için doğan ihtiyaç, başlangıçta baş edilemeyen Tanrıların ve bu algılara belli bir düzen vermek isteğinin amaçlandığı dinleri meydana getirir.

Vahye dayalı dinler olan Yahudilik, Hristiyanlık, Müslümanlık’ın ortaya çıkış sürecinde inanç hükümlerini içeren kutsal kitapları iner. Tanrı’nın varlığına ve birliğine iman, inanma, inanç kategorileri belli bir kabul içerisinde çerçevelendirilmeye başlanır. Devamlılık gösteren bu algısal aktarım, kendi dinlerine inanma, bunları kaynak sayarak yaşamı anlamlandırma, Tanrı’yı sorgulama aşamalarından meydana gelir ki, halen süren bu mekanik döngü her kesimden insanın temel arayış konusudur. İskenderiye Felsefi’nden yansıyan Yahudiliğin izlerinden doğan Hristiyanlık, Pavlos’un kutsal kitapta yer almayan ‘baba-oğul-kutsal ruh’ dizgesinde sistemleşen teslis inancını eklemesiyle bugünkü şeklini alır. Kadim dinlerden Hristiyanlıkta inananlar, Ortodoks ve Katolik şeklinde ayrılmasına rağmen tek yaratıcının varlığının esası oluşturduğu, sınırları İncil’de belirlenen nizamı içselleştirirler. Yaratıcının üç farklı adının olduğu ve gücünü kendinden ayrılmış üç ana koldan dağıttığı düşüncesine sahip bu yaklaşımda Tanrı, babanın ve Tanrı doğuran Meryem’in oğlu Hz. İsa ile görünüm kazanır. Baba statüsündeki kutsal ve erişilmez Tanrı, aralarında sevgi temelli ilişki bulunan oğlunu dünyaya gönderir; oğul, fiziki varlık olarak erişilen ancak beşikte konuşmaya başlama, hastaları iyileştirme, çamurdan kuşlar üfleme, ölüleri diriltme, doğayı yönlendirme vb. olağanüstü özellikleri taşıyan temsilci olur. Efendi konumuna yükselen Hz. İsa, babadan bir parça, Tanrısal özün yansıması, Tanrı’nın cisimleşmesi/bedenleşmesi şeklinde onanır. Teslis’te yaratıcı vasfını elinde bulundurduğundan baba, merkezdedir; oğul, babadan yansıyandır; kutsal ruh, bu bağın aktarım aracıdır. Aşknlık, merhamet, adalet, sevgi, ceza, güç, bilgi, ulviyet, kurtuluş sembolü babanın, var etme, özü oluşturma, her şeyi bilme, hayat kaynağı olma, yaşamı düzenleme, kuralları belirleme, kural-sızlığı önleme, vaatte bulunma, terbiye etme, barıştırma, açıklama; etken, yargı,

bedel, kurban, vahiy/söz imgesi oğulun aracı olma, şefaet etme, varis olma, yerine getirme, bedel ödeme, dirilişe kaynaklık etme, mucizeler yaratma; içkinlik, güvence, yeniden doğuş simgesi kutsal ruhun ise uyarlayıcı olma, şekil verme, esinlenme, tövbeye getirme, suçtan arındırma, teselli etme, yeterli kılma, ruhsal yetki verme, eğiten, yetiştiren, biçimlendiren vasıfları vardır (Madrigal 57). Bu nitelikler, din aktarımında inanç sistemini benimseyen insanların algılarıyla bağıntı içindedir.

İslamiyet, aile yapısını gözeten; baba-anne-çocuk ilişkisinin önemini vurgulayan; anne-babaya saygı, hürmet, sevgi, merhamet, özen gibi duygu bütünlüklerinin yer aldığı ayetler içeren; tavır ve davranışların sınırlarını net olarak aktaran bir dindir. Baba figürünün algısal konumunu belirlemede rehber olan Kur'an-ı Kerim'de İsrâ Sûresi 23. ayette ebeveynlere yönelik tutumların bireyin inancının kaynağını oluşturduğu belirtilir. Aşkın bir değeri açımlayan baba, Müslüman toplumlarında kutsalı simgeler; kendisine saygı ve sevgi duyulur; ayaklarının altında cennetin bulunduğu ifade edilen anne ailenin temelini kurar; çocuklarını Allah'ın emirlerini esas alarak yaşamaya yönlendirme noktasında başroldedir; varlığı ile inananların inançlarındaki eksiklikleri kapamasını ve Allah'ın buyruklarını gözeterek ahlak olgusunu güçlendirmesini olanaklı hale getirir; ilahi emirlerde üstün kılındıklarından onlara yönelik eylemlerin alanı sınırlandırılır. İslam toplumlarında başat unsur baba, Allah'a itaati kanallı eden biçimlerde saygınlık kazanır; Tanrısal ile bağlantısızlığı, paralel yaratıcının varlığına iman etme ve ona kavuşmayı arzulamaya yönelik şekilde göstergeleşir.

Hristiyanlık İnancındaki Tanrı Baba Algısının Türk Romanındaki Görünümü: *Sessiz Ev*

Edebî yolculuğuna şiirle başlayan Orhan Pamuk, Doğu ve Batı metinlerinin hafızasındaki tüm anlatılarından doğrudan ya da dolaylı alıntılar yapan çağdaş bir *poeta doctus*'tur. Farklı biçemlerin ve izleklerin birlikte kullanıldığı eserlerindeki sanatsal arayış, öznel açıdan insana/insanlığa/varlığa; nesnel bakımdan, tanıma/teoriye/kurama dönük bir yolculuktur. IOWA Üniversitesi'ndeki Yazarlık Okulu'nda postmodern anlayışla tanışınca romancılık zihniyetinde köklü değişimler yaşayan ve 2006 Nobel Edebiyat Ödülü'nü alan yazar, metinlerini sözün imaja/imağlar serisine evrildiği kompleks ağ içinde çok merkezli ve devingen akış boyutunda inşa eder. Yazarın kurgulanırken kuran yayımlanmış yapıtlarında görüntüler, göstergeler, metaforlar karmaşasında, genel, kesin, kabul edilmiş gerçeklik bulunmaz; gösterilenin bulunmadığı sadece gösterenin olduğu, gösterenle gösterme ilişkisi kurulmayan simgesel bir oyun gerçekleştirilir.

Okurun karşısına betimleyen, yüzeysel anlatımların öncelendiği üslupla çıkarılır; ancak biçimsel ve biçimsel dönüşüm mekanizmasına sahip *oyundaki oyun* halindeki anlatıların derin yapısında ve arka planında algılanmayı, açığa çıkarılmayı bekleyen çokkatmanlı/çokanlamlı doku yer alır. Bu kurmaca sürecinde işlevsel kendilik olarak çift katmanlı ve çoğul anlamlı kodlanışlar, üst kurmaca ve metinlerarası anlatım tekniklerinin olanakları buluşturulur.

Anlatım tekniklerinin, aktarım unsurlarının özgün bir tasarım haline getirildiği kurgusu ve zamansal dokunuşlarıyla Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev* romanı, sürgünden kaçılarak yerleşilen evde geçen yalnızlıklarla dolu hayatların metinleşmesidir. İstanbul'dan kopuşla başlayan olay örgüsü, küçük sahil beldesi Cennethisar'daki varoluşsal sancılarla devam eder. Bir kadın ve erkekle çıkılan yolculukta oğlan çocuğunun gelişyle baba figürüne geçiş sağlanır. Hem meşru hem yasak ilişkilerden doğan oğulların hikâyeleri kendi çocuklarına da benzer şekilde taşınır ve anlatı babadan babalara doğru bir akış gösterir. Öldürülmesi arzulan babanın Tanrı konumunda olduğu metinde, devam niteliğindeki dört fiziksel babanın çocuklarında bıraktığı izler, ona karşı verilen mücadelede kaybedilen çocuklar çerçevesinde düzenlenir. Arayış izleğinde şekillenen eserin temel önermesi en güçlünün gücünü inkâr edip yerine geçmek için ömrünü adayan Selahattin'in fiziksel ve ruhsal yok oluşla son bulan, çocuklarına devreden yalnızlıklarla dolu yazgısıdır. Fatma adlı ev hanımının zamansal sıçramalar ile bir haftalık ziyaret içerisindeki kesiti karma bakış açısıyla anlatılır. Eser, Büyükhanım'ın geçmişi, Faruk Bey'in tarih araştırmaları, Metin'in Amerika'ya gitme hayali ve Hasan'ın güçlü adam olma arzusu şeklinde dört katmanlı ilerler.

İlk katman, öykü zamanında eşinin yasak ilişkisinden doğan hizmetçi cüce Recep'in Büyükhanım için kurduğu masayla başlar; üç torunun gelişyle boyut kazanır. Kendini güvende hissettiği bu evde geçmişiyle birlikte yaşlanan Büyükhanım, uykusuz gecelerinde eski hayatına döner: On altı yaşında Doktor Selahattin ile evlenmesi; dört yıl çocuklarının olmaması; eşinin İttihatçılarla takışması nedeniyle sürgün hayatına mahkûm kalmaları; taşındıkları Cennethisar'da bir oğullarının dünyaya gelmesi; bu küçük beldede insan sayısı az olduğundan eşinin doktorluk yapmakta zorlanması; inançsız doktor olarak tanınan Selahattin'in ansiklopedi yazmaya başlaması; İstanbul'a dönebilme durumu çıkmasına rağmen çalışması bitene kadar burada yaşamaya karar vermeleri; bu süreçte alkolik bir adama dönüşmesi; ansiklopedisinden başka şeyle ilgilenmemesi; Doğu'nun ona kötü gelen gerçekliği yıkacağını düşleyen Selahattin'in ömrünü çalışmasını bitirmeye adanması; eşinin dönüşümüyle Fatma'nın yalnızlık içinde hayat sürdürmek zorunda kalması, yoksul duruma düşmeleri ve ziynetlerini satarak geçinmek zorunda kalmaları; Fatma'ya yardım etsin diye getirilen

hizmetçi kadın ile Selahattin'in ilişki yaşaması ve iki çocuklarının dünyaya gelmesi; Fatma'nın onları istemeyerek köye göndermesi, karısından ve onun inan-dıklarından nefret eden Selahattin'in maddi bakımdan mecbur olduğu için bo-şanamaması; ansiklopedisini bitirmeden ölmesi; Fatma ve Selahattin'in oğlu Doğan'ın da babası gibi mutsuz yaşaması, alkolik olması ve ölmesi; Fatma'nın torunlarının ziyaretleri ile zaman geçirmesi. İkinci katman üniversitede tarih doçenti Faruk Bey'e aittir. Bu karakter, anlamlandıramadığı tarih ilgisini sor-gulayarak vakit geçirir; veba için araştırma yaptığı sırada başka tarihi veriler bulur ve onlarla dalga geçer; tarihin anlamsızlığından beslenerek yazılar yaz-mak ister, bu sırada ayrıldığı eşinin hayaline tutunur; zamanının çoğunu araş-tırma yaparak, tarihi sorgulayarak ve içki içerek geçirir. Üçüncü katman, ide-allerini gerçekleştireceği günün hayalini kuran Metin'in Amerika hayalinden meydana gelir. Gelecek yıl liseyi bitirecek olan bu karakter, yazları teyzesinin evinde özel ders verip para kazanır; parasızlıktan bıktığından Amerika'ya gide-rek büyük adam olacağı gün için gayret eder; hiçbir zaman ait hissedemeyeceği zenginlerin arasında varlık bulmaya çalışır; biriktirdiği parayla babaannesini ziyarete gelir; Ceylan adında bir kıza âşık olunca istekleri değişir ve sevdiğine kavuşmayı önceler; tüm yaz çalışarak kazandığı parayı çaldığı ve sevgisine karşılık bulamadığı için Cennethisar'dan kaçmayı arzular; babaannesini eski evi satıp apartman yaptırmaya ikna etmeye çabalar; girişimi sonuçsuz kalınca kardeşlerine İstanbul'a dönmeyi teklif eder. Dördüncü katman, piyangocu topal bir adamın oğlu Hasan'ın hikâyesidir. Selahattin'in gayrimeşru oğullarından ba-bası, çalışması ve okulu bitirmesi için baskı yapmasına rağmen ülkücülerle ta-kılır; mahallede haraç keser; ailesinden memnun değildir, herkese hükmedecek güce kavuşacağı günü bekler; âşık olduğu komünist ve zengin Nilgün'den kar-şılık bulamaz, onu takip ederek günlerini geçirir; ülkücü arkadaşlarının verdiği tehdit etme görevini yerine getirirken sevdiği kızı döver ve ölümüne sebebiyet verir; cüzdanını çaldığı adamın kimliğe bürünerek İstanbul'a kaçar.

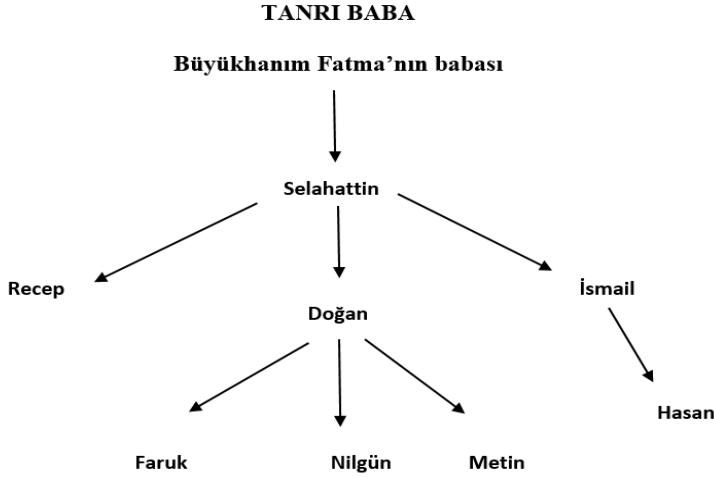
Tüm olay birimlerinin başkışı Fatma'nın çocukluğundaki bir anısıyla son bulduğu, birbiriyle organik bağıntı içindeki her katman, anlatıcı konumun-daki kişilerin duygusal durumları çerçevesinde kurgulanır. Aidiyet duygusun-dan yoksun babaların çocuklarına devrettiği arayışın belirleyici olduğu eserde iç içe geçerek hiçleşen kişilerin kendini var edecek köklerden kopuşu, büyük bir yalnızlığa doğması, varlıklarını sonuçlandıramadan hayatlarını sonlandır-ması, kalabalıklar içinde tekleşmesi dizgeleşir. Romanın ismi, yaşayanlarının hayatlarındaki büyük gürültülere tanıklık etmesine rağmen sessizliğini koru-yan/sessizleşen evin imlenmesidir. Bu mekân, Doktor Selahattin'in ansiklope-disini yazdığı odada kimlik krizini yaşaması, kendini araması ve bulamayınca

kaybolması; Fatma Hanım'ın önce tüm evde daha sonra kendine aidiyet aradığı odada yalnız ve mutsuz bir hayata hapsolmesi, aynı çatı altında eşinin başka kadınla ilişki yaşamasına ses etmemesi, yasak ilişkiden doğan çocuğu kendine hizmetli yaparak yaşadığı acıyı gözlerinin önünde tutması; oğullarının babadan kalan evde hayattan kopmaları; Doğan'ın babasının kaosunu üstlenmesi ve onun aşamadıklarını kendisinin aşamayacağını bilerek devralması; biri cüce diğeri topal olan gayrimeşru oğullarının hem fiziksel hem ruhsal açıdan eksik devam etmek zorunda kalmaları; istemedikleri, arayışları, sorgulayışları ve sonunda hep birlikte yok oluşlarının gerçekleşeceği ev ile zorunlu bir bağ kuran torunların, yıkmak arzularına karşın birbirinin çılgınlığını susturma için baskılaması vs. olmak üzere görünüm kazanan yansımaları ile kabullenmenin tizleştirdiği acı bir sessizliğin, her bireyin varoluş sancılarında kendi içinde yer açmasının imgesidir. Böylece sığınılan ve koruyucu niteliklerinden uzaklaşan ev, kaotik bağ ve parçalanma aracına dönüşür; aidiyetsizliklerin, köksüzlüklerin, tutunamayışların, eylemsizliklerin, kaybedişlerin, yıkımların mekânsal göstergesi haline gelir.

Sessiz Ev romanında fiziksel babalık modellerinin dışında kalan ilk figür Tanrı, kurulan dünya düzeninin bir yaratıcısı olduğu düşüncesinin ve insanın kendi gücüyle kontrol edemediği şeyleri düzenleyen üstün gücün varlığına inanmayla başlamasının imgesidir. Doğa yasalarının açıklanmasında kullanılan ve zamanla yenilerinin koyulmasında belirleyici roldeki bu yaklaşım, kaotik iktidar arayışını tek bir elde toplar; ortak menfaat algısı ile bütünün çıkarları, ihtiyaçları, amaçları yerine getirilerek toplumsal kargaşanın önüne geçilir; herkes için aynı ve gönüllü bağlılık anlamı taşır. Yaratılanlar arasındaki otoriteye aidiyet arzusu bölüştürülürken ikonik görünümü farklı olsa da yaratıcının gücü elde bulunduran kimliği değişmez. Hristiyanlık temelli bakış açısında, Tanrı rollerinin dağılımı ve babalığın bu role yakınlığı nedeniyle Tanrı'ya baba adı verilir; böylece insanların zihin dünyasında inşa ettikleri ilk baba şeklinde varlık bulur. İslami referanslarda karşılık bulmayan bu durum, eserde Tanrı'ya inanma ve yaratıcının varlığını reddetme biçimindedir.

Tanrı, babalık durumunun isimsel dayanağını; Tanrısızlık ise, öldürülen yok edilmeye çalışılan zihinsel baba algısının çocukların gölge biçiminde kalmasının esasını oluşturur. Tanrı'nın koruyucu, gözeten, her bir ferdi kulu diye adlandıırıp birleştiren, sevgi bağıyla güçlendirip, insanın dünyadaki yolculuğuna rehberlik eden özellikleriyle biyolojik olanına aktarılır. Bu figür, aile üyelerine karşı Tanrı'dan alıntılanan sorumluluklar ile yaklaşır; onları korur, çocukları kendinden doğan ve ona ait bireyler olması nedeniyle sahiplenir; sevgi bağıyla kimliklerini inşa eder. Fiziksel baba yansımaları, Tanrı üst başlığı altında biçimlenir.

Tanrı, simgesel babadır ve kutsal işaret eden ilk babadır. Bu babaya bağlılık tüm çocukların yazgısını belirler. Tanrı'nın dışında eserde dört fiziksel baba daha vardır: Büyükhanım'ın babası, Selahattin Bey, onun meşru ve gayri meşru yollardan sahip olduğu oğulları Doğan ve İsmail. Selahattin; Recep, Doğan ve İsmail'in; Doğan; Faruk, Nilgün, Metin'in; İsmail, Hasan'ın babası'dır. Selahattin'in Tanrı ile kaotik ilişkisi onu olay birimlerinin merkez baba unsuru haline getirir.



Şekil 1: *Sessiz Ev* Romanında Babanın Fiziksel Yansıları

Sessiz Ev romanında ilgisiz baba figürü, çocuk ile zorunluluk üzerine kurulu yüzeysel bir ilişki içindedir. Çalışmayı ve kendi arzularını çocuklarına tercih eden, onları engel gören, eşiyle sorunlar yaşayan bir tiptir. Görünme arzusunun doğuran bu babanın varlığı, çocuğun başkalarına kendi varlığını ispat etmek için her şeyi göze alması; ebeveyninde bulamadığı sevginin dış dünyada mevcut olduğu düşüncesi ile sonuçlanır (Karaköse ve Karaköse 80-81). Anlatı boyunca rol model babaları olmadığından ilgisiz kalan ve ilgili davranmaya çalışan ancak başarısız babalar gözlemlenir. İlk fiziksel baba karakteri, Fatma'nın babasıdır. Ayrıntılarıyla verilmeyen ve iletişimin tek yönlü olduğu rol sergileyen bu kişi, etkin tavır sergilemez; on altı yaşındaki kızını doktor ile evliliğe ikna etmeye çabalar.

Akşam babamı bekliyoruz, gelir, konuşur, biz dinleriz; tütün kokar ve sesi öksürüklü konuşur. Bir keresinde de dedi: Fatma, seni isteyen bir doktor var. Cevap vermiyorum! Bir doktor varmış, ben susuyorum ve babam bir şey söylemiyor, ama ertesi gün bir daha ve ben daha on altı yaşındayım ve annem, bak Fatma, dedi, doktormuş ve ben düşündüm: Tuhaf şey, acaba beni nereden görmüş? Korktum ve sormadım ve gene düşündüm: Doktor.

Kurukafa? Sonra babam bir kere daha söyledi ve ekledi: Parlak bir geleceği varmış Fatma, sordum soruşturdum, çalışkan ve belki biraz hırslı ama namuslu ve zeki adammış, iyi düşün. Ben sustum. (..) Kızım baba evinden gidiyorsun, şunu kulağına küpe et: Erkeklerle çok sormamak gerektiğini anlatıyordu, merak kediler içindir, peki baba, zaten biliyorum, ben sana bir kere daha söyleyeyim de kızım, elini de öyle koyma, bak tırnaklarını da ısırma artık kaç yaşındasın, peki baba sormam, sormayacaksın, sormam. (Pamuk 20)

Fatma'nın babası 'bekle-, dinle-, iste-, sorgula-, söyle-' eylemleriyle gücü elinde tuttuğunu gösteren bir tutuma sahiptir. Kontrolü ve yönlendirmeyi elinde bulunduran bu karakterin öksürüklü sesi, gücünün gölgesidir. Başkışının babasının sesindeki siliklik, kimliğine de yansır; söz hakkı vermediği kızının sessiz kalması yönündeki telkinleri, gerçekleşecek trajedinin habercisidir. Kız çocuklarının eş seçimlerinde babanın etken rol üstlendiği bu öğrenilmiş gerçeklik boyutundaki itaat, hayatının daha sonraki süreçlerini de şekillendirir. Rol model edinilen babanın davranışları, kendi evliliğinde de tekrar eder; eşiyile sürgün edildiğinde yaşadıklarını geride bırakır; merak etmez ve başka kimlik kazanan eşinin davranışlarını sorgulamaz; ona karşı bir duruş sergilemez; tepkisiz kalır; erkeğin hâkimiyetinde çürürken çocuğuna da hükmedemez.

Anlatıda Doktor Selahattin, biyolojik babalık görünümünün Tanrı'dan kalma geçişini gösteren bir karakterdir. Tanrı'yı/babayı tanımamayı seçtiğinden inanlara düşmanlığı, babaya özlemin ve baba olma istencinin karşılığı halinde- dir. Ondan kaynaklı tinsel travmalar, çocuklarına ve torunlarına sirayet ederek süreklilik kazanır. Bağlanacak/tutunacak kaynakları olmadan büyüyen tüm çocukların temel sorunu, babasızlık temellidir; çalınan aidiyet duyguları, belli belirsiz kökenleri, köklerinin zayıflığı, kimlik krizleri, kuramadıkları düzenleri ile yalnızlık içinde çürüyüp dağılırlar. Toplumsal rolünün gereklerini yerine getirmeyen ve net bir kimlik tanımlaması bulunmayan bu silik baba, kurgudaki çocuklarını yokluğunun gölgesinde yarım bırakır. Bu zorunluluğun gerektirdiği yıkım, anlatı kişilerinin kaderini belirler. Tanrı babanın yokluğundan biçim bulan Selahattin, karısına Tanrı'nın yokluğunu kabul etmesi yönünde baskı yapar. Tanrı'nın kendi yazdıkları olacağını düşünür.

Her şeyin kendine göre bir nedeni olduğunu öğrenince herkes, akıllarında Allah'a yer kalmayacak, çünkü açan çiçeklerin, yumurtlayan tavukların ve yükselip alçalan denizin gürleyen gökle yağmurun nedeni sandıkları gibi Allah'ın hikmeti değil, benim ansiklopedimde yazdıklarım olacak. O zaman yalnızca şeylerin başka şeyleri yaptığını ve Allahlarının elinden hiçbir şey gelmediğini anlayacaklar. Orada varsa bile o Allah, oturup seyretmekten başka yapabileceği bütün işlerini bizim bilimimizin onun elinden

alıverdiğini görecekler. Söyle bakalım Fatma, bu dünyada olup biteni seyretmekten başka hiçbir şeye gücü yetmeyen her kimse o artık, Allah sayılır mı? (Pamuk 120)

Selahattin, Tanrı'yı değil; sürgün edilirken müdahalede bulunmayan; kendisini yalnız bırakan; onu küçük bir kasabada az insanla yaşamaya mahkûm eden Tanrı'nın eylemsizliğini sorgular. Dünyaya terk edildiğini ve bir daha ilgilendirilmediğini duyumsaması, aidiyetsizliğinin başlangıcıdır. Bireysel ve toplumsal yabancılaşma yaşadığından bağlantı kurmakta zorluk çektiği hayat, kendisini zorlar ve Tanrı'nın bu tavrı onu yokluğa iter. Mutlak güce ve sonsuz hâkimiyete sahip Tanrı'nın yerine geçmek, ilişkinliğinin başlangıç noktasına kavuşması demektir. Anlatı kişisi "Tanrıların gözlerimizin önünde ölmedikleri yerde hiçbir çekicilik yoktur" (Cioran 23) düşüncesi ile onu öldürmenin yolunu aramaya başlar. Ömrünü adadığı ansiklopedisi bitince Tanrı babanın gücünü eline geçireceğine inanır. Tanrının babalığını devrettiği düşünülen devlet babayı daha üstte bir figüre dönüştürerek yeneceğini hayal eder:

Benim kitaplarıma, 48 ciltlik ansiklopedime benim ve asıl Tanrısal şeyin artık bu ciltler olduğunu, ben olduğumu anlayacaklar Fatma. Evet, ben Doktor Selahattin, 20. yüzyılda "o"nun yerine artık bütün Müslümanların yeni Tanrı'sı niye olmayayım ki? Çünkü bilimdir artık Tanrı'mız, işitiyor musun Fatma? (..) Ölümünden sonra hayat yoksa ölümlerin hayatı bütünüyle, geriye hiçbir şey kalmamacasına, ölümle birlikte yok olur gider. (Pamuk 121, 239)

Ansiklopedinin tamamlanması umudu, onun varlığının yeniden kabulü anlamına gelir ve Tanrı'nın yerine geçme arzusu simgesel aidiyet anlamını taşır. Özellikle Müslümanların Tanrı'sı olma isteği içindeki Selahattin, yaşadığı topraklara bağlılığını kanıtlayınca kendini var edeceği fikrindedir. Böylece Tanrı'yı zihninde öldürerek onun özünden yeniden kabullenişini gösterir; Tanrı'nın varlığının onun iktidarının eksikliğine sebebiyet verdiğini ifade eder; Tanrıyı/babayı ölü üzerinden betimler. Freud'un *Totem ve Tabusu*'ndaki (89) babanın öldürülüp oğulların baba oluşundaki imgesel düzenin görünümü bu durum, Tanrı'yı yiyen oğulların babayı daha ulaşılmaz kılması örneğindeki gibi yokluğu yüksek sesle söylenen Tanrı'yı daha kutsal hale getirir. Tanrı'nın daha kut-sallaşması eyleminin insanın ölümü keşfiyle başladığından ölüm maddesini yazarken uzun süre geçirir; yazmak ister yazamaz; Tanrı'nın varlığına teslimiyet içinde kalır ve Tanrı'nın gücüne boyun eğer. Tanrı'yı öldürerek Tanrılık arzusu taşıyan Selahattin, yaratıcı baba olma serüvenin ikonu konumundaki ansiklopedisini bitiremeden bu dünyadan gider.

Selahattin Tanrı'yı yok sayarak iktidar olmayı hayal eder; ama bu durum gerçekleşmez; her geçen gün gücünü kaybeder, fakirleşir, itibarsızlaşır, insanlar tarafından önemsenmez hale gelir. Hristiyanlıkta Tanrı babanın, zenginlik ve fakirlikle ilişkisi mevcuttur; ekonomik yoksunluk, Tanrı ile bağlantısızlığını doğurur. Yetersizliğin kriz ile sonuçlandığı durumlar ise, dinsel güç olan Tanrı'yı meydana getirir. Ekonomik refahın yıkımı ile devletin baba şeklinde ilanı devreye girer. Zengin insanların zulmü Tanrı babayı; Tanrı babanın zengin etme ümidi devlet babayı açığa çıkarır. Düşük gelirli duruma gelmek ceza biçimini alır; cezadan kaçış inançsal bütünlükle sağlanır. Yüksek gelirlilik ise, Tanrısal itaat ile mümkündür. Selahattin, Tanrı'dan uzaklaştıkça maddi gücü elinden gider. Tanrısal doğumunun tek dayanağı ise, yazdığı eseridir. Ansiklopedisiyle 'yeni Tanrı'lığı hayal eder. Ölüm, bu eylemin sonuçsuzluğunu, bunu başaramayacağı inancını işaret eden buluşudur. Nitekim sonraki hayatın yokluğuna bağlanma fikri onunla birlikte Tanrısal gücün sonsuza dek kaybolacağı düşüncesini açığa çıkarır. Ölümünden sonra hayat olmazsa baba ve onun otoritesinden geriye hiçbir şey kalmaz. Gücün ve otoritenin sahibi Tanrı'nın yerini alamayan, O'nun yerine geçme fikrini yüklediği kitabını bitiremeyerek var olmayan ve her geçen gün kendindeki kısıtlı gücün ortadan kalkışını yaşayan Selahattin, hiçlik ile tüm gerçekliğin üstünü örtmeye çabalar: "Hiçlik! Evet, Hiçlik denen bir şey var ve bu zavallı savaş ölümleri, şimdi, bu Hiçliğin dipdiri kuyusuna düşüp gittiler. Fatma, korkunç bir duyguydu bu: Allah ve cennet ve cehennem olmadığına göre, ölümden sonra yalnızca hiçbir şey var: Hiçlik dediğimiz şey var yalnızca" (Pamuk 239).

Selahattin kaybettiği tüm değerlere karşılık, elde ettiği her şeyin yerine hiçliği koyar. Tüm kazanımlar yok olacağına göre Tanrı'yı yok saymak da suç olamaz. Hiçlik, cezayı, suçu, suçluyu, güçlüyü, güçsüzü aynı hizaya taşır. "Etik mükemmellik ülküsünün kendisi olan Tanrısal varlık, insanların ruhuna bu ülkünün tohumunu, öte yandan bu ülkeye uygunluk içinde yaşama dürtüsünü yerleştirmiştir" (Freud 173). Mükemmelliği yakalamayan Selahattin, ruhundaki tohumu dönüştürerek hayata tutunma nedeni bulur; ilk önce Fatma'yı ikna etmeye çabalar, ancak başarılı olamaz. Aynı yaşamı paylaştığı karısına varlığını kabul ettiremeyince dış dünyadakilere de bunu kanıtlamayacağını farkındadır. Fatma, Tanrı'ya yani babaya inanmakta kararlıdır. Sürgün değil özgürdür; fakat eşiyile birlikte zorunlu tutsaklık yaşar. Bu da Selahattin'i ona karşı tahammülsüz hale getirir: "Budala kadın, aptal kadın, herkes gibi senin de beynini yıkamışlar ne Allah var ne ahret, öteki dünya bizi bu dünyada yola sokmak için uydurulmuş iğrenç bir yalandır" (Pamuk 59). Gücü elinde bulunduran Fatma'nın ona değil Tanrı'ya inanması, babanın otoritesinin kanatları altında, özgür ve güvende

hissetmesi ona yokluğunu hatırlatır. Yaşama dahilliğine engel durumdaki kadına nefretle bakar. Eşini kendi gücüne inandırmak isteğini başaramayınca hizmetçi kadınla cinsel ilişki yaşar. Kadının gücüne karşı kendi emrindeki bir kadınla birlikte olarak Fatma'nın inanç kaynaklı simgesel otoritesini yıkmak ister.

Kadın erkeğin tamamlayıcısıdır.. İkiye ayrılır.. Birinciler, doğal kadınlardır, bunlar doğanın kendilerine verdiği zevklerin ve keyiflerin hakkını veren, rahat, dertsiz, tasasız, doğal kadınlardır ki bunların çoğunluğu halktan, aşağı sınıftan çıkar.. İkinci tür kadınlar ise asabi, buyurgan, kibar, kör inançlara kanmak zorunda kalan, soğuk, anlayışsız kadınlardır.. Bu ikinci tür kadınlar o kadar soğuk ve anlayışsızdır ki, birçok bilgin, filozof, anlayışın ve aşkın sıcaklığını aşağı sınıfın kadınlarında aramışlardır.. Bundan bir çocuğu olmuştur.. Niye utanmalı? Hayatın gerçeğidir. (Pamuk 179)

Aşılamayan Tanrı iktidarı, devletin güç temelli otoritesi ve kadının özgürlük alanı babayı çürümeye götüren ana etkenlerdir. Fatma, Tanrı'ya/babaya inanan, bu özgürlüğünü elinde tutma konusunda ısrarcı, karşı duran ve itaat etmeyen nitelikleri ile arzu nesnesi kadın boyunduruğunun dışında kalır; arzulanıp elde edilemez. Hizmetçi kadın ise, erkeklerin otoritesine yatkın, erkeğin talep ettiği her şeyi kolayca kabul eden, alt sınıfta, rahat kontrol edilebilir özelliktedir. Bu nedenle evin erkeği, kendi sınırları içindeki bu kadın ile eşini aldatmayı tercih ederek doyuma ulaşmaya yönelir. Kadının varlık alanının sınırlarına erişemeyen erkek, onun hâkimiyet alanındakinin konfor alanını bozarak onu yenme gayreti taşır.

Romanda ilgisiz tutumunu hayata karşı duramayışından alan babanın üç oğlu vardır. Bunlardan ilki, evliliğinden dört yıl sonra sürgüne gittikleri yerde dünyaya gelen Doğan'dır. Diğer ikisi ise hizmetçi kadından yasak ilişki sonucu doğan Recep ve İsmail'dir. Doğan, rol modeline uygun biçimde davranır; içki içer; annesinin babası gibi olmasın diye gizlice sattığı mücevherleriyle yolladığı harçlıklar sayesinde Fransız okullarında yatılı okur; fakat bu uzaklık, genetik gerçekliği aşmasını sağlayamaz. Mezun olduktan sonra babasının yazdığı kitabın peşine düşer; zavallı, cılız, sakın bir kadınla evlenir; babası gibi üç evlat sahibi olur; eşi ölünce üç çocukla yalnız kalır. Eserde "gibi" edatıyla sağlanan benzeşim unsurları ile çocuklarıyla ilgilenmek yerine işini terk ederek onları teyzesinin himayesine bırakır.

Doğan Bey önüne bakıyor, düşünüyordu, sonra şöyle dedi: Kafam işleme-yeceğine öleyim daha iyi, anne düşünmeden yaşayamam ben ve Büyükhanım bu düşünmek değil yavrum, yalnızca hüznlenmek dedi, ama birbirlerini dinlemeyi unutmışlardı artık. Sonra Doğan Bey, o mektupları yaza yaza öldü. Ağzından kan geliyordu babası gibi. (Pamuk 49)

Doğan, tıpkı babası gibi var olma eyleminde anneyi onaylayıcı yapar. İyi bir yere gelecekken her şeyi terk ederek mutsuz ve yalnız bir şekilde ölür. O, babası gibiliği sürdürür; onun acısını bıraktığı yerden devralır.

Belki vekil yaparlar, kaymakamlıktan ayrılma, bak valilik sıran geliyormuş oğlum, demedim mi, hayır anne, dayanamıyorum artık, hepsi iğrenç, çirkin anne, vah zavallı yavrum benim, sen niye ötekiler gibi işinle evin arasında gidip gelmiyorsun, ama biliyorum dedim bir gün, öfkelenmiştim, çünkü tembel ve korkaksın değil mi, baban gibisin, yaşamaya, insanlar arasına karışmaya cesaretin yok değil mi, onları suçlamak ve hepsinden nefret etmek daha kolay; hayır anne, hayır, sen bilmiyorsun, hepsi iğrenç, kaymakamlığa bile dayanamıyorum artık. (Pamuk 63)

Ötekiler gibi yaşamayı bilmeyen Doğan, sadece babasının yolundan gitmeyi öğrenir. Babanın hayattan kopuşu, aidiyetsizliği, tutunamayışı, yalnızlığı, mutsuzluğu, yabancılığı ona geçer. Hayatı yaşamayı değil acısını çekmeyi tercih eder. Babasının sınırlarını çizdiği sistemsizliğe babası gibi baş eğ; hareketsizliği ve öğrenilmiş çaresizliği benimser. Düzenin zıttı tavrı, mevcut duruma karşı söylemler içerir; ancak beğenmediği sistemi değiştirmek için eyleme geçmez. Baba ve oğulun ortak noktası yaşamdan kopuşu çözüm olarak görmeleridir. Babasız büyümüş çocukların kaderine uygun biçimde davranarak kendi çocuklarını da en kısa yoldan babasız bırakır. Babası gibi kahramandan ziyade kurban olmaya yönelir. Doğduğu anda ona biçilen yazgısı/babası nedeniyle onun kahramanlık şansı son bulur. Çocuğa yırtıcı bir kuşun adı verilerek örtük bir ayrıklık sağlanmaya çalışılır; ama Doğan, babası gibi davranarak bu adı eylemsel düzleme taşıyamaz: “Doğan koyacağım, bu doğan yeni dünyayı hep bize hatırlatsın diye, zaferle ve güvenle yaşasın diye ve dünyaya gücünün yeteceğine inansın diye!” (Pamuk 83). Doğan, babasının yeni dünyasının ilk inancısı olmak için bir fırsattır; fakat baba ona yeterince ilgi göstermeyince bu doğum gerçekleşemez.

Selahattin'in babalığı yasak ilişkisinden doğan biri cüce diğeri total iki çocuğu ile görüngülenir. Recep, Büyükhanım'ın yanında hizmetçilik yapar. İsmail, Doğan Bey'in teklifini kabul ederek aldığı bir miktar parayla hem onlara hem babalarının mezarına yakın taş bir evde yaşar. Selahattin, Fatma'nın bildiğini bilerek -kocasını askere gitmiş daha sonra gelmemiş bu sebeple fakir düşmüş- ona yardım diye eve getirilen kadınla cinsel birliktelik yaşar. Bu duruma tahammül edemeyen eşi, onları döverek köye gönderir. Doğan, köyde üvey babalarından eziyet görerek büyüyen kardeşlerini tekrar baba evlerine getirir. Fatma nefretle yaklaştığı 'piç' (Pamuk 59) diye nitelediği çocuklardan birini, hizmetçi olarak yanında tutar. Kendine ceza bu iki çocuğun eylemlerinden nefret ve tiksinti duyar; ezici hâkimiyetini bu iki çocuğun varlığıyla kadına yükler; onlardan biriyle

hayatını geçirme zorunluluğu babadan kalan son çiledir: “Baba artık iyilik ve haz dağıtan efendi olarak değil, ataerkilliğin pater potestasının evrendeki tiranı olarak yaşamaktadır” (Lesourd, 25). Kardeş oldukları Doğan ile ayrı paydada yaşamayı sürdürürler; biri evin beyi diğeri hizmetçisidir. Babasının günahının sonucunu üvey baba eziyetiyle ve herkes için unutulmayacak bir görüntüyle ödeyen Recep’in cüceliği, hayattaki kısıtlanmışlığının işaretidir. Dalga konusu bu cücelik, aksi bir tavır sergilediği babasından kalan bir iz, bir eksikliktir. Evdeki ötekiliğini vurgulayan bu bedensel kısıklık, hem babasızlık hem de annesizlik temelli aidiyetizlikten kaynaklanır.

O zaman çocuk artık soruyu sorar: Baba der, niye o adam öyle küçük? Çünkü annesi onu evlenmeden doğurmuş, derdim eskiden. Sıtkı evlenmiş. Faruk Bey de evlenmedi, ama çocuğu olmadı ve annemde tam tersi olduğu için annemi ve bizi Büyükhanım köye yollatmış. Yollatmadan önce kelimeleri ve sonra asıl bastonuyla annemi ve bizi sıkıştırırken, annem, yapmayın Büyükhanım, demiş, çocukların ne günahı var? Ben de işittiğimi sanıyorum bazan o sözleri, o korkunç günü. (Pamuk 14)

Recep’in cüceliği evlilik bağıyla tamamlanmayan ailenin fiziksel varlığının işaretidir. Cüce; eksik kalmış, gelişememiş, normalin dışında, farklı, kusurlu ve ‘öteki’ demektir. Recep tam değil, yarımdır. Cüceliği bu yarımlığın bir kusur nedeniyle oluştuğunun göstergesidir. Bir bütünün parçası değil, gizli kalması gereken bir durumun sonucu olarak dünyaya gelme ağırlığı altında kalan çocuk, diğerlerinden hem fiziksel hem duygusal anlamda eksiktir. Zavallı bir kaddından doğma çocuk, ilgisiz babanın tutumuyla daha da küçülür. Büyükhanımın dövme eylemiyle küçülen annenin görünüşü çocukta da sürer: “Sen onun oğlu değil, piçisin ve hiçbir şeye hakkın yok” (Pamuk 180). Fiziksel görünümdeki yarımlık ve belirli bir noktadan sonra bulanıklaşan gerçeklik, yanına atıldıkları üvey babanın “*Karataş*” (Pamuk 51) soyadıyla tamamlanır; hayatlarının özeti gibi karanlık anlamlar içerir. Gerçek babasının garip hayatı anlamlandıramadığı ‘Darvinoğlu’ soyadıyla devam eder. Baba evindeki ayrılık, babadan gelen soyadlarının farklılığı ile tamamlanır. Cüce Recep ve topal İsmail, anne ve babaları tarafından aidiyet kazandırılmamış, yalancı, kurgu birer kimliğin kullanıcısıdır. İsmail aynı kaderi yaşayan kardeşinden farklı eylemlerde bulunur; babasından ve annesinden ödünçlediği fiziksel eksikliğe karşılık onların günahlarından kendini sıyrarak yeni bir hayat kurmayı başarır. Onların çatısının altındaki topallık durumunu bir aile kurarak ortadan kaldırmaya çalışır. Recep ise, onu cüceleştiren sistemin içinde cüce kalmaya devam eder; ait olmadığı dünyanın ve babanın bıraktığı izi hep taşır. Kendisine ‘efendi’ diye hitap edilmesi, toplumsal statüde diğerlerinin altında olduğunun göstergesidir.

Kardeşi Doğan, yeğenleri Faruk, Metin 'bey' olarak nitelenirken o, aynı soydan geldiği ailenin çalışanıdır, orta sınıf bir işçidir.

Yokuşta taş bir evde yaşayan İsmail, piyango satarak geçimini sağlar; öz babasından öğrendiği bilime yakınlık ile oğlu Hasan'ın okuması için baskı yapar; eve geldiğinde zamanlarda ders çalışmadığını gördüğünde üvey babasından öğrendiği şiddet eğilimi ile oğlunu azarlar, zarar vermeden döver. Hasan'ın kendisine benzemeyen bir hayata sahip olmasını ister; bunun için lise diploması şart olduğunu ve çok çalışması gerektiğini düşünür. Amacındaki faydalığa karşın şiddet, olumlu eylem haline dönüşmez; çocuk, 'topal piyangocu' (Pamuk 127) dediği babasından nefret eder; büyük adam olup babalığı eline geçireceği günü bekler. Babasının ezdiği, dövdüğü zavallı bir kadın olarak gördüğü annesine ise çok bağlıdır.

Bana beni severek bakıyordu. Annemi ne kadar sevdiğimi ve babamı ne kadar sevmemediğimi düşündüm. Anneme acıdım ve babam onu bir zamanlar dövdüğü için başka kardeşim olmadığı geldi aklıma. Bu hangi suçun cezası? Ama benim kardeşim annemdir. Düşündüm: Biz ana-oğul değil de kardeşiz sanki ve bizi ceza olsun diye bu topal adamın evine yerleştirmişler ve onun sattığı piyangoların parasıyla hadi bakalım, yaşayın yaşayabilirseniz demişler. (Pamuk 128)

İsmail'in eşini dövmesi, üvey babadan ve öz babanın karısından kalma bir öğrencidir. Büyürken aldığı bu tahribat, kendi karısına davranış biçimini olumsuz sonuçlandırır; böylece şiddete meyilli, gördüğünü uygulayan ve sorgulamayan bir adam haline dönüşür. Hasan'ın babasından nefreti, anneye yakınlığı ve babayı ceza olarak görmesi Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın cennetten yasak meyveyi yiyerek kovulduğu ilk günaha göndermedir. Onların bu eyleminin yaptırımını çocukları ile devam eder; Kabil, kardeşi Habil'i öldürür. Hasan'ın babasının annesi, yasak ilişkiden dolayı köye gönderilir; kendisine zulmeden, döven erkeğin elinde kalır; bu günahın sonucu doğan İsmail, annesinin cezasını üvey babanın zulmüyle öder. Bu ödünçleme biçimi, kendi ailesine de sirayet eder; İsmail, eşini döverek kendi soyundan olacak bir varlığın dünyaya gelmemesine sebebiyet verir; Hasan ise, babanın soyundan gelen, günahın taşıyıcısı, katledilen kardeşinin yoksunluğunu yaşar. Selahattin'in yasak ilişkisi ve annenin yazgısı kendinden gelenleri aynı döngünün içinde ilerletir. Babanın eylemsizliği ve annenin zavallılığı bu döngüyü kısırlaştıran en büyük etkidir: "Kadın zavallı yaratıktır, onlara bakanları sevmem, onlara bakıp yalnızca yatmayı düşünenler, sivilceli abazanlarla materyalist zenginler ve pis heriflerdir" (Pamuk 173). Zavallı yaratıkların arzu nesneliği dışında bir fonksiyonu olmadığı düşüncesi, gerçek babanın dışarıda tutulması ile tamamlanır (Leusord 64). Babanın silik

ve pasif varlığı, anneyi zavallı bir cinsel obje yapar. İsmail'in oğlu Hasan'ın durumu, Sigmund Freud'un Oidipus Kompleksi karmaşasını yansıtır. Babasından nefret eden annesiyle özdeşim kurmak isteyen çocuk, annesine ulaşamama, onu elde edememe sebebi olarak babasını görür.

Baba bakışıyla bana bakıyordu. Sonra gene başladı: Oğlum, oğlum niye okumuyorsun, oğlum bütün gün sokaklarda ne diyorsun filan. Birden şöyle düşündüm: Bu ağlayan adamla ne işimiz var bizim anne? Anneme gideyim, uyandırıp böyle diyeyim ve biz annemle bu adamın evinden gidelim. O zaman, babamın artık ne kadar üzüleceğini düşününce sıkıldım. Evet, ben de suçluyum, bütün gün sokaklarda gezdim, ama merak etme baba, bak yarın nasıl çalışacağım. Böyle desem inanmaz da bana. Sonunda, susmuş, öyle öfkeli ve ağlamaklı bana bakıyordu. (Pamuk 92)

Annesini alıp gitmeyi düşleyen Hasan, “paradan başka bir şey bilmeyen piyangocu” (Pamuk 210) babasıyla değil annesiyle birlikte yaşamayı isteyerek babanın gölgesinin tamamen üstünden kalkmasını ister. Ancak anne, güç sahibi ve para getiren olduğundan babanıdır. Onun idealini güçlü insan, para babası, ev geçindiren olmaya adar; herkese gücünü kanıtlamanın yolunu bu olarak görür. Bu iktidarı elde edebileceğini düşündüğü için dersleri ihmal ederek ülkücülerle eylemlere katılır; sokakta haraç keser. Topal ve eksik olan babanın yerini doldurarak anneye aitlik fikri, çocuğun kendisini düşünen ve kendisinde devam edecek sahte bir baba ikonu/ baba tasarımı çizmesidir. Kabil'in Habil'i öldürdüğü gibi amcasının kızını, âşık olduğunu iddia ettiği kişiyi babası gibi döve döve öldürür. Sahip olmadığı kadınların, annesiyle arasına giren babanın hıncını nu şekilde alır.

Taştan soğuk, sevgisiz, sert bir evin içinde büyüyen Hasan, oradan her fırsatta kaçır. Odasındaki tavanda su birikintilerinden oluşan çatlağı bir kartal silüetine benzetir: “Kanatlarını açmış ve ben uyurken benim üzerime gelip beni alacak sanki bu eski kartal ve sanki ben erkek değil, kız olacağım o zaman!” (Pamuk 169). Kollarını açıp onu koruyarak, sarıp sarmalayarak başkalaştıracak bu kartal, onun imgesel babasıdır. Bu sembolün onu kıza dönüştürecek fikri ise, Jacques Marie Emile Lacan'ın (82) ayna evresiyle ilişkilidir. Yansımada kendi benliğini arayan Hasan, ilk görünümüne karşı âşık olma tavrı takınır; kendi beniyi özdeşim kurar; görüntüsüne yabancılaşır. Hasan'ın tavanı aynası; gördüğü resim ise benliğidir. O, bir kız çocuğu bedenine ait olup annesiyle özdeşim kurmayı arzular; kendisini anneden uzaklaştırıp nefret edilene, öldürülmek istenilene yaklaştıran bedenini yok ederek anneye kavuşmak; baba kaynaklı çatışmayı sonlandırma isteğindedir: “Anlamıyorsunuz! Bakıyorsunuz, ama görmüyorsunuz; düşünüyorsunuz, ama bilmiyorsunuz! Benim kim olduğumu anlamıyorlar,

kim olacağını bilmiyorlar; çünkü körlerden de beterler: İğrençler!” (Pamuk 219). Kimsenin kim olduğuyla ilgilenmemesine sitem eden Hasan'ın iç dünyasındaki çığlıklar, dış dünyada suça meyilli hareketlerle geçer. Kopuk, tek yönlü, iletişimsiz dünyada görülmeme şeklinde yansıyan yaşayan ölü durumu, baba kaynaklı ses kısıklığı ile derinleşir. Anne-baba çatışmasından başlayan kaotik doğum, katil olma ve hayatının geri kalanını başkasından çaldığı, 'onun sahte benliği'ni imleyen kimlikle devam ettirme ile sonuçlanır. Duygusal anlamda terk eden baba ve babaya ait olmayı tercih eden annesinden uzakta yeni bir hayat kurmak, başka birinin gölgesinde yeniden yaşam arayışına girme fırsattır.

Babasının izinden giden, onun gibi bir hayat yaşayan ve sonunda onun gibi ölen Doğan Bey'in oğlu Faruk da babasının izinden ilerler. Tarih bölümünde doçent olarak görevlidir; nedenini bilmediği bir alanda çalışmalar yapar; inanamadığı tezleri savunur. Onun köksüzlüğünün yansıması ise, mutsuz evliliğidir. Çocuğu olmadığı için kendisinden ayrılan, başka bir adamdan çocuk sahibi olan karısını özleyerek ve içki içerek zamanını geçirir. Mutluluk için insanın talihini, tarihini ve hayatını değiştirmek zorunda olduğunu düşünür: “Hayatı olduğu gibi görebilmek için hayatımızı değiştirmeliyiz!” (Pamuk 137) Yaşadığı hayatın onu çıkmaza sürüklediğinin farkındaki Faruk, genetik yatkınlıkla algıladığını düzenlemeye çabalamaz; sadece ayak uydurur ve “iki ruhla yaşamaya dayanamaz” (Pamuk 193); ama tek ruhla yaşamak için de harekete geçmez. ‘Gibi’ olma durumu Faruk'un hayatında çok yaygındır: “Ben de onlar gibi, dedem gibi yapsam, her şeyi bırakıp buraya kapansam, her gün Gebze'ye gidip gelsem, tarih denen şeyle ilgili, başı ve sonu bulunmayan milyonlarca kelimelik yazı için masaya otursam.” (Pamuk 187). Pasif, durağan, uyuşuk hayatı benimseyen Faruk, Nilgün yaralandığında onu doktora getirmek yerine gaziinoya içmeye gider. Kardeşinin hastaneye gitmeme arzusuna karşı gelmez ve sonunda kardeşi ölür. Komünist adıyla nitelenen Nilgün, erkekler dünyasıyla kurulan çatışmanın kadin tarafındadır. Fikirlerindeki değişimler onu diğerlerinden soyutlar; eski arkadaşlarıyla bağlantısını koparır; her gün ülkedeki gelişmeleri takip eder; kimsenin denize gitmeyi tercih etmediği zaman dilimlerini kullanır; yalnız ve izole bir hayat sürdürür; ona aşkını ilan eden Hasan'ın şiddetine maruz kalır ve ölür.

Yazları verdiği özel dersten kazandığı parayla tatil için babaannesinin yanına gelen Metin, çalışkan, zeki, hedefleri olan bir kişidir; Amerika'ya gitme hayali kurar; en büyük problemi ise parasızlıktır. Babadan kalma bir işi olmayan Metin'in babasıyla münasebeti yoktur; çoktan ölmüş annesini tanıma fırsatı bulamaz. Diğer kardeşlerinin kaderi, onu da takip eder; aidiyetsiz, köksüz, yalnız hisseder ve yaşadığı ortamdan huzursuzdur. Babaannesinin evi satıp apartman yaptırmak hepsinin hayatını kurtaracağına inanır. Abisinin babadan aldığı

eylemsizliğine, babaannenin yaşananlara karşı uyku haline, Nilgün'ün kendini kurtarma çabasına öfkelenir. Çevresindeki zenginler gibi olamamanın acısının temel kaynağını, kendilerini teyzesinin evindeki sevgisizliğe terk eden; onlara konforlu bir hayat sunmadan ölüp giden babalarında görür:

Evet, ben derslerime çok çalışırım, sınıfımda birinci olmazsam canım iyice sıkılır ve benim gibilere de inek denildiğini bilirim, ama benim babamın, beni on yıl sonra başına geçireceği takım tezgâhları fabrikası yok, iplik fabrikası yok, demir deposu ve dökümhanesi ya da Libya'da aldığı küçük de olsa bir ihalesi ve hatta bir ihracat ve ithalat bürosu da yok benim zavallı babamın: Benim kaymakamlıktan istifa etmiş babamın yalnızca bir mezarı var, yılda bir kere Babaanne evde ağlamasın diye gideriz, orada ağlar. (Pamuk 42)

Metin'in babasızlığı, rol model eksikliğinin tersine gelişim gösterir. Babanın yokluğunun psikolojik yıkıma sebep olacağı, başarısız ve hayattan kopuk bırakacağı görüşünün aksine kendisine sunulmayan şartları sağlamak için daha çok çalışır; mücadele verir; para biriktirir; arkadaşlarıyla iletişim kurar; kendini yabancı ve öteki hissetse de etrafında hep insanlar vardır. Diğerleri kendi kabukları ve sınırlarında iken Metin dışa dönük olmayı seçer; 'ben de buradayım' der. İğrendiği hayattan kopuk yaşantı yerine iğrençliğe uyum sağlar; çok farklı, statüsü yüksek, maddi imkânları yukarıda insanlar arasında zekâsıyla öne çıkar. Başarısı onlar için alay konusu olsa da şu andaki konumuna değil Amerika'ya gidip hâkimiyet kuracağı güne odaklı yatırım yapar. Onun zihnini Ceylan'a duyduğu aşk karıştırır; hayallerini bu kadın üzerine kurar hatta o isterse bunlardan vazgeçmeyi dahi kabul eder.

Ceylan, Ceylan neredesin, seni çok seviyorum ve sanki ben küçükken herkesin akşam eve dönünce onu öpen bir annesi var, benim yok diye düşündüğüm zamanlardaki gibi ve yatakhane, hafta sonlarında çok yalnız hissettiğim ve kendimden ve yalnızlıktan nefret ettiğim ve teyzemin evinde beni kimsenin sevmediğini düşündüğüm zamanlardaki gibi zavallı ve çaresiz hissediyorum kendimi. (Pamuk 160)

Babanın anneyi sevmesi, davranışsal gelişimin temelidir; sevgi bütünlüğünü sağlayamamış kişilerin çocukları, bilmedikleri sevginin arayıcısıdır. Başka bir kadına duyulan ilgiyi anlamlandıramayan bireyler, anne sevgisini anlamlandıramazlar. Anne ilişkisi eksik kalan ve dokunsal hazzı arzulayan Metin, sevginin sıcaklığını hissedemez; yalnızlık, bütün duygularını karmaşık hale getirir; Ceylan'a duyduğu sevgide annenin eksikliğinin yansımaları vardır. Anne karnındaki bağ ile kazanılan dokunma arzusunun karşılığını bulamadığından saldırgan dürtüye yönelir. Sevdiği kadına, dokunsal temas kurma isteği ile yakınlaşır,

bu esnada hiç hatırasında yeri bulunmayan annesini düşünür, aşkını ilan eder, benliğinde kalmış anne izini öpmek ister.

Ceylan'ı sevdiğimi düşündüm; ama çözümleyemediğim bir duygu onu ben- den uzaklaştırmaktaydı da: Sabahlara kadar yatağımda düşündüğüm gibi, ona kendimi anlatmam gerektiğini biliyordum, ama düşündükçe bu anlatı- lacak “ben”in sanki hiç olmadığı aklıma geliyordu. Ben dediğim şey kutu- lar içinde kutular gibiydi: Kendimde hep bir başka şey vardı sanki; o şeyler- den sonra asıl kendimi bulup ortaya koyabilecektim belki, ama her kutunun içinden Ceylan’a olduğu gibi gösterebileceğim gerçek ve özgün bir Metin de- ğil, onu gizleyen bir başka kutu çıkıyordu. (Pamuk 112)

Metin’in hayatı sevmeye ihtimalinin temsilcisi Ceylan’ın sevgisinden beklentisi, anne eksiliğini gidermesi, tahrip edilmiş çocukluğunu onarmasıdır. Benliğini keşfetme imkânı bulamadığından varlığını bir kadına anlatmanın zorluğunu yaşayan Metin’in hem tensel hem duygusal bakımdan Ceylan’a yaklaşıırken er- kekliğin tamamlanamamışlığı içerisinde hareket eder. Ölü annesinin soğuk be- denini sevdiği kadının sıcak bedeninde arar; annesi gibi onu da başka bir erkeğe kaptırınca mümkün kılınan en kısa zamanda kaçıp gitmek ister. Bütün her şe- yin sorumlusunun anne ve babanın ölümüne bağladığından ikinci bir kaybe- dişin yıkımını kaldıracak donanımı kendinde bulamaz.

Sessiz Ev romanında babalık görünümünün kutsal merkezli krizi kaotik ba- balık yasasını doğurur. Hristiyanlık inancındaki babanın Tanrı ile özdeşimi an- latı içinde Tanrı/sızlık biçiminde yer alır. İnanılan ilk baba Tanrı ve biyolojik ilk baba Selahattin arasındaki gerilim kendinden sonra gelen kuşaklara da yansır. Fatma Hanım’dan doğan Doğan, babasıyla aynı evde büyümenin etkisiyle ona en çok benzeyen olur; annesi onu yatılı okula vererek bu aynılışma eylemini durdurmak istese de babası gibi davranmasını engelleyemez. Eve gelen hizmet- çiden doğma gayri meşru çocuklar ise fiziksel ve ruhsal anlamda tamamlana- maz. Öz babayla bir çatı altında değil üvey babanın zorbalıklarıyla büyümeleri nedeniyle kendilerine yer edinemezler. Bu büyüme süreci olumlu sonuçlanmaz ve her ikisi de bedenen eksik kalır. Recep’in cüceliği ve İsmail’in topallığı, ba- basal yarımlığın, noksanlığın, eksikliğin işaretidir. Gayri meşru ilişki sonucu dünyaya gelişin yüze vurulduğu ve nefretin büyüdüğü evde her gün baba ek- sikliğinin sonuçlarını çekerek yaşarlar. Ayrıca İsmail, oğlu Hasan tarafından rol model yoksunluğu sebebiyle hor görülür ve kötü baba görünümü kazanır. Olması gereken babalık rolünü gerçekleştiremeyen Doğan’ın çocukları Faruk, Metin, Nilgün de tıpkı babaları gibi tamamlanamaz ve benliklerini inşa ede- mezler. Anlatıda tüm çocuklar babalarının aidiyetsiz, kimlik krizi ve arayışla geçen hayatlarının tahribatına uğrarlar. Tanrı babaya tutunamayan Selahattin’in

köksüzlüğü çocuklarına onlardan da kendi çocuklarına devrederek sürüp gider; kuşaklar boyu aktarılan tutunanamayış çürümeyi getirir. Böylece eser, çocuklar için özdeşim unsuru ve rol model baba figürünün bireylerin hayata bağlanmasındaki etkisinin boyutu netleştirilir.

Sonuç

Kendinden önceki dönemin anlamını tamamen yıkmadan yeni bir adda biçim bulan baba kavramının görünümüleri, fiziksel babalığın tanımını ve sınırlarını da belirler. Bu figürün ilk yansıması yaratıcının baba olduğuna yönelik inanışlar temellidir. Mitolojik anlatılarda baba Tanrı/Tanrıça'dır. Zeus, Athena, Afrodite, Poseidon, Demeter, Kibele, Ares, Hermes, Dionisos, Gök Tanrı, Kayra, Ülgen, Kubai, Umay, Fujin, Hiru-Ko vd. bu babalığın rollerine sahiptirler ve insanın hâkimiyetini aşan deniz, toprak, gök, yer altı, savaş, aşk, bereket gibi alanların kontrolünü ele alırlar. Dinlerin doğumu ve inananların ayrışımı, Tanrı göstergelerini dönüştürür. Bazı gruplar içinde Tanrı çoklu özne ile ilişkili iken Tektanrıcılığın ortaya çıkışı, ilahi dinlerin doğumu ve yaratıcının esaslarının toplumlardaki konumları çeşitlenir. Üç büyük kutsal din diye nitelenen Yahudilik, Hristiyanlık ve son din İslamiyet için ortak baba figürü ata, soy bağı ilk kurucusu ve yaratılan ilk insan Hz. Âdem'dir. Yaratılan insanların biyolojik çokluğunun aracı Hz. Âdem'in cennetten kovulup dünyaya gönderilmesiyle başlayan hikâyesi, genetik kod halinde insanlığın yazgısının çizilmesi ile sonuçlanır. İlahi ve yaratıcı bir kimlik olmayan Hz. Âdem, Tanrılıktan sıyrılıp insan bedenindeki görüngünün ilk işaretidir. Hristiyanlıkta bireylerin yüce olanın insan soyundan gelmesi ihtimaline inanarak kurtuluşa ereceği görüşü, insan kimliğindeki İsa'nın Tanrılaşması ile aşkın bir hüviyet edineceği doğması, Hz. İsa'nın Tanrı yansıması ve Tanrı görünümüne alınmasının sebepleridir. Dinlere ve kutsal kitaplara müdahale ile Hz. İsa'nın bakire Meryem'den olağandışı şekilde doğması; Hz. İsa'nın Rab biçiminde tanımlanması; kendini insanlar için kurban etmesi; teolojik baba temsilinin üç birlik kuralına dayanması vs. yeni babalık kavramlarını ortaya koyar. Hristiyanlık anlatılarında yaratıcı, tek ve aşkın Tanrı, insani özü; aracısı oğul, icracı kutsal ruh olarak üçlükte birlik anlamını taşır. Son din Müslümanlıkta ise, böyle bir yaratıcı mümkün değildir. İslamiyet'in kutsal kitabı Kur'an-ı Kerim'de yer alan ifadelerden anlaşıldığı üzere Allah tek ve en güçlü yaratıcıdır. Evrende başka suret bulmamış, hâkimiyeti tek ve kendinde olandır. Doğma ve doğurma eylemi söz konusu olmaz ve cinsiyeti yoktur. Bireylerin algısal dünyalarında kurguladıkları baba figürü yaratıcı boyutunda değildir. Hz. Âdem'in insan soyunun ilk birleşeni olmasından kaynaklı ilk baba olarak anılışı insanların zihinde kurguladıkları bir

şeydir. Dolayısıyla Hz. Âdem'in baba görünümü algısaldır ve bu zeminde baba figürü kazandığı görülür.

Gücün tek bir yerde toplanmasını sağlama ve toplumsal çatışmanın önüne geçmeye hizmet eden baba, herkes adına mücadele eden ilahi gücün imgesidir; insanlar hem olağanüstü güçlerden korunduğuna inanır hem de kendi iktidar çabalarını dizginler. Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev* romanında 'olan' ve 'olması gereken' çatışması ve 'söylenen' ile 'söylenmek istenen' ikilik ile somutlanan diyalektik bağ, görünenin altındaki ironik gerçek üzerine kurularak gerçek, gerçeklik, içerik değillenir. Babalığın ilk görünümü Tanrı babanın Tanrısızlık aracılığıyla anlatıldığı eserde Fatma'nın babası, Selahattin, Doğan, İsmail şeklinde dört fiziksel baba vasıtasıyla verilir. Öldürülerek yerine geçilmesi arzulan Tanrı babalığa ait olma mücadelesine değinilen entrik kurguda, babasızlık tam bir tutunamayışı, yer edinmemeyi doğurur. Bu kavramın yarattığı tahribat nedeniyle kuşaklara aktarılan baba travması, aidiyetsizliğin doğumuna yol açar. Kalabalık gibi görünen aslında yalnızlıklarla dolu bir evin sessiz nitelemesinin çağrışım gücüne dayandırıldığı romanda, kaotik iktidar savaşı ve ben'lik arayışı vardır.

Sessiz Ev'de babanın istenmeyen varlığına isyan nitelikli eksikliğinin en belirgin ifadesi Tanrı'nın yok sayılmasından kaynaklanan kaygı merkezli içsel krizdir. Varoluşsal endişe sonucu insan eliyle tasarlanmış bir baba yaratma anlatının temel önermesidir. Kendi ben'indeki buhranı aşamayan norm karakter Selahattin'in çocuklarını da aynı arayışa sürüklediği görülür. Başkişi Fatma'nın babası ile başlayan eylemsizliği, Selahattin'in dört duvara sıkıştırdığı hayatla kısırlaşan döngü halini alır. Bir kız çocuğu olarak babasından öğrendiği sessizliği, suskunluğu Selahattin'in sürgün nedeniyle getirdiği evde de sürdürür. Kısıtlanan özgürlüğü, kendi inancına ters görüşlü Selahattin ile koparamadığı zorunlu bağı ve iletişimsizliğin son hadde kadar yaşandığı evdeki mahkûmiyetiyle babasının ısrarı sonucu evlenmesi arasında ilişki kurulur. Fatma, babasından öğrendiğini uygulayarak simgesel ölüm yaşar. Onun esareti, mezar biçimindeki odasında sürer. Evlenmeden önce pasif yönelimlerde durdurulan kimliği eşine karşı sergilediği tavırda aktifleşir. Selahattin'in hükümlerini yok sayan tavrı onu dişil Tanrı konumuna erdirtir. Fatma'nın bilinçli bir tercihle almadığı lakin başarılı biçimde yönettiği bu adlandırması iktidarlık savaşını büyütür. Selahattin ve eşi paylaşamadıkları otoritenin kurbanları olur. Selahattin'in toplumdan sürülmesinden kaynaklanan Tanrı ile bağlantısızlığı büyük sorgulamayı açılar. O, yaratıcının yokluğunu kanıtlamak için verdiği çabada hiçleşir; yaşamla ve insanlarla ilişkisi kesilir; Tanrılaşıma arzusu ile diğer insanlara yabancılaşır. Aidiyetsiz, yalnız, mutsuz, tutunamayan kişi şeklinde ölen Selahattin'in köksüzlüğü, meşru ve gayri meşru ilişkilerden dünyaya getirdiği çocuklarına aktarılır.

Doğan Bey, babasının izinden giderek rol modelinin kaderini tekrar eder. İsmail ve Recep gayri meşru ilişkinin sonucu doğmalarıyla baba merkezli aidiyetsizliğe mahkûm olur. Mevcut olaylar Recep'i cüce, İsmail'i de topal yapar. Kendi babaları tarafından sahiplenilmedikleri için üvey baba elinde işkence gören iki çocuk hiçbir zaman tamamlanamayacak kusurlar edinir. Recep, her gün annesi babası belli olmayan çocuk sıfatıyla hakarete maruz kaldığı baba evinde, babasının yokluğunun sonuçlarını yaşar. İsmail, çocuğuna üvey babasının kendisine ve kardeşine davranışlarını ödünçleyerek yaklaşıp ve onun kaçışını seyreder.

Sessiz Ev romanında Tanrı ile hesaplaşma, varlıksal direniş, tamamlayıcı güçlü bağ olan babayı reddetme nedeniyle yitlik bir kişiye dönüşen Selahattin'in kuşaklar boyu çocuklarına aktardığı köksüzlük ve yer edinme açmazı temel izlektir. Entrik kurguda Tanrı Baba, öteki baba, üvey baba, ilgisiz baba, rol model baba görünümlerindeki bu figürün bireyin yaşamsal devamlılığındaki konumu ve yokluğundaki yıkım sorunsallaşır.

Kaynakça

- Cioran, Emil Michel. *Çürümenin Kitabı*. Çev. Haldun Bayrı. İstanbul: Metis Yayınları. 2021.
- Freud, Sigmund. *Musa ve Tektanrıcılık*. Çev. Kâmuran Şipal. İstanbul: Say Yayınları. 2019.
- . *Totem ve Tabu*. Çev. Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları. 2021.
- . *Uygarlığın Huzursuzluğu*. Çev. Haluk Barışcan. İstanbul: Metis Yayınları. 2021.
- Karaköse, Şaban ve Rukiye Karaköse. *Çocuk Eğitiminde Baba Etkisi*. İstanbul: Rağbet Yayınları. 2019.
- Lacan, Jacques. *Psikanalizin Temel İlkeleri*. Çev. Mutluhan İzmir. Ankara: Çolpan Kitap. 2020.
- Lesourd, Serge. *Özne Nasıl Susturulur?*. Çev. Özge Soysal ve Ümit Edeş. Ankara: Doğu-Batı Yayınları. 2018.
- Madrigal, Carlos. *Hristiyanların "Üçlü-Birlik" (Tevhit'te-Teslis) Ne Demektir? (Tanrıbilimsel Bir İnceleme)*. İstanbul: Müjde Yayıncılık. 1995.
- Pamuk, Orhan. *Sessiz Ev*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2020.

Halide Edib Adıvar'ın *Kalp Ağrısı* Romanında Öznenin Halleri*



Veysel Şahin**

Giriş

“*Kalp Ağrısı*, Halide Edib Adıvar'ın en sevdiğim romanıdır: Senin sevip sevmemenin ne önemli var diyeceksiniz. Biliyorum, yok. Bir okurun tutkusuyla söylüyorum... *Kalp Ağrısı*'nın bir başka özelliği, Halide Edib'in 'son' tutuklu aşk romanı olmasıdır. Yazar, aşk üzerine söyleyeceklerinin tümünü, sanki bu sızılı eserde söylemiş; sonra bir aşk kırgını gibi susmayı tercih etmiştir.”¹

Halide Edib Adıvar, yakın dönem kültür, edebiyat ve siyaset tarihimiz açısından önemli bir düşün ve eylem insanıdır. Türkiye'nin yirminci yüzyılın başında geçirdiği değişim ve dönüşümleri bizzat kendi gözlemlerine dayanarak eserlerine taşıyan Halide Edib Adıvar, modern, bilinçli bir özne kadın ve kimlik olarak geçiş sürecinin tüm yönlerini irdeler.

Halide Edib çok yönlü, sosyal ve edebî etkiler açısından kendi sentezini oluşturan sanatçıların başında gelir. Yazmak onun için engellenemez bir tutkudur; Yazar bu durumu; “Yazdığım şeyleri çok severim ki başından sonuna kadar, bende ve ruhumda o eser ihtiraslı bir humma olur.” (Ünaydın 159) diyerek açıklar. Bu yüzden ömrü boyunca durmadan, sürekli yazan Adıvar, özellikle romanlarıyla dönemine ve sonrasına damgasını vurur.

Halide Edib Adıvar, ilk dönem romanlarında ahlaki değerlerle aşk serüvenlerinin çatışmasını konu alır. Feminist bir bakış açısıyla Osmanlı İmparatorluğu'ndaki bireysel ve toplumsal rollerini sorgular.

Raik'in Annesi, Seviyye Talip, Son Eseri, Handan, Mevut Hüküm ve *Kalp Ağrısı*, gibi ilk dönem romanlarında genellikle aşk, kadın, evlilik, boşanma, kendine

* Bu çalışma yazarın “Bilge Kadının Aynadaki Yüzü (Halide Edib Adıvar'ın Romanlarında Yapı ve İzlek). Ankara: Akçağ Yayınları. 2022” adlı çalışmasından genişletilerek üretilmiştir

** Prof. Dr., Fırat Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta: vsahin@firat.edu.tr. ORCID: 0000-0003-3265-0481.

1 İleri, Selim. Adıvar Halide Edib *Kalp Ağrısı*. “Arka Kapak Yazısı”. İstanbul: Özgür Yayınları, 2000.

ve topluma yabancılaşma gibi bireysel ve psikolojik konuları içermesinin yanında, toplumda ortaya çıkan yanlış medenileşme/çağdaşlaşma algısı üzerinde durur. Bu romanlarında sürekli olarak ebedî aşk ve kıskançlık üçgenleri kuran yazar, bireyin özellikle de kadının, iç dünyasını okuyucusuna sunar. Yazarın ilk dönem romanlarında kadın imgesi ve kimliği; geleneksel kadın, fedakâr kadın, alafranga kadın ve modern kadın şeklinde kendini gösterir. Adıvar, bu kadının kimlikleri ve imgelerini kadın-erkek, Doğu-Batı, kendilik-ötekilik ve evlilik-boşanma gibi değerler üzerinden işleyerek bireyin psikolojik sorunlarını ve toplum içindeki varoluş düzeylerini irdeler.

Kalp Ağrısı romanı, 2 Mart 1924 ile 8 Temmuz 1924 tarihleri arasında *Vakit* gazetesinde tefrika edilir. Roman aynı yıl Vakit Matbaası tarafından kitap olarak yayımlanır. Eserin ikinci baskısı 1935 yılında Halk Kütüphanesi tarafından yapılır. *Kalp Ağrısı* romanı Tanrısal ve kahraman bakış açısı ve anlatı düzlemleri tarafından kurgulanır. Bu durum romanın olay örgüsünde iç içe geçen çerçeve vaka halkalarının derinliğini artırır. *Kalp Ağrısı* romanında, çevresel mekânlar, Berlin, Gülhane, Göksu, Rejina Oteli, Nuruosmaniye, Pera Palas gibi yerler iken; Azize'nin yalısı, Hasan'ın evi, Ayastefanos (Yeşilköy), Muhsin Bey'in Erenköy'deki evi ve bahçesi, Diyarbakır, Viyana ve Viyana'daki Azize'nin tedavi için yattığı Sanatoryum, kaldığı ev ve Boğaziçi gibi mekânlar ise algısal mekânlardır. Romanının başkişisi Zeyno'dur. Tematik güç Zeyno, eğitim için Almanya'ya giden ve Darülfünun'da da eğitim görmüş yirmi beş yaşında ideal bir Türk kızıdır. Anlatı kişisi özne kimlik Zeyno'nun babası Doktor Asım Bey, annesi ise bir Kürt babanın kızıdır. Bu yüzden kendisine Zeyno diye hitap edilir; "Halide'nin Kürt yakınlarından izler taşıyan roman, Kürtlere sevgiyle bakıyordu. Aynen Mahmure gibi annesinin babası Kürt olan Zeynep'e bu yüzden Zeyno diyorlardı." (Çalışlar 304). Zeyno, romanın başkişisi olarak dramatik aksiyonun oluşmasında büyük bir önem arz eder. Zira *Kalp Ağrısı* onun yaşadığı aşk buhranının öyküsüdür. Bu öykü, kimi zaman kendisinin ağzından, kimi zaman yazar, kimi zaman da Azize'nin ağzından aktarılır. Zeyno, idealist, kendi değerlerine bağlı ve hayatını kendi değerleri doğrultusunda anlamlandıran genç bir kızıdır. Yazar, Zeyno'nun kimliğinde aşk ve kıskançlık buhranı yaşayan bireylerin, kendilerini arkadaşları uğruna feda etmelerini ele alır. Romanda Zeyno; "Aktif ben odaklı karakter"dir (Funk 75). Zeyno'nun dönemi itibarıyla kendilik değerlerine bağlı, Batı'yı ve değerlerini yakından tanıyan ve bu değerleri kendi değerleriyle birleştiren bir kadın olması, onun yaradılışı gereği örnek bir kadın olmasını gerekli kılar. Nitekim Miralay Muhsin Bey, Zeyno'nun ağırbaşlılığı ve

kendinden emin tavrına bağlanır. Bu yönüyle Zeyno'nun kalp ağrıları, bireyin ontolojik anlamda yaşadığı duygularının bir tezahürüdür. Zeyno, “kalp ağrısına” her tutulduğunda bilinçlenir (Şahin 182-184).

Kalp Ağrısı romanı, bireyin aşk ve kıskançlık hummasına yakalanmasını ele alır. Zeyno'nun tutulduğu “kalp ağrısı”, aşk acısı çeken ve bu acıyı benlik çatışmasına dönüştüren bir yapıya sahiptir. Enginün; “Kalp Ağrısı ile Halide Edib yeniden kadın ve erkek kahramanların gönül hikâyelerine döner. Milli Mücadele'ye katılmış Binbaşı Hasan Bey'e aşık olduğu halde arkadaşı uğruna duygularına hakim olan ve yaşlı bir askerle evlenen Zeyno'nun kalp ağrılarının anlatıldığı duygulu bir roman...” (Enginün 253) olduğunu belirtir.

Kalp, simgesel anlamda içtenliğin mekânıdır. İnsan, sevgi ve aşk edimini kalbinin derinliklerinden gelen bir duygu olarak anımsar. “Ağrı” ise acının dışı vurumudur. Romanda “Ağrı”, aşk sızısının derinliği ve şiddetine göndermede bulunur. Zeyno'nun kalbinin derinliklerinden metne yansıyan duygular, aşk acısıyla yanan ve bu uğurda fedakârlık yapan bir kadının sesidir. Aşk, kıskançlık ve evlilik gibi ferdi duyguların ele alındığı roman, yaşamın akışına kendi varlığını katabilmek için bireyin aşka dönüştüğünü gösterir. Romanda “kalp ağrısı” çeken kahramanlar, aşkın masumiyetini, kendi mutluluklarına katabilmek için savaşırlar. Romanda dramatik aksiyonu sağlayan değerler düzlemi aşağıdaki şemasındaki gibidir (Şahin 202):

	Tematik Güç/Ülküdeğer	Karşıt Güç/Karsideğer
Kişiler Düzeyinde	Zeyno, Muhsin Bey, Zeyno'nun Babası (Doktor Asım Bey), Doktor Saffet, Kürt Kızı Zeyno (Kürt Şeftalisi).	Azize, Hasan, Dora, Azize'nin Annesi ve Babası Akif Bey, <u>Haso Çavuş</u> .
Kavramlar Düzeyinde	Aşk/Sevgi, Evlilik, Kendilik, Sadakat, Fedakârlık Millî Bilinç, İdeal Kadın.	Kıskançlık, Köksüzlük, Yozlaşma, İhanet, Yanlış Batılılaşma, Çıkarıcılık, Aldatma, Metalaşma.
Simgeler Düzeyinde	Ayna, Göz, Hendek, Türkü, Boğaziçi, Kırmızı Oda, Çocuk, Göz Yaşı, Anne.	Piyano, Dans, <u>Rejina Otel</u> , Yalı, Deniz, Loca (Viyana Opera).

Tablo-1 *Kalp Ağrısı*'nın ortaya çıkma nedenlerinin değerler sınıflaması.

Kalp Ağrısı'nın Tutkulu Çıkmazı: Aşk/Sevgi

“Aşk bir hastalıktır, izdivacın yahut
müşterek hayatın zincir olmadığı...”
(H. E. Adivar 154).

Aşk, insanın bireysel açıdan kendisini tanımasının yegâne sebebidir. İnsan, sevrete/ âşık olarak insan olduğunu kavrar ve böylece varlığını, dünyayı anlamlı kılar; “Halide Edib’in ferdi konuları ve aşk temasını işleyen” (Kavcar 132) romanlarından biri olan *Kalp Ağrısı* adlı eseri, aşk ve sevginin gücünü, insanın zihninde büyük bir enerjiye dönüştüren bir edim olarak ele alır. Romanda aşk ve sevgi, insanları birbirine yakınlaştırıp insanları kalp, akıl ve beden bütünlüğüne ulaştırır. Zeyno’nun, Doktor Saffet’e olan aşkı ve sevgisi, aşkın bir dost yüzü olarak insanda bulunduğunu, Hasan ile değişmeye başlayan bedenin, kişiyi bedensel hazlar uğruna parçaladığını gösterir. Romanda aşkın bireysel bir duygulanım olarak kişiyi kendine davet etmesi özünde öznenin kendini tanımasını sağlar. Zeyno’nun, Doktor Saffet’e olan aşkı, kalp ağrılarının sızıya dönüşümünde yaşandığı ilk evredir. Zeyno, sevgi ve aşkı bir bütün olarak Saffet’in idealize edilmiş gönlünde bulur. Zeyno, Saffet’e duyduğu saygı ve sevgiden dolayı her zaman ona samimi ve fedakârca bakar. Aşkına sadık olan Saffet de arzusunun nesnesi Zeyno’ya içtenlikle bağlıdır. Bu yüzden Zeyno, Saffet’in aşkının saf ve temiz dünyasında kalp acısından habersizdir. Bu dünyanın içine Binbaşı Hasan’ın girmesiyle kalp ağrıları, duvardaki aynanın içine yansıyan bir çift göz gibi Zeyno’nun benliğini yavaş yavaş sarar. Zeyno’nun Hasan ile yaşadığı aşkın neticesinde duyduğu acı, onun kalp ağrılarının artmasına ve benlik duvarlarının yıkılmasına neden olur;

Fakat aynada gördüğüm aksim alaycı, soğuk ve erkeklerin hiç sevmediği bir şekilde zeki ve zekâsına mağrur bir kadın başı gösteriyordu. Aynada aynı zamanda gördüğüm şey biraz uzun, sırf adaleden örülmüş ince bir erkek vücudu üstünde yanmış, kuvvetli ve genç bir baş, koyu yanık derisi kızaran bu yüzden rengini tahmin edemediğim iki göz yalnız bana bakıyor, yalnız beni görüyordu. (Adivar 18)

Zeyno’nun aynada gördüğü zeki kız, onun derin ve ateşin bilincidir. Aynadaki diğer yüz ise bilinçaltında bastırdığı erkeğin/animusun bedenidir. Ayna, bir benlik yansıtıcısı olarak Zeyno’nun içindeki animusu dışa yansıtır. Böylece Hasan, Zeyno’nun benlik aynasında bedensel bir imge olarak yerini alır. Burada önemli olan Hasan’ın sadece bedensel olarak tanımlanmasıdır. Bu da onun bedensel olarak ortaya çıkan tutkusunun yönelici ve çekici imgesi olmasındandır. İçtenlikten yoksun olan Hasan, sadece bedensel duygulara hitap eden bir aşk

imgesidir. Hasan, duygusal aşktan ziyade bedensel arzuların ortaya çıkışında bir etken olarak ele alınır. Benlik aynasında aşk ediminin bedensel görünümü; Hasan'ın kimliği ile Zeyno'nun bilinçaltından dışarıya sızar. Hasan aynı zamanda en yakın arkadaşı Azize'nin de kalp hikâyesinin başkahramanıdır. Azize'nin büyük bir tutku ile evlenmek istediği Hasan, aşkın yönlendirici gücü olarak Zeyno'yu ve Azize'yi kendine çeker. Bu çekişle; "Kalp ağrısı ben odama çıktuktan sonra başlıyor" diyen Zeyno, aşkını bilinçaltının karanlık mahzeninde yaşamaya başlar. Göksu'daki yapılan yarışlar, aşkta bedensel güçlerin dengede olduğunu ortaya koyarken aynı zamanda aşkın bir mücadele gerektireceğini de imler. Yapılan kayak ve kaçmaca yarışının berabere sonuçlanması, aşkın, aktif bir güç olarak bireyleri birbirine yaklaştırmasıyla karşı konulmaz bir çekiliş ve arzuya dönüşür. Bu arzu sonucunda Zeyno ile Hasan'ın kalpleri birbiri için atar; "Konuşmak istemiyordum; yanımda yürüyen insanında kalbi aynı hislerle sarılıyordu, biliyordum. Kalplerimiz büyük bir sanatkarın akort ettiği iki güzel keman gibi birbiriyle tamamıyla ahenkli aynı şarkıları çalıyordu" (Adıvar 34). Kalp, aşkın büyüdüğü yerdir ve insan kalp gözü ile aşkını görür. Zeyno ile Hasan'ın kalplerinin aynı şekilde atması, aşkın bütünleyici bir güç olduğunu ve bu edime haiz olan kişilerin aynı duyguyu yaşadıklarını gösterir. Ancak bu aşkın karşısında saflığı ve hoppalığı ile Azize belirir. Aşk duygusuyla atan kalplerin akordunu bozan Azize, Hasan'ın aşkını kazanmak ve ona sahip olmak için var gücüyle savaşı. Zeyno'nun, fedakâr ve idealize edilmiş kişiliği, onu bu aşktan kaçmaya sevk etse de bu aşk onun peşini bırakmaz. Hasan'ın ateşin sarı gözleri, Zeyno'nun kalbini aşkın ıstırabıyla doldurur; "İki sarı ateş, aşkı olanca ateşi ve tehlikesiyle vücudumda tutuşturmuştu" (Adıvar, 42) diyen Zeyno'ya göre göz, kalpte oluşan aşk ateşinin ilk görüldüğü yer olarak derinleşir. Zira âşık olan kişi, aşkının gücü ve arzusunu karşı tarafa gözü ile bildirir. Gözler, insanın iç dünyasının dışa yansıdığı yerdir. Hasan'ın kendisine duyduğu aşkı ateşe benzeten Zeyno, Hasan'ın bedeninde uyandırdığı arzuyla tensel bir aşk arzular. Ancak Zeyno, kalbindeki bu zaafın çabuk farkına varır. Hasan'ın aşkı onda bir zaafıdır. Bu yüzden kendi 'ben'liğini aşk acısıyla parçalar ve kendi iç dünyasına çekilir. Doktor Saffet, Zeyno'nun içine düştüğü aşk çıkmazını fark eder ve onu İstanbul'dan uzaklaştırmak ister. Bu yüzden Ayastefannos'un güzelliğinde onu mutlu etmeyi düşünür. Lakin Hasan'ın aşkı, Zeyno'yu bir gölge gibi takip eder. Nitekim bu gölge, Hasan'ın Ayestafannos'a gelmesiyle gerçeğe dönüşür ve aşkın en tehlikesi evresi başlar. Zeyno, artık Hasan'ın aşk ağına düşmüş bir avdır. Avcı ise Hasan, dolayısıyla da onun aşkıdır. Azize ise aşkın acısı ve Hasan'ı kaybetme korkusuyla intiharın eşiğindedir. Nitekim Boğaziçi'nin soğuk suları Azize'nin ihanete uğramış aşkını temizleyen bir güç olarak belirir. Azize'nin,

Hasan'a duyduğu aşk yüzünden intihara kalkışması, aşkın diriltici bir güç olduğu kadar, yıkıcı bir güce de dönüşebileceğini gösterir (Şahin 204).

Azize, Zeyno ile Hasan'ın aşkını bir ihanet olarak görür ve intihara kalkışarak bu ihaneti boğazın sularına yazar; "Ömrünüz oldukça mavi deniz size hıyanetinizi hatırlatacaktı" (Adıvar 118). Romanda "hıyanet", Azize'nin aşkına karşı işlenmiş bir günahıdır. Ancak günahı işleyen Hasan ile Zeyno, gerçek anlamda bir aşka sahip olmak ve onunla kendi dünyalarını kurmak için çabalayan kişilerdir. Oysa Azize, aşkı için savaşı sadece intihar korkusuyla sahiplenilen bir kimliktir. Azize'nin, Hasan'ın kendisini sevmediğini bildiği halde onunla olmak istemesi ve tek taraflı aşkın, toplumda ne gibi sancılar doğurduğu göstermesi açısından önemlidir. Azize'nin aşkı için giriştiği intihar, Zeyno'nun, Hasan ile olan aşkını bitirir. Zeyno, kendi aşkını arkadaşı için karanlık bir odaya gömer ve kendisini bu aşk sürecinde cennet ve cehennemi yaşamış bir kişiye benzetir. Günlüğüne yazdığı, Fransız şair ve felsefe yazarı olan Sully Prudhomme'ye ait olan sözlerle kendi aşkını, hayat karşısındaki yenilmezliğini dile getirir; "Aşk-tan ölenler ne cennete ne cehenneme gidebilirler. Onlar için ebediyet olmaz, onlar cennet ve cehennemi yaşamışlar ve ruhları heyecanlarına, coşkunluklarına sarf edilmiş, bitmiş, yok olmuştur" (Adıvar 135).

Yazara göre aşk, insanı hayattayken mutlu etmişse, insan için dünya bir cennettir. Eğer, hayatı yaşanmaz hale getirmişse, bunun ıstırapı cennette çekilen ıstırapla aynıdır. İnsan, cennetin mutlulukları ve cehennemin arzularını yaşamak istiyorsa mutlak âşık olmalıdır. Adıvar için aşk, insana cennet ve cehennem duygularını hayatta yaşatabilecek tek duygudur. Zira aşk insanı yakar ve insanın kalbine hâkim olan yegâne güçtür; "Aşk nedir anlamış gibiyim, muhtelif simalarla gelip dudaklarını yakan ve vücuduna, kalbine hâkim olan insan gölgesi! Bir nevi ateşten diğer nevi ateşe geçtim, gittim" (Adıvar 210).

Romanda Zeyno'nun gerçek aşkı bulduğu kişilik olan Muhsin Bey, kalp, akıl ve vücut birlikteliğinden doğan ebedî arzusunun bir simgesidir. Kalp, akıl ve beden onaylanan aşk, Zeyno'nun bilincini harekete geçirerek onun gerçek aşkı bulmasını sağlar.

Romanda aşka inanmayan ve aşkın geçici olduğunu savunan ve insanın sürekli aynı kişiye bağlı kalmasının anlamsız olduğunu belirten kişiler de vardır. Bu kişilerin en önemlisi Dora'dır. Dora aşkın bağlayıcı gücüne inanmaz. Pragmatik bir bakışla ruhsal derinliği olmayan bir aşkı savunur. Ona göre aşk, kalbin en büyük hastalığıdır.

Yazar, romanda aşkı ulaşılması ve soylu yaşanması gereken bir güç olarak görür. Ancak ebedî aşkın ise karşılıklı olmasından yanadır. Azize'nin karşılıksız aşkı, ona ölüm getirirken Zeyno'nun soylu aşkı ise ona yeni bir başlangıç sunar.

Kalp Ağrısı'nın Benlik Aynasında Görünümü: Kadın/lık Bilinci

Kalp Ağrısı romanında kadın, dramatik aksiyon ve değerlere yön veren bir güçtür. Adıvar, romanlarında modern ve akılcı anlamda batılılaşmanın toplumda ilk olarak kadın ve aile içinde başlaması gerektiğini vurgular. Adıvar, kadının kendini keşfetme ve özgürlüğe kavuşma çabalarını, bireysel boyutta aşk, kıskançlık ve evlilik konularında aldığı tavırlarla değerlendirir; “Doğulu kadının hürriyetinin çok sınırlı olmasına karşılık, Avrupalı kadın bir erkek kadar hürriyete sahip” (Kavcar 89) olduğunu belirten yazar, kadının bilinçlenerek yaşamı kendisine dönüştürebildiğini vurgular. Dora ile Azize'nin hayat algılarındaki fark, yaşamı ve batılılaşmayı yanlış algılayıp, yanlış özümsemesi sonucunda kendi değerlerine nasıl yabancılaştığını gösterir. Yazar, romanda benlik aynasını yabancı değerlerle dolduran alafranga -züppe tipli- kadınları, sığ bilinçli ve kendi kimliksel değerlerini kavrayamaması yüzünden eleştirir. Yazara göre kadının geleceği inşa edici gücünü, gündelik tüketim ve yanlış moda eğilimleri yüzünden yitirmesi, kadını bilinçsiz bir kimliğe dönüştürür. Dora'nın, aydın Batılı kadın olarak kendi medeniyetinin değerleriyle insanî değerleri birleştirip sınıfsal çatışma ve mevki hırsını ötelemesi, yazar tarafından ideal kadın olarak yüceltilmesini sağlar. Ancak bunun karşısında başkasının -ötekinin- değerlerini kendilik gören Azize gibi kadınlar ise elini yüzünü boyamanın modernlik olduğunu savunarak medenileşme ve asrileşme süreçlerinin ne kadar yanlış algılandığının bir göstermektedir. Adıvar'a göre kadının asrileşmeyi giyim ve moda olarak algılaması, gelecek nesillerin değersel anlamda çöküş yaşamasına kaynak teşkil edecektir. “Hâlbuki bizde asrî kadın böyle değil, en çok süslenen, daima eğlence yerinden çıkmayan, çay ziyafetleri, kabul günleri, dans akşamları için, bir de buralarda arkadaşlarından iyi giyinmek emeliyle yaşayan kadına bu ismi verirler, değil mi?” (Adıvar 147). Romanda asrileşmeyi moda, eğlence, giyim ve danstan ibaret gören yanlış batılılaşmış Türk kadını, toplumsal anlamda yabancılaşmanın temelini oluşturur. Yazara göre Türk kadınının kendini tam anlamıyla yetiştirememesi, çağın gerçek anlamda bilgisine hâkim olmaması ve gelecek kuşakların kendini inşa edememesinin temel nedenlerinden biridir. Bu yüzden Halide Edib, kadını toplum, medeniyetin bir aynası olarak görür ve güçlü, donanımlı ve özgür olarak yeniden anlamlandırma çabası güder (Şahin 210).

Adıvar’a göre kadının bireysel rol ve duygularının ortaya çıkmasında, aşk ve kıskançlık psikolojisi çok önemlidir. Bu yüzden romanda Zeyno, fedakâr ve ideal kadın tipiyle yeni Türk kadını simgeler. Romanda yaşadığı aşk ve kıskançlığı, ideal kişiliği sayesinde yapıcı bir güce dönüştüren Zeyno, Türk kadının toplumundaki yeri, önemi ve yaşadığı mücadeleyi simgeler;

O gün çok kuvvetle hissettim ki erkekler, kayıtsız oldukları zaman, umumiyetle tabii bir suretle hiçbir kuvvet sarf etmeden kayıtsızdılar. Hâlbuki kadınlar, benim gibi yirmi beşine gelmiş daha çok kafasıyla yaşamış müstakil ruhlu bir kız bile gerçekten kayıtsız olmak için hayli derunî bir emek sarf etmek mecburiyetindedir (Adıvar 22).

Romanda kadınların erkeklerle olan mücadelesi, benlik aynasında kendi yerini arayan Türk kadınının, aklıyla özgürlüğe ulaştığı ve bunu da birçok savaşıla elde ettiğini göstermesi açısından önemlidir. Adıvar’ın eserlerinde kadının erkek mücadelesi, kadının aklını kullanıp kendi farkındalığını kavraması ile mümkündür. Kadının düşünmesi, hayata bu düşünceler ışığında bakması, yazarın kadını özgür iradesiyle topluma katılan ve topluma yön veren varlık olarak görmesindendir. Zeyno, ideal yeni Türk kadınının imgesi olarak giriştiği her işte ve aldığı her kararda başarıya ulaşır. Romanda kadın, içsel duyguları karmaşık şekilde yaşayan bir kimlik olarak da ele alınır; “Her kadının içinde bir şeytan, bir zebani oluyor galiba, öyle inatçı, öyle kavî bir mukavemet bir kudret hissediyordum ki, gözlerim gözlerinde yavaş yavaş üstüne doğru yürüdüm” (Adıvar 81). Kadın, bir ateştir ve bu ateş kadının şeytana dönüşmesini sağladığı gibi melege dönüşmesini de sağlar. Anlatıda kadının şeytan ile birlikte anılması, yapıcı yönünün olduğu gibi yıkıcı yönünün de olduğunu vurgulamak içindir.

Romanda kadın, anne kimliğiyle de karşımıza çıkar. Azize’nin, çocuğunu doğurmak pahasına ölümü göze alması, evrensel anlamda kadının doğurucu, diriltici ve fedakâr kimliğini yansıtır. Yazar için kadın, anne olarak fedakârlık ve sadakatin en önemli simgesidir. Bu yönüyle Azize ne kadar yozlaşmış olursa olsun, annelik içgüdüleriyle çocuğunu bağrına basmak için çabalar.

Adıvar, *Kalp Ağrısı*’nda kadını, bireysel ve toplumsal değişim ve dönüşümlerin merkezi olarak konumlandırır. Zeyno’nun, düşünsel ve fiziksel açıdan güçlü kişiliği ve yeterliliği, “güçlü kadın-ideal kadın” olarak ortaya çıkmasını sağlar.

Halide Edib ‘Kalp Ağrısı’ romanında kadını toplumun bir aynası olarak görür. Kadının bilinçlenip özgür bir şekilde hayata katılmasını arzular. Ona göre güçlü ve ideal yeni Türk kadını, aile kurumunun sağlıklı bir şekilde gelişmesi için şarttır. Kadının toplumsal yaşamda aldığı özgür kararlar ise toplum ve bireyi daha güçlü kılacaktır.

Kalp Ağrısı'nın Dolaylayımcı Çıkmazı: Kıskançlık

Kıskançlık, insanın temel özelliklerinden biridir. İnsan yeterinden fazla kıskanırsa, bu duygu kişinin mutsuz olup etrafını da mutsuz etmesine neden olur. Birey kıskançlık duygusunu, kine ve öç almaya dönüştürdükçe hayat çekilmez bir hal alır. Romanda kıskançlık, aşk duygusunun olumsuz dolaylayımcı yönüdür. Halide Edib, romanda gereğinden fazla kıskançlığı, bireyin kendini yıkıcı sona taşıdığı bir duygu olarak değerlendirir. Eserde anlatı kişileri yıkıcı sona, derin bir kıskançlık duygusu eşliğinde çekilir; “Psikanalisttik bakışa göre insanın davranışını büyük ölçüde bilinçli ve bilinçdışı eğilimlerle belirlenir. Bunlar insanların çıkarlarıyla (hayatta kalma ihtiyacı ve insana özgü ihtiyaçlar)” (R. Funk, 103) doğrultusunda gelişir. Kıskançlık duygusu, insanın bilinçdışında şekil alan ve her insanda bulunan tümel bir duygudur. Kişi bu duyguyu, kin ve nefrete dönüştürdüğünde bilişsel ve eylemsel açıdan bilinçli, farklı bir kimliğe bürünür (Şahin 205).

Halide Edib *Kalp Ağrısı* romanında kıskançlık duygusunu, bilişsel ve eylemsel bir edim olarak ele alır ve insanın bu duygu karşısında yaşadığı yenilgileri ortaya koyar. Kıskançlık, bir erkeğin iki kadın tarafından arzulanması veya iki erkeğin bir kadını arzulaması sonucunda ortaya çıkar. Romanda kıskançlığı tetikleyen aşk ve sevgi duygusudur. Ancak yazara göre aşkta kıskançlık belirli bir düzeye kadar olmalıdır. Böylece kişiler kendi duygusal yönünü başkalarının yüzünde canlı tutmayı başarır. Kıskançlık bu yönüyle romanda aşkın canlı tutucu gücü, kişilerin birbirlerine bağlanmalarını ve tanımlarını sağlayan duygudur. Nitekim; “kişilik başkalarıyla ilişkilerimizle başlar kendimizi de başkalarını tanıdıkça.” (Yücel 138) tamliğe ulaşır.

Kıskançlık duygusu, kişinin özgüven sorunu yaşadığını ve bu özgüven sonrasında kendisinin yetersiz kaldığını düşündüğü an ortaya çıkar. Romanda özgüven sorunu yaşayan Azize, kıskançlık duygusu yaşar ve etrafındaki diğer kadınları kendine rakip olarak görür. Azize'nin saflığı ve hoppalıkları, maddi zenginliğin altına saklanan içsel duyguların dışa yansımalarıyla okuyucu onu yakından tanır. Azize, içsel bir duygu olan kıskançlığı, Hasan'ı kendi aşkının öznesi yapmasıyla yaşar. Azize'nin kıskandığı ilk kişi, Zeyno'dur. Zeyno'nun kendine güvenen ve idealist kişiliği karşısında yetersiz kalan Azize, onu yenilmez bir rakip olarak görür. Azize'nin, Zeyno'yu istediğini elde eden ve bu uğurda savaşı bir kadın olarak görmesi, onun aşkının öznesi olan Hasan'ın, Zeyno tarafından elinden alınması korkusunu doğurur. Bu yüzden Azize, Zeyno'yu bilinçaltında karanlık bir yıkıcı güç olarak anlamlandırır. Aynı zamanda Zeyno'nun, güvenilir ve fedakâr kişiliğine inanan Azize, onun bu zaafını kullanarak

Hasan'a yakınlaşmamasını sağlar. Romanda kıskançlık duygusu, kişisel zaaflarının artmasıyla karşılıklı bir çekişmeye de neden olur. Zeyno'nun, Hasan'ı tanıdıktan sonra ona meyletmesi, Hasan'ı ortak arzusun nesnesine dönüştürür. Bu yüzden Zeyno da kıskançlık duygusunu bilinçaltını bastırarak Azize'yi içten içe kıskanır; "Azize, mavi bir krepdamur tuvaletin bölükleri içinde küçük sarışın başı, mavi gözleri, çocuk yüzüyle bana her zamandan güzel göründü ve bu görünüş, bende ilk defa olarak manasız bir kıskançlık hissi uyandırdı." (Adivar 17). Birey ne kadar sağlam kişiliğe sahip olursa olsun hiçbir zaman kıskançlık duygusundan kendini tam anlamıyla kurtaramaz. Bunun nedeni kıskançlığın kökensel bir duygu olmasıdır. Zeyno'nun, Azize'yi kıskanması, arzu edilenin başkası tarafından alınma korkusundandır;

İstanbul'dan geldiğimden beri kalbimi ve kendimi yeni bir insan kalp keşfeder gibi yeniden keşfettim.

–Acayip!

–Hakikat acayip! Kendimi çok kıskanç buldum.

–Bu bütün insanlarda olan bir şey, hiç hususî değil!

–Fakat bu kıskançlığım evlenirsem İstanbul'da yaşamama mâni olacak bir şekilde ortaya çıktı. (Adivar 70).

Zeyno'nun bilinçaltında ortaya çıkan ve insanın doğumuyla ona verilen kıskançlık duygusu, onun "bu acayip" duygu olarak adlandırdığı hissin herkeste aktif bulunan duygu olduğunu kavramasıyla kıskançlığın yıkıcı birinci evresini atlatır. Bu yüzden Azize ve Hasan'ın yanlarından uzaklaşıp onların aşklarına engel olmaktan uzak durur. Zeyno'nun kendi duygu dünyasını keşfetmesi, onun idealize edilen akılcı kimliğini ortaya çıkararak yeni bir gelecek kurmasını sağlar.

Romanda kıskançlık, insanı kaygılandıran bir duygudur. Geleceğini kıskançlık duygularıyla karartmak istemeyen Zeyno, yeni kararlar alır. Bu karar, kendini yeniden kurma ve kıskançlığı yenmedir. Bu süreçte Azize ise içine kapanır. Çünkü Hasan'ın ona karşı kayıtsızlığı ve evlenme teklif etmemesi, onu saldırganlaştırır. Zeyno'nun kendi aşkı için bir rakip olduğunu öğrenmesiyle bu saldırganlık içten içe artar. Hasan'ın şiddetli arzulanması, Azize'nin benliğini alt üst eder ve onu intihara sürükler. Azize'nin, Hasan'ı Zeyno'dan kıskandığı için intihar etmeye kalkışması, kıskançlık duygusunun ileri boyutta ne kadar korkunç durumlar doğuracağını gösterir; "Hasan'ı başucundan hiç bırakmıyordu. Azıcık uzaklaşsa bağıra bağıra ağlıyordu. Anlaşılan biraz da kıskançlık var. Nöbet arasında "Onu benden çok seviyorsun" diye bağırıyor" (Adivar 98). Azize'nin hastalığı (verem), kıskançlığına bağlı olarak gelişen bir hastalıktır. Kıskançlığının kurbanı olan Azize, geçirdiği her buhranda ölüme biraz daha

yaklaşır. Onun aşkına, sevdiği iki arkadaşının ihanet etmesi, kıskançlığı daha da artırır. Nitekim tedavi için gittiği Viyana'da Zeyno tehlikesi ortadan kalkar ve Azize için mutlu günler başlar. Ancak rakip gücün tekrardan ortaya çıkmasıyla rahatsızlığı tekrardan artar.

Yazar, kıskançlık duygusunun insanı bir gölge gibi takip ettiğini ve bu duygudan kurtulamayan kişilerin ilk önce kendine daha sonra da sevdiklerine zarar verdiğini belirtir. Dora'nın, Viyana'da rakip güç olarak belirmesi, Hasan'ın sadakat ve bağlılıktan yoksun kişiliği, Azize'nin hastalık haline gelen kıskançlık duygusunu tekrardan harekete geçirir. Azize için Dora, ikinci büyük rakip güçtür. Bu yüzden ondan nefret eder. Kıskançlığın nefrete dönüştüğü ilişkiler ağı, Azize'nin ölümünü hızlandırır. Nitekim çocuğunu doğurduğu gün ölmesine neden olur.

Kıskançlık duygusu, ideal bir seviyede olmadığı takdirde insanın içini kemiren bir kurt gibidir. Kişi kendisine yaratan tarafından verilen bu zaafı dizginleyemedikçe içten içe kendini tüketir. Azize'nin intiharı ve ölümünün arkasında kıskançlığın yıkıcı gücü yatar. Oysa Zeyno, kıskançlık duygusunu yendiği veya bastırdığı için mutluluğa kavuşur. Yazar, aşırı kıskançlığı toplum, aile ve evliliği yıkan bir duygu olarak görür. Kalp ağrılarının temel sebeplerinden olan kıskançlık, anlatı kişilerinin yaşadıkları aşkı, derinleştirir. Romanda anlatı kişilerinin kalp ağrılarının temel sebebi, aşkın öznesi olan kişiyi kaybetme korkusudur ve bu korkuyu tetikleyen unsursa kıskançlıktır. Çünkü aşırı kıskançlık, aşkı ve sevgiyi yok eden kişiyi içten içe tüketen bir ateştir.

Kalp Ağrısı'nın Çıkmazında: Aile ve Evlilik

Kalp Ağrısı'nda aile ve evlilik önemli bir diğer temel izlekten biridir. Yazar, aile ve evlilik kavramlarını, bireyin kendini kurması ve toplumun sağlam bir temele oturmasında önemli bir husus olarak görür. Ailenin sağlıklı bir şekilde kurulması ve geleceğe sağlıklı bireyler yetiştirmesinde evliliğin büyük bir önem arz ettiğini belirten yazar, romanda yanlış evliliklerin ve ilişkilerin bireyleri nasıl mutsuzluğa ittiğini dile getirir. Aşk ve kıskançlığı ortadan kaldırmak için kendi ve etrafındakilerle mücadele eden kişiler, kurtuluşu evlilikte görür. Evlilik bu yönüyle sahip olma veya karşı tarafa ait olmayı meşrulaştırır.

Romanda evliliği arzulayan anlatı kişileri, aşk evliliğinin peşinden koşar. Bunun nedeni yazarın evliliği, aşk ekseninde büyötmeye çabalamasıdır. Ancak romanda dönemin sosyal yapısı, bireylerin düşünsel anlamda sığılığı veya ben-cil davranışları, aşk evliliğinin yaşanmasını zorlar veya izin vermez. Bunun nedeni kendi kimliği ve değerlerini kavramadan yoksun olan anlatı kişileri, moda

ve taklitten ibaret olan Batılı yaşamı benimseyip onun değerlerine göre aşkı ve evliliği anlamlandırır. Zeyno'nun, Saffet ile olan evlenme kararı, Azize'nin Hasan ile olan evliliği, Dora'nın, Batılı bir zihniyet olarak evliliğe bakışı, Muhsin Bey ile Zeyno'nun yaşadıkları ideal evlilik çerçevesinde ele alınır.

Zeyno ile Saffet'in evlenememelerinin altında yatan temel sebep onların kalp ve akıl yönünden birbirlerini tamamlamalarıdır. Ancak evlilik için sadece bunlar yetmez. Yazar, Saffet ile Zeyno'nun ilişkilerini aşktan yoksun gördüğü için bu ideal iki insanın evlenmesine izin vermez. Evliliği akıl, bilim ve idealler düzeyinde yaşayan Saffet ve Zeyno aldıkları evlilik kararıyla hayatlarının tek düze olacağı kanısına varır. Bu yüzden Zeyno, insan hayatı için yeni bir başlangıç olan evliliği, Saffet'in tek düze hayatına bir katılış olarak adlandırır; "Saffet'le evlenirsek işte hayatım tıpkı böyle olacak. Akşam trenine onu almaya gideceğim, yan yana konuşarak geleceğiz, yemek yiyeceğiz. Heyecansız ve samimî biraz sıkıntılı akşamlar geçecek" (Adıvar 58). Yazar, aşktan yoksun evliliği, tarifesi belli ve güzergâhı değişmeyen tren seferlerine benzetir. Trenin her seferi, hayatın değişmezliğini, dolayısıyla evliliğin insanı kuşatıcı bir yapıyla mutsuz ve heyecansız bırakacağını imler. Zeyno da bu yüzden Saffet ile evliliği kendini sınırlar içine hapseden, başka heyecanlar yaşamasına engel olan bir değer olarak algılar (Şahin 207).

Romanda Zeyno'nun Saffet'ten ayrılması, onun evlilikte başka heyecanlar aradığını gösterir. Hasan ise bu heyecanın bedensel kaynağıdır. Anlatıcı, Zeyno'nun heyecansız evlilikten kaçmasını bu evliliğin aşktan yoksun olmasına bağlar. Nitekim Zeyno da bu yüzden Saffet ile evlenmekten vazgeçer. Ancak Saffet'in kendisine aldığı yüzüğü de boynuna takarak onun sevgisi ve fedakârlıklarını gönlünde hep taşıyacağını gösterir.

Hasan ile Azize'nin evlilikleri ise aşktan yoksun, bireysel hırslar ve kıskançlıklar sonrasında yapılan zorunlu bir evliliktir. Azize ne pahasına olursa olsun Hasan ile evlenmeyi kafasına koyar, aşkını evlilikle Hasan'a kabul ettirmeye çalışır; "Onun Anadolu'da bir zabıt yeğeni vardı. İstanbul'a gelmişti, Azize ona hayli tutulmuştu. Bu akşamı bütün ihtişamıyla onun için hazırlamıştı; şıklığını, inceliğini, İstanbul'un olanca güzellik marifetini bu zabite gösterecekti. Onunla evlenmeyi çok istiyordu" (Adıvar 14). Karşılıklı aşktan yoksun evlilik için Hasan'ı ikna etmeye çalışan Azize, Hasan'ın kendisini öpmesiyle evlilik kararını verdiğini düşünür.

Azize'nin sıkı hayat görüşü, bir öpücükle insanların birbirine bağlanacağı ve izdivaca gideceğini düşünmesiyle evlilik kurumunu basitleştirir. Oysa evlilik, insan hayatında alınması gereken en zor karardır. Onun bir öpücükle evlilik

kararını alınacağını düşünmesi, evlilik kurumunun içini boşaltır; “Azize bu buseyi izdivaç teklifinin takip edeceğine o kadar emindi ki, Hasan Bey’i o da öpmüştü” (Adıvar 45). Azize ile Hasan’ın evliliklerinin etrafındaki insanlar tarafından da arzulanması, Hasan ile Azize’nin evliliklerini zorunlu kılar. Zeyno’ya göre bu durumun uzaması bir ahlaksızlıktır. Hasan’ın, Azize ile birlikte görünmesi, insanların onları artık evli olarak görmesi neden olur. Onların nişanlanıp evlenmesiyle de toplum bu ilişkiyi onaylayacaktır. Yazar, evliliğin kadın erkek ilişkisini meşrulaştırdığını böylece çiftlerin ilişkilerinin toplum tarafından ahlaka uygun olarak onandığını belirtir. Bunun aksi ise ahlaksızlık olarak telakki edilir.

Romanda Azize’nin, Hasan’a duyduğu aşkın dolayı intihara kalkışması, Hasan’ın Azize ile evlenmeyi kabul etmesini zorunlu kılar. Hasan’ın arzuladığı aşk evliliği, yerini fedakârlık için yapılan evliliğe bırakır. Azize’nin intihara kalkışması, onun aşktan yoksun, zorunlu bir evlilik yapmasına neden olur. Aşktan yoksun yapılan evlilik, sadakat ve bağlılıktan yoksun olduğu için yıkılmaya her an hazırdır. Nitekim Dora’nın tehdit eden bir güç olarak ortaya çıkmasıyla sağlam temel üzerine kurulmayan evlilik hemen sarsılır. Yazar, bu sarsıntıyı çocuk simgesini kullanarak ortadan kaldırır. Çocuk, evlilik kurumunu güçlendiren en önemli bağlayıcı ve birleştirici güçtür. Hasan, Zeyno’yu kaybettikten sonra, Azize ile bağlılığını artıran çocuk, Azize’nin gerçekler karşısında sarsıntıya uğrayan evliliğini ayakta tutar.

Batılı bir evlilik anlayışını ve kadının evlilikte alması gereken tavrı ortaya koyan Dora, Batı’nın evlilik kurumuna bakışını yansıtır. Dora’ya göre evlilikte asıl olan çiftlerin azami derecede birbirinden istifade etmesidir. Pragmatik bir anlayışla evlilik hakkında düşüncelerini ortaya koyan Dora, Batı’nın evlilik hususunda düşüncelerini yansıtır. Yazar duygusal yönden insanların birbirini sömürdüğü ve ruhsal bir bağlayıcı değeri olmayan Batılı evlilikleri, Dora’nın kimliğinde olumsuz yönde eleştirir;

Ben kendi saadetim için bana vereceği zaman ve aşktan azamî istifade ederim ve kocamın benim için de tek hayat ihtiyacı olmasına gayret ederim. Sevdiğim adamın sevdiği kadın, hatta karısı olamazsam dostu, bütün esrarını bana açacak, kalbinin, hayatının, iradesinde benden fikir alacak bir arkadaş olmaya çalışırım. (Adıvar 153)

Dora’nın evlilik anlayışı, evliliğin zorunlu ve bağlayıcı bir kurum olduğu, önemli olanın evlilik değil, kadının erkeğini mutlu etmesi gerektiği düşüncesi-dir. Kocasının kendisini sevmediğini bildiği halde onun en yakın dostu olmayı kabul eden bir anlayışa sahiptir. Dora’ya göre evlilik bir zincirdir ve kadında

asla vefa yoktur; “Dora, her halde aynı zamanda belki iki aşığı olan bir kadın değildi, fakat hayat ortaklığını çok kadir bir karşılık incizaplarıyla kabul ediyor, her tarafın arzu ve yahut ateşi geçerse, başka bir insanı severse bırakıp gitmesini karşılıklı bir hak olarak telakki ediyordu” (Adıvar 222). Dora’nın, evliliği aşk ateşine bağlaması ve çiftlerin aşk ateşi sönerse medeni bir şekilde başka biriyle hayatını devam ettirebileceği düşüncesi, kadının özgürlüğünü ve eş seçebilme hakkını açılar. Yazar, eş seçebilme özgürlüğünü, aşkı sönen evliliklerde bir kurtuluş ve başlangıç olarak görür. Yazara göre içi boşalmış ve çiftlere acı veren evlilikleri devam ettirmek daha büyük sorunlar doğurur. Bu yüzden evlilikte her iki tarafın özgür iradelerine saygı göstermek gerekir. Nitekim *Seviyye Talip* romanının kahramanı Seviyye’nin, kocası Talip’ten ayrılarak Cemal ile yaşamaya başlaması, *Çaresaz* romanında Mediha’nın, Münir’e evlilik sözleşmesi yaparken söyledikleri, kadının özgürlüğünü dile getiren ve evlilik anlaşmasında kadının da seçebilme, kocasından ayrılarak başka biriyle yaşayabilme hakkına sahip olduğunu vurgular.

Romanda ideal evlilik Muhsin Bey ile Zeyno arasında gerçekleşir. Muhsin Bey’in evlenme arzusu, Zeyno’nun da bu evliliği ideal bir evlilik olarak görmesi sonucunda yapılır. Zeyno, babasının Muhsin Bey ile evlenmesine karşı çıkmasına rağmen bu evliliği yapar. Zeyno’nun aşk, kalp, akıl ve ruh uyuşması sonrasında yaptığı bu evlilik, onun geleceğine şekil verir. Evlilikte ruh uyuşmasının önemini vurgulayan yazar, gelecek nesillerin ancak ideal evlilikler sayesinde kurulacağını vurgular. Zira Muhsin Bey’in olgunluğu, Zeyno ile olan ortak yönleri, Zeyno’nun aşk evliliğinin yüceltilmesine yardımcı olur. Zeyno bu evlilikle romanda en mutlu karaktere dönüşür.

Sonuç

Son devir Türk edebiyatında çok sevilerek okunan ve eserleri çok kez baskı yapan yazarlarımız arasında yer alan Halide Edib Adıvar, inceleme yazısı, çeviri, anı, roman, hikâye ve tiyatro gibi edebî türlerde eser verir. Yazar en çok romancı kimliği ile tanınır. Sanatçı, *Kalp Ağrısı*, *Ateşten Gömlek*, *Yeni Turan*, *Vurun Kahpeye* ve *Sinekli Bakkal* adlı romanlarıyla Türk edebiyatına damgasını vurur.

Halide Edib Adıvar’ın ilk dönem romanları arasında yer alan *Kalp Ağrısı* romanı, bireysel durum ve algıların ön plana çıkarıldığı bir eserdir. Yazar, *Kalp Ağrısı* adlı romanında bireysel duygu ve kırılmaların; aşk, sevgi, kıskançlık ve evlilik düzlemlerinde varoluş süreçlerini ele alır. Özellikle romanda dışıl özne kimliklerin kendini inşa etme süreçleri, tutku ve arzuların çıkmazında sürekli varoluş düzeyine çekilir. Yazar romanda bireyin aşk ve kıskançlık hummasına

yakalanmasını ele alır. Eserde *Kalp Ağrısı* çeken anlatı kişileri, aşk, kıskançlık, evlilik gibi değerler üzerinden kendi varlık ve varoluş süreçlerini ortaya koymaya çalışır. Zeyno'nun tutulduğu "kalp ağrısı", aşk acısı çeken ve bu acıyı benlik çatışmasına dönüştüren bir yapıya sahiptir. *Kalp Ağrısı* onun yaşadığı aşk buhranının öyküsüdür. Bu öykü, kimi zaman kendisinin ağzından, kimi zaman yazarın, kimi zaman da Azize'nin ağzından aktarılır. Zeyno, idealist, kendi değerlerine bağlı ve hayatını kendi değerleri doğrultusunda anlamlandıran genç bir kızdır. Yazar, Zeyno'nun kimliğinde aşk ve kıskançlık buhranı yaşayan bireylerin, kendilerini arkadaşı uğruna feda etmelerini ele alır. *Kalp Ağrısı* romanında başkişi Zeyno'nun yaşadığı aşk acısı, romanın izlek kurgusunu oluşturan temel güçtür. Aşk acısının, sağaltıcı gücü olan kıskançlık, yabancılaşma, evlilik ve kadın erkek çatışmalarının irdelenmesi, bireyin kendini tanıma sürecinde yaşadığı içsel sancı ve sosyal çatışmaları okuyucuya yansıtmak için önemli ve gerekli değerlerdir.

Kaynakça

- Adivar, Halide Edib. *Kalp Ağrısı*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2000.
- Çalışlar, İpek. *Halide Edib Biyografisine Sığmayan Kadın*. İstanbul: Everest Yayınları, 2010.
- Enginün, İnci. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.
- Funk, Rainer. *Ben ve Biz: Modern İnsanın Psikanalizi*. Çev. Çağlar Tanyeri. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- İleri, Selim. *Halide Edib Adivar Kalp Ağrısı*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2000.
- Kavcar, Cahit. *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Roman*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1995.
- . *II. Meşrutiyet Devrinde Edebiyat ve Eğitim 1908-1923*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1974.
- Şahin, Veysel. *Bilge Kadının Aynadaki Yüzü- Halide Edib Adivar'ın Romanlarında Yapı ve İzlek-*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2022.
- Ünaydın, Ruşen Eşref. *Diyorlar ki*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1972.
- Yücel, Tahsin. *Yazın Gene Yazın*. İstanbul: Can Yayınları, 2005.

Musavver Terakki ve Birecikli Âyanzade Namık Ekrem



*Yunus Ayata**

1887-1908 yılları arasında II. Meşrutiyet'e giden süreçte faaliyet gösteren *Musavver Terakki*, matbuat hayatında geçirdiği 11 yılda dönemin önde gelen isimlerine kapısını açarken ilk defa kalem tecrübesini yaşayacak olan yazar ve şairleri dışarda bırakmamış, onlara da sayfalarında yer vermiştir. Edebî bir hüviyetle basın hayatına giren dergi, kapanmasına yakın fennî içerikli yazıların yer aldığı bir dergiye dönüşmüştür. Bu dergide şiir ve yazılarını yayımlayan isimlerden biri de Namık Ekrem'dir. O, sadece bir yazar olarak değil aynı zamanda başyazarlık görevini de yaptığı dergide 30 şiir ve 34 mensur metin yayımlama fırsatı bulmuştur. Namık Ekrem beşerî aşk ve sevgiyi konu alan şiirlerinin yanı sıra hemen her alanda eğitimci kimliğini ön plana çıkaran yazılarıyla halkı aydınlatma ve bilinçlendirme boyutunda faaliyet göstermiştir.

Giriş: Eğitime Adanmış Bir Ömür: Birecikli Âyanzade Namık Ekrem

Literatürde, adının önündeki Birecikli ve Âyanzade namlarıyla bilinen Namık Ekrem, hakkı teslim edilmemiş bir Türk aydınıdır. Hayatının ilk dönemine ait hiçbir bilgi olmayan yazar hakkında sadece kimliğine ait veriler bulunur.¹ Asıl adı Mehmet Ekrem olan Namık Ekrem, 1878 yılında Birecik'te dünyaya gelmiş ve 1917 yılında Kerkük İdadi Mektebi Müdürlüğü görevini ifa ederken yakalandığı tifodan kurtulamayarak hayata gözlerini yummuştur. Kerkük Ali Paşa Cami mezarlığına defnedilmiştir.

Şiir ve yazılarında; Âyanzade Namık Ekrem, Birecikli Namık Ekrem, Namık, N. Ekrem, Ekrem Nadir, Hoca Ziya, Zâhir, Zeki, Bir Meftun-ı Gül ve Bir Muhibb-i Medeniyet gibi imza ve müstear isimleri kullanan edibin kalem faaliyetleri, her ne kadar birinci dereceden bir şahsiyet olmadığını düşündürse de edebî

* Prof. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: yunusayata@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0965-3644.

1 Namık Ekrem hakkında yapılan ilk müstakil çalışma, aynı zamanda akrabası olan Verdi Kankılıç tarafından kaleme alınmış olup (1967) oldukça sınırlıdır. Süheyla Yüksel de "Birecikli Namık Ekrem -Muallim, Şair, Yazar" (2002) başlıklı yazısıyla onun biyografisine önemli katkı sağlamıştır. Yazara dair derli toplu ilk çalışma ise Yunus Ayata tarafından önce doktora tezi olarak hazırlanıp (Ayata, "Âyanzade Namık Ekrem") sonrasında ise müstakil bir yayın olarak Türklük bilimine sunulmuştur (Ayata, Eğitime Adanmış Bir Ömür).

faaliyetleri, memleket meseleleri ve eğitim sisteminin gelişmesine dair fikirleri, onun bir Türk aydını olarak yabana atılmaması gerektiği gerçeğini ortaya koyar.

Namık Ekrem'in ilk eseri *Yadigâr-ı Fûruğî*, basılmadan kaybolduğu için hatırat türündeki *Dibace-i Aşkımın* (1319) ilk eseri olarak kabul edilir. Son eseri ise *Şi'r-i Hakikat* (1330) şiir ve nesir karışık olarak yayımlanmıştır. Diğer eserleri: *Fen Hülasaları* (1320), *Bahar-ı Edep* (1321), *Ziraat Dersleri* (1321), *Japonya Sularında* (1321), *Zevahir-i Pejmürde* (1321), *Fevaid* (1322), *Marifet* (1322), *Japonlar* (1322), *Makalat-ı Güzide* (1323), *İnkılap* (1324), *Nuhbe-i Kavaid* (1325), *Yadigâr* (1325), *Ah! Vatan!* (1325), *Zafer-i Hürriyet* (1325), *Mebahis-i Müfide* (1325), *Bir Telgrafın Tefsiri* (1325), *Osmanlı Ordusuna "10" Temmuz Hatırası* (1325), *Maskat-ı Re'sim Yahut Birecik* (1325), *Taşraya Bir Nazar* (1325), *Maarifin Islahatı* (1325/1326), *Anadolu'da Bir Cevelan* (1326), *Faideli Mesail – Hesaba Dair* (1326), *Layihâ* (1326), *Ahval-i Maarif* (1326), *Hicran* (1326). Basılıp basılmadığı bilinmeyen eserleri: *Âli Mevzular*, *Âveng-i Lisan*, *Faideli Türkçe Sarf*, *Arapça ve Fransızca Kavaid*, *Gülbang-ı Hürriyet*, *Hürriyet Mektupları*, *Iskat-ı Resih*, *İstifadeli Kıraat*, *Lâle-i İlhamî*, *Maarifin Islahatı*, *Makalat-ı Müfide*, *Nesayih*, *Şarkî Anadolu'ya Dair*. (Ayata, Eğitime Adanmış Bir Ömür 71-73)

Kıscık ömründe Namık Ekrem, şiir ve yazılar kaleme almış, pek çok gazete ve derginin yayınına da katkı sağlamıştır. O, *Mir'at-ı Maarif*, *Gülzâr*, *Musavver Devr-i Cedit*, *Musavver Malumat-ı Nafia*, *Musavver Terakki*, *Avam*, *Yeni Yazı* ve *Resimli Anadolu* süreli yayınlarında mesul müdür, başyazar, edebî kıssım müdürü olarak görev almıştır. Ayrıca *İrtika*, *Kevkeb-i Maarif*, *Havadis*, *Arkadaş*, *Büyük Duygu* ve *Rûbap'ta* şiir ve yazıları ile görünmüştür. (Ayata, Eğitime Adanmış Bir Ömür 211-212)

Eğitim ve bilime hayatını adayan Namık Ekrem, birçok süreli yayında faaliyet göstermiş ve yaklaşık kırk eser kaleme almıştır. Fakat hakkında çok az şey bilinmektedir. Her biri birer hazine olan süreli yayınların gün yüzüne çıkartılması ve incelenmesi sonucunda nice Namık Ekremlerin hakkının teslim edileceği aşîkârdır.

Geç Keşfedilen Bir Hazine: *Musavver Terakki*

Sosyal ve siyasi hayatı olduğu kadar edebiyat hayatını da etkileyen süreli yayınlar, Tanzimat'tan itibaren etkili bir şekilde varlığını sürdürmüştür. Bunlardan biri de *Musavver Terakki* dergisidir.² Dergi, geniş şair ve yazar kadrosuyla I.

2 *Musavver Terakki* dergisi ile alakalı ilk çalışmalar, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde Prof. Dr. Ahmet Bozdoğan ve Prof. Dr. Süheyla Yüksel danışmanlığında yüksek lisans tezi hâlinde yapılmış olup son sayıların incelenmesi devam et-

Meşrutiyet Dönemi'nin edebî ve kültürel atmosferini yansıtan önemli bir süreli yayındır. Başlangıçta *Terakki* adıyla çıkan 15. sayıdan itibaren ise *Musavver Terakki* adıyla yayın hayatına devam eden dergi, 1897-1908 yılları arasında toplam 11 sene yayın faaliyeti yürütmüştür. Bezmi Nusret Kaygusuz'un "Benim yaşadığım 1320 senesinde bütün Türkiye ülkesinde yalnız *Musavver Terakki* dergisinin her nasılsa neşrine devam olunmakta idi." (Kaygusuz 11) ifadesi bu açıdan önemlidir. *Musavver Terakki* devrin şartları düşünüldüğünde uzun süre faaliyet gösteren bir dergidir.

Kirkor Faik'in imtiyaz sahipliğinde yayımlanan *Musavver Terakki* dergisi, kalem erbabı şahsiyetlerle edebiyat/basın hayatının kapısından yeni giren onlarca ismi bir arada bünyesinde barındıran önemli bir süreli yayındır. Klişesinde yer alan "menafi-i mülk ve devlete hadim edebî ve fennî musavver Osmanlı gazetesidir" ifadelerine uygun olarak içeriğinde edebiyat ve fenne yer veren *Musavver Terakki*, toplu bir bakış ile incelendiğinde 1897-1902 tarihleri arasında içerik bakımından edebiyatın ağır bastığı görülürken 1903-1908 yıllarında ise giderek fen yazılarının ağırlık kazandığı deyim yerindeyse son yıllarında edebiyattan eser kalmadığı ifade edilebilir.

Musavver Terakki dergisinin kapağında Rumi ve Hicri tarihler vardır. 1. sayı 5 Ağustos 1897 (24 Temmuz 1313/6 Rebiyülevvel 1315) tarihinde 4 sayfa olarak yayımlanmıştır. İkinci yıldan itibaren 31 Ağustos 1898 (13 Rebiyülahir 1316/19 Ağustos 1314) tarihli ilk sayısı dışında kapak sayfası hariç sayfa sayısı 8 olmuştur.

Derginin birinci yılının ilk 25 sayısı pazartesi ve perşembe günleri olmak üzere haftada iki gün yayımlanmıştır. 26. sayıdan itibaren ise haftada bir perşembe günleri yayın hayatına devam etmiştir. Ancak her zaman bu günlerde yayımlanamamıştır.

Musavver Terakki dergisinin birinci yılının 1-25. sayıları arasında iç kapak kısmında "Edebî ve fennî olarak pazartesi ve perşembe günleri neşrolunur" ibaresi yer almıştır. 25-42. sayıları arasında iç kapak kısmında "Edebî, fennî ve musavver olarak haftada bir defa perşembe günleri neşrolunur" açıklamasına 'musavver' (resimli) kelimesinin eklenmesinin yanı sıra yayın periyodunun da haftada bir perşembe günleri olarak değiştiği görülmektedir. 43-50. sayılarda ise bu klişe söz, 'Osmanlı gazetesi' ibaresi eklenerek "Edebî, fennî ve musavver olarak haftada bir defa perşembe günleri neşrolunur Osmanlı gazetesidir" şekline

mektedir. Bu anlamda yedi yüksek lisans tezinin tamamlanmış ve bir yüksek lisans tezinin ise tamamlanma aşamasında olduğu görülmektedir. Derginin 1897-1898 yılları, Tuğba Akça (2022); 1898-1899 yılları, Betül Ataman (2021); 1899-1900 yılları, Yavuz Borazan (2023); 1900-1902 yılları, Zişan Göşen (2023); 1902-1903 yılları, Serkan Tuna (2021); 1903-1904 yılları, Yakup Avcu (2021) ve 1904-1905 yılları ise Rümeyza Gökçen Zeki (2023) tarafından çalışılmıştır.

dönüştürülmüştür. Derginin altıncı yılının 1-32. sayılarında bu ibare ‘menafi-i mülk ve devlete hadim’ ibaresinin eklenmesiyle “Perşembe günleri neşrolunur, menafi-i mülk ve devlete hadim edebî ve fennî musavver Osmanlı gazetesidir” şeklini alır. Derginin 39-48. sayılarında ise klişenin altındaki ibareye ‘şimdilik’ kelimesi eklenir. Böylelikle klişe söz “Şimdilik perşembe günleri neşrolunur, menafi-i mülk ve devlete hadim edebî ve fennî musavver Osmanlı gazetesidir” şeklinde verilir.

Derginin imtiyaz sahibi Kirkor Faik’tir; idare merkezi ve basıldığı yer ise Asır Kütüphanesidir. Çoğunlukla kendinden kapaklı olarak yayımlanan *Musavver Terakki* dergisinin birinci yılında başyazar (sermuharrir) yer almazken ikinci yılının 1-11. sayıları Andelip (Faik Esat) Bey başyazarlığında çıkarılmıştır. Andelip (Faik Esat) Bey’in 12. sayıya kadar yazı yazmaması ve *Terakki* ile ilgilenmemesi sebebiyle Müstecâbizade İsmet Bey 12-52. sayıları arasında başyazarlığa getirilmiştir. Derginin üçüncü yılında başyazarı 1-7. sayıları arasında R(eşat) Faik, 7-13. sayıları arasında M. Nuri Şeyda, 13-19. sayıları arasında Muh-yiddin ve son olarak 19-42. sayıları arasında İzmirli Hafız İsmail olmuştur. Derginin dördüncü yılının ilk 10 sayısında H(üseyin) Avni (Aka Gündüz) başyazarlık yapmıştır. Sonraki sayılarda başyazar belirtilmemiştir. Derginin altıncı yılında başyazar 25. sayıda belirtildiği üzere İskeçeli Mehmet Sıtkı’dır. Derginin yedinci senesinin 23. sayısında başyazarlığa Birecikli Namık Ekrem getirilmiştir.

Musavver Terakki dergisinde göze hitap eden fotoğraf ve resimler başlangıçta az sayıdadır. Birinci yılının 36. sayısındaki “İfade-i Mahsusa”sında bu durumun düzeltilceği belirtilmişse de devrin şartları sebebiyle bu söz yerine getirilememiştir. Ancak ilerleyen sayılarda sık sık resim ve fotoğraflara denk gelmek mümkündür. Örneğin “derginin altıncı senesi incelendiğinde, toplamda doksan dokuz adet resim ve fotoğraf görülmektedir.” (Avcu, *Musavver Terakki* 31).

Derginin sütun isimlerinde tam bir birlik yoktur. *Musavver Terakki*’nin “Asar-ı manzume”, “Asar-ı Mensure”, “Edebiyat”, “Muhaberat-ı Aleniye”, “Musahabe” ve “Ulum ve Fünun” göze çarpan sütun başlıklarıdır. Bunlar haricinde mecmuadaki yazıların birçoğu devamlı olmayan belirli sütunlar altında yayımlanmıştır. Bunlardan bazıları “Edebiyat-ı Askeriye”, “Felsefe ve Fünun”, “Havadis-i Medeniye”, “Havadis-i Mütenevvia”, “Hikâye-i Müntahaba”, “İfade-i Mahsusa”, “İhtiraat ve Keşfiyat”, “İtalyan Edebiyatı Numuneleri”, “Makale-i Mahsusa”, “Manzumât-ı Cülusiye”, “Muhadarat”, “Muktebesat”, “Mütenevvia”, “Musiki”, “Kısm-ı Fennî”, “Lisan”, “Öteberi”, “Tedkikât-ı Edebiye”, “Tefrika-i Terakki”, “Terâcim-i Ahvâl-i Meşâhir”, “Terâcim-i Ahvâl”, “Zevahir-i Fenniye”, “Ziraat ve Felahat” ve “Yeni Kitaplar” gibi başlıklardır.

Geniş bir şair ve yazar kadrosu olan *Musavver Terakki*'de Türk edebiyatının bilinen isimlerinden Abdülgani Seniyy [Yurtman], Abdülhak Hamit [Tarhan], Aka Gündüz, Ali Ekrem [Bolayır], Ahmet Mithat Efendi, Ahmet Haşim, Ahmet Rasim, Ahmet Refik [Altınay], Ali Kemal, Andelip (Faik Esat), Celal Sahir [Erozan], Halide Edip [Adivar], Halil Nihat [Boztepe], Hersekli Arif Hikmet, Hüseyin Cahit [Yalçın], Hüseyin Daniş [Pedram], Hüseyin Siret [Özsever], Faik Reşat, İsmail Safa, İzzet Melih [Devrim], Manastırlı Mehmet Rifat, Mehmet Celal, Avanzade Mehmet Süleyman, Müstecabizade İsmet, M. Turhan [Tan], Birecikli Namık Ekrem, Necip Asım [Yazıksız], Ömer Seyfettin³, Rıza Tevfik [Bölükbaşı], Vassaf Kadri, Yahya Kemal [Beyatlı] ve Yaşar Nezihe [Bükülmez] gibi isimlerin yanı sıra Avram Naon, Bahçecikli Bedros, İsak Ferera, Kirkor Faik ve Ohannes Güzelyan gibi Ermeni yazarlar da bulunmaktadır. Ayrıca dergide öğrencilerden gelen yazıların da yayımlandığı görülmektedir. Bunların yanı sıra imzasız ya da rumuzlu yazılara da fazlaca rastlanmaktadır.

Dergide şöhret sahibi şair ve yazarların yanı sıra tecrübesiz şair ve yazarların kalem mahsulleri de bulunmaktadır. Özellikle genç şairlerin gönderdiği şiirlere yer verilmiş kimi zaman da kısa değerlendirme notlarıyla bu eserlerin tekniği ve dikkat edilmesi gereken hususlar hakkında destekleyici mahiyette fikirler beyan edilmiş; çeşitli tavsiyelerde bulunulmuştur.

Şiir, hikâye gibi edebî türlerin yanı sıra fennî konular hakkında yapılan tercümeler, dergide oldukça fazla yer kaplamaktadır. Üstelik bu tercümeler sadece İngilizce, Fransızca, Almanca gibi Batı dilleriyle sınırlı olmayıp Arapça ve Farsça gibi Doğu dillerini de ihtiva etmektedir. Ancak tercümelerde genellikle Batı dillerinin ağırlıklı olduğu gözlenmektedir.

3 *Musavver Terakki* içerisinde Ömer Seyfettin'e ait 5 metin tespit edilmiş, Türklük bilimine kazandırılmıştır. İlgili metinlerden "Cambazın Aşkı" ve "Kır Sineği", derginin 5. senesi içerisinde yayımlanmıştır. Bu metinlerden "Kır Sineği", daha önce farklı süreli yayınlarda da yayımlanmış olup tespit edilerek Ömer Seyfettin külliyyatına girmiştir. Ancak "Cambazın Aşkı" hem ilk hikâyelerinden olması hem de yazıldığı günden itibaren kayıp olmasıyla Ömer Seyfettin külliyyatında önemli bir eksiklik. *Musavver Terakki*'nin 5. senesi üzerine yüksek lisans tez yazımı sırasında dikkat çeken bu metin, iki sayfası eksik olarak Türk edebiyatına kazandırılmıştır (bk. Tuna, "Ömer Seyfettin'in Kayıp Bir Hikâyesi"). Bu metnin eksik iki sayfası da Nâzım H. Polat tarafından tamamlanarak yayımlanmış ve Ömer Seyfettin külliyyatına kazandırılmıştır (bk. Polat). Derginin 6. senesinde ise Ömer Seyfettin tarafından "Şiir ve Edebiyatta İstidat", "Sahaif-i Garam" ve "Resmin Terbiye-i Fikriyeye Tesiri" başlıklarını taşıyan üç farklı metin daha yayımlanmış olup bunlardan "Şiir ve Edebiyatta İstidat" ile "Resmin Terbiye-i Fikriyeye Tesiri" makale, "Sahaif-i Garam" ise mensur şiirdir. "Şiir ve Edebiyatta İstidat" makalesinin ilk kısmı, *Musavver Terakki*'de yayımlanmadan yedi gün önce *Musavver Fen ve Edep*'in 210. sayısında, altı gün önce ise *İrtika*'nın 239. sayısında yayımlanmıştır. *Musavver Terakki*'de ise daha önce yayımlanan bu ilk bölüm ile birlikte yazının ikinci kısmı da yer almaktadır. "Resmin Terbiye-i Fikriyeye Tesiri" ve "Sahaif-i Garam" ise ilk defa burada yayımlanmıştır. Hüsnü Feridun imzasıyla yayımlanan bu üç metin, derginin 6. senesinin çalışıldığı sırada tespit edilerek Türklük bilimine sunulmuştur (bk. Avcu).

Musavver Terakki edebî ve fennî bir dergi olarak yayımlanmaya başlamıştır. Ancak yayın hayatı boyunca bu politikasına sadık kalamamıştır. Derginin son yıllarında edebiyatla ilgili metinlerin önce azaldığı sonra da hiç yer bulamadığı görülmektedir. Bu, genel bir durumdur. “Kesin çizgilerle ayırmak mümkün olmamakla birlikte 1900’den sonra edebî-fennî dergilerin yayımlanmaya devam ettiğini fakat içeriklerin fennî yazıların lehine değiştiğini söylemek mümkündür” (Yüksel, “Başlangıçtan II. Meşrutiyet’e” 427). Edebiyatla ilgili metinlerin gittikçe azalmasında devrin artan baskıcı yönetim tarzının rol oynadığı düşünülebilir.

Yüzlerce ismin kalem oynattığı *Musavver Terakki* dergisi, son yıllarda yapılan çalışmalara kadar unutulmuş, hakkı teslim edilmemiş bir süreli yayındır. Hazırlanan tez ve makaleler ile Türk basın hayatındaki yeri ve önemi ortaya konulacaktır.

Namık Ekrem’in *Musavver Terakki*’deki Şiir ve Yazı Faaliyetleri

Namık Ekrem, *Musavver Terakki*’de yazar olarak başladığı serüveni, başyazar (sermuharir) ünvanıyla tamamlamıştır. Yukarıda belirtildiği üzere Namık Ekrem, derginin 7. yılında başyazarlık görevini üstlenmiştir. 25 Ekim 1904 (12 Teşrin-i Evvel 1320/16 Şaban 1322) tarihli 23. sayıda yayımlanan başlıksız bir şiirdeki “Sermuharririmiz: N. Ekrem Bey’in mahsul-i hissiyat-ı sâdıkâ-yı ubûdiyet-kârâneleridir.” (182) şeklindeki açıklamadan ve yine aynı sayıdaki “Mütalaa” (182-183) başlıklı yazıdan da onun başyazar olduğu anlaşılmaktadır. Namık Ekrem’in bu sayı itibarıyla mı yoksa daha önceki sayılarda mı bu göreve getirildiği kesin değildir. Dergi içerisinde bu konuyla ilgili bir bilgi verilmemektedir (Avcu, “*Musavver Terakki*” 31; Zeki 30).

Namık Ekrem’in *Musavver Terakki*’de ilk kaleme aldığı metin, derginin 4. yılında yayımlanan “Nutm u Lisan” başlıklı 2 Ocak 1902 (20 Kanunuevvel 1317/ 22 Ramazan 1319) tarihli 43. sayısındaki şiir olup son yazdığı metin ise 9. yılda yayımlanan “Musahabe: Müskirat Kullanmamalı” başlıklı 1 Eylül 1907 (19 Ağustos 1323 / 23 Receb 1325) tarihli 47-48. ortak sayıya denk gelen yazıdır. 5 yıllık *Musavver Terakki* süreci ayrıntılı bir şekilde incelendiğinde Namık Ekrem’in dergiye metin katkısının şu şekilde olduğu görülür: 4. yılda 3 şiir; 5. yılda 18 şiir ve 3 yazı; 6. yılda 4 şiir ve 4 yazı; 7. yılda 3 şiir ve 12 yazı; 8. Yılda 1 şiir ve 9 yazı, 9. yılda ise 1 şiir ve 5 yazı olmak üzere toplamda 30 şiir ile 34 yazı. Dergiye katkı sağlayan tamamı telif 30 şiirin 4’ü başlıksızdır. 34 yazının ise 33’ü telif iken 1’i tercümedir. Onun yapmış olduğu tek tercüme ise Kont Bouvard’ın Japonya seyahatine dair eseridir.

Nesirde çeşitli alanlarda kalem oynatan Namık Ekrem’in başyazarlık yaptığı 7. yılda diğer yıllara oranla daha fazla eser yazdığı görülmektedir. *Dibace-i*

*Aşkım*dan (1319) adlı hatıra türündeki eserini *Musavver Terakki*'de tefrika etmiş olan Namık Ekrem, çocuklar ve yetişkinler için kaleme aldığı fen yazılarının yanı sıra köprüler, şimendiferler, ziraat, coğrafya, eğitim gibi alanlarda çeşitli tefrikalar yazmış, derginin gün geçtikçe edebiyattan ziyade fennî bir süreli yayın olmasına katkı sağlamıştır.

Namık Ekrem, *Musavver Terakki* dergisinde yayımladığı şiir ve yazılarında çeşitli imzalar kullanmayı tercih etmiştir. Bunlar; N. Ekrem, N. Ekrem (Birecikli), Namık, Namık Ekrem (Birecikli), Birecikli Ekrem, Birecikli N. Ekrem şeklindedir.

Musavver Terakki dergisi içerisinde iki şiirin Namık Ekrem'e ithaf edildiği görülmektedir. Bunlardan ilki, Leskovikli Mustafa Hilmi tarafından 6. yılın 19. sayısında "Reyean-ı Mülakat" başlığı ve "N. Ekrem Bey'e", ikincisi ise yine 6. yılın 11. sayısında "Aheng-i Tulu" başlığı ve "N. Ekrem'e" ithafla neşredilmiştir. Buradan hareketle onun Leskovikli Mustafa Hilmi ve İskeçeli Mehmet Sıtkı'yla yakınlıklarından söz etmek mümkündür. Kendisinin de yine 6. yılın 19. sayısında yayımladığı "Elhan-ı Garam" başlıklı şiirde "Mustafa Hilmi Bey'e" ithafının yer aldığı görülmektedir.

Namık Ekrem'in *Musavver Terakki*'deki Şiir ve Yazılarının Muhtevası

Namık Ekrem, şiirlerinin çoğunda beşerî aşk ve sevgiyi konu edinmiştir. Ancak bunların dışında ele aldığı konular da mevcuttur. Bunlardan ilki, derginin 5. yılında "Menemenlizade Merhum Tahir Bey" başlıklı Tahir Bey özelinde kaleme aldığı manzumedir. 7. ve 9. yıllarda ise "Kudüm-i İyd-ı Fıtr" ve "Ramazan-ı Mübarek Etti Hulûl" adlı şiirleriyle o yıllara denk gelen Ramazan Bayramı teması üzerine kalem oynatmıştır.

Şiirlerinde, beşerî aşk ve sevgi temasının dışına çıkmayı pek tercih etmeyen Namık Ekrem, yazılarında ise farklı konulara temas etmiştir. Eğitimci bir kimliğe sahip olan Namık Ekrem'in özellikle fennî konularda toplumu bilinçlendirmeyi kendisine görev addettiği görülür. O, bunların yanı sıra ferdî ve kültürel konulara da değinmeyi ihmal etmemiştir. Onun kaleme aldığı ilk şiirler, derginin 4. yılı içerisinde yer alır. Bunlar "Nutm u Lisan" (adet 43), "Elhan-ı Sevda" (adet 45) ve "Sevda Serzenişleri" (adet 46) başlıklarını taşır. 5. yıldaki "Hayal-i Dilber" (adet 20) ile "Musahabe" (adet 21) onun yayımlanan ilk nesir yazılarıdır. Üçüncü yazısı ise 5. yıl içerisinde 22. sayıdan itibaren tefrika etmeye başladığı çocukluk ve gençlik hatıralarını ihtiva eden "Dibace-i Aşkım"dan" daha sonra aynı adla kitaplaştırılmıştır.

Derginin 6. yılı incelendiğinde Namık Ekrem'in tamamen fennî konulara yöneldiği görülmektedir. Daha ilk sayıda başladığı ve 3. sayıda sonlandırdığı “Köprüler” başlıklı yazı dizisi, köprülerin ne olduğu, ne zaman ortaya çıktığı ve ortaya çıkış amaçları hakkındadır. Köprüler hakkında genel bilgileri okuyucuya bilinçli şekilde sunan Namık Ekrem, 13 sayıda tefrika ettiği “Şimendiferler” başlıklı yazı dizisiyle konuyu etraflıca ele almıştır. O, “Köprüler” başlıklı yazısında olduğu gibi şimendiferlerin ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı, 1800’lü yıllar içerisindeki gelişimi ve geline son durumu hakkında her konuya temas eder. 18 sayıda tefrikasını tamamladığı ve “Çocuklar İçin” ithafıyla yayımladığı “Fen Hülasaları”nda ise insan ırkları, kemik yapısı, kaslar, beyin, omurilik gibi insan bedeniyle alakalı hususlar hakkında bilgiler sunar. İlerleyen yazılarda duyu organlarını ele alan yazar; diş sağlığı, tifo, zehirlenme, kızamık, cüzzam gibi çeşitli rahatsızlık ve hastalıklara da değinerek yazısını sonlandırır.

Namık Ekrem, hem sayı hem de muhteva açısından en zengin yazılarını derginin 7. yılında kaleme almıştır. Onun 7. yıldaki ilk yazı faaliyeti, “Fennî Makaleler” başlığını taşır. Teorik mahiyetteki yazı, makalenin nasıl olması gerektiği hususundadır. “Mütalaa” yazısında başyazar olarak derginin yayın politikası ve ücretlendirmesi hakkında bilgilendirmelerde bulunur. Fennî konulara önem veren Namık Ekrem, “Musahip”te ise radyum elementine değinir. En uzun süre tefrika ettiği yazı dizisi, “Ziraat Dersleri” adını taşır. Bu yazı dizisi; tütünden yer elmasına, patatesten baklagillere, kahveden çeşitli hububata kadar ürünlerin ekimi, dikimi, sulanması ve toplanması üzerine çeşitli zirai bilgiler ihtiva etmektedir. “Hilal-i Ramazan” ve “Ramazan Musahabeleri”, onun Ramazan ayının gelişi üzerine yazdığı denemeleridir. “Vedâ-yı Ramazan” ise Ramazan ayının bitişi ve bayramın gelişi üzerine tebrik mesajıdır. 7. senenin 32, 42, 47. sayılarında yazmış olduğu üç farklı “Musahabe” göze çarpmaktadır. Bunlardan ilki, harita türleri ve kabartma haritalar üzerine bilgileri kapsamaktadır. İkinci yazı, Osmanlı İmparatorluğu’nun sağlık alanındaki gelişmelerine göz atarken son yazıda ise eğitime odaklanır ve öğretmenler ile yeni yetişen nesil hakkında birtakım fikirler ortaya koyar. 7. senedeki son iki yazı ise birbiriyle alakalıdır. “Mütercimin İfadesi” başlıklı yazı, Kont Bouvard’ın seyahatnamesinin tercümesi üzerine kaleme alınan bir ön sözdür. “Japonya Sularında” ise Kont Bouvard’ın 40 günlük Japonya seyahatini anlatan gezi yazısının tercümesidir. 8. sene de devam edecek olan bu tefrika, Namık Ekrem’in *Musavver Terakki* içerisindeki tek tercüme faaliyetidir.

Namık Ekrem, 8. sene de bir önceki yıl gibi *Musavver Terakki*’de yoğun bir yazı faaliyeti içinde bulunur. Bu yıl kaleme aldığı “Beyan-ı Mütalaa” başlıklı ilk yazısında *Musavver Terakki*’nin padişahın sayesinde devam edebildiğini ifade

eder. Dergiye yazı gönderen yazarlara dikkat etmeleri gereken hususlarda uyarılarda bulunur. Namık Ekrem'in daha önce tefrikasına başlamış olduğu "Japonya Sularında" ve "Ziraat Dersleri" başlıklı yazılarına devam ettiği ve bunları sonuçlandırdığı görülür. Yazar, bu sene iki sayı devam eden "Ziraat Dersleri" başlıklı yazısında mısır, yulaf ve darının kullanım alanları, çeşitleri, özellikleri, yetiştirme şartları ve hasat mevsimiyle ilgili açıklamalar yapar. Namık Ekrem, "Makale: Gaz Tenvîr" başlıklı yazısında, aydınlatma araçlarının gelişiminden ve eski zamanlardaki kullanımından bahseder. İnsanların bilimden uzak olduğu günlerde ağaçlardan yağlar, reçineler elde ederek yaşamlarını kolaylaştıracak aletler icat etmeye başladıklarını, zamanla gelişerek aydınlatıcı araçlar yaparak bunları şehirlerde, kasaba ve köylerde kullanıma sunduklarını söyler. Zamanla ise insanların yaptıkları çalışmalar neticesinde elektriği bulduklarından bahseder. Namık Ekrem'in kaleme aldığı bir başka yazı ise üç sayı devam eden "Vesait-i Nakliye ve Müessesat-ı Nâfiadan: Yollar" başlıklı tefrikasıdır. Tefrikada, sanayi, ziraat, ticaret alanlarındaki gelişmeler sayesinde elde edilen imkânlardan bahsedilir. Bu imkânların gerçekleşmesinde yolların rolüne değinilir. Bir yol ne kadar muntazam ve mükemmel olursa ticaretin de o nispette ilerleyeceği belirtilir. Namık Ekrem, "Musahabe: Türkiyat Tıbbî ve Etibbâ-yı Hadika-i Osmaniyye" başlıklı yazısında, 30-40 yıl öncesine kadar doktorluk mesleğinin öneminin henüz yeterince bilinmediği yıllarda; tıp eğitimi almamış sahtekârların insanları kandırarak kendi kafalarına göre tedaviler uyguladıklarından bahseder. Ancak şimdi Osmanlı topraklarında tıp ilminin ilerlediğini söyleyen yazar, bu gelişme ile ilgili kendi düşüncelerini de ifade eder. Hayattaki en kıymetli şeyin mesut ve afiyette olmak olduğunu, sağlığın önemli bir kavram olduğuna değinir. Yazıda ayrıca göz, kulak, cilt doktorlarının isimlerinden de bahsedilir. Osmanlı medeniyetinin sahip olduğu değerlerin insanları hayran edici bir kıymete sahip olduğundan bahseden "Osmanlılarda Topçuluk, Mühendislik, Mimarlık ve Asar-ı Terakki" başlıklı yazı, yazarın mühendislik ve mimarlık alanlarıyla ilgili düşüncelerini aktardığı bir kalem mahsulüdür. Namık Ekrem, Kont Bouvard'dan tercüme ettiği "Japonya Sularında" tefrikasından başka devrin pek çok aydını gibi bu uzak doğu ülkesine ve oradaki bilhassa eğitim ve sanayideki gelişmelere ilgisiz kalmamıştır. Bu ilginin bir sonucu olarak "Japonya'da Tedrisat", "Japonya'da Tedrisat-ı İptidaiye", "Japonya'da Sanayi" ve "Japonya'da Müslümanlık" başlıklı yazılarını kaleme almıştır.

Namık Ekrem, *Musavver Terakki* dergisinde faaliyetlerine 9. yılda son verir. Derginin bu yılı içerisinde yayımladığı yazıları, çeşitlilik bakımından oldukça zengindir. Bunlardan "Mektep Dersleri" başlıklı yazı dizisinde Namık Ekrem'in eğitimci kimliğinin öne çıktığı görülür. Burada ağaçların büyümelerinden

beslenmelerine, yaşamlarından kök, gövde gibi çeşitli uzuvlarına kadar ayrıntılı açıklamalar yapan yazar, Afrika ve Avrupa'daki bazı ağaç türleri hakkında da okuyucusuna bilgiler sunar. "Ramazan Musahabeleri"nde ise bu ayın faziletlerine ve insanlar üzerinde bıraktığı manevi duygulara temas eder. Coğrafya alanında kaleme aldığı "Makale-i Fenniye" başlıklı yazıda ise gezegenlerin yapıları ve hareketlerine temas eder. "Hususi Mekteplerimiz", onun eğitimin sorunları üzerine kafa yorduğu bir başka makalesidir. Burada, Osmanlı İmparatorluğu'nda ilim ve fen alanlarında çeşitli resmî okulların açıldığı söylenerek birtakım gözlemlere yer verilmiştir. "Musahabe: Müskirat Kullanmamalı" başlıklı yazıda ise, yiyecek ve içecek tüketiminde yalnızca lezzet almaya değil, gıdanın fayda ve zararlarına da dikkat edilmesi gerektiğine dikkat çekilir. Yazar, sigara, tütün gibi maddeleri kullanmanın zararlarından bahsettiği makalesinde, bundan vazgeçilmesi gerektiğini ve söylenenin aksine bu maddelerden vazgeçmenin çok da zor olmadığını ifade eder. Ebeveynlerin çocukları doğru yönlendirmeleri gerektiğine değinir. Sarhoş eden maddelerin insanlar üzerinde hastalık, rezillik ve fenalıklar bıraktığını, insanlara büyük zararlar verdiğini okuyucuya anlatır.

Şiirlerinde beşerî aşk ve sevgi temaları üzerinde yoğunlaşan ve sadece 3 şiirinde bunun dışına çıkan Namık Ekrem, gerek eğitimci olması gerekse derginin yayın politikasının son yıllarda fennî bir hüviyete bürünmesi sonucunda yazılarında çok çeşitli konulara değinmiştir. O, yazılarında önceliği çocuklara vermekle birlikte halkı yönlendirme ve bilinçlendirme üzerine kalem faaliyetlerini sürdürmüştür.

Namık Ekrem'in *Musavver Terakki*'de Yayımlanan Şiir ve Yazılarının Kronolojik Tam Listesi

Musavver Terakki'nin 4. Yılındaki Şiirleri

- (Namık) Ekrem (Birecikli), "Nutm u Lisan", adet 43, iç ön kapak.
 N(amık) Ekrem (Birecikli), "Elhan-ı Sevda", adet 45, s. 332-333.
 N(amık) Ekrem (Birecikli), "Sevda Serzenişleri", adet 46, s. 341.

Musavver Terakki'nin 5. Yılındaki Şiirleri

- Namık Ekrem (Birecikli), "Nevha-i Dil", adet 5, s. 35.
 Namık Ekrem (Birecikli), "Nevâ-yı Garam-Hatırat-ı Aşk", adet 6, s. 42.
 Namık Ekrem (Birecikli), "Âveng-i Bahar", adet 7, s. 50.
 Namık Ekrem (Birecikli), "Bülbül", adet 11, sayfa 83-84.
 N(amık) Ekrem (Birecikli), "Niçin", adet 18, s. 139.
 N(amık) Ekrem (Birecikli), "Terane-i Ruh", adet 19, s. 145.

Namık Ekrem (Birecikli), “Hengâm-ı Seherde”, adet 20, s. 153-154.

N(amık) Ekrem (Birecikli), “Neşide”, adet 21, s. 161.

Namık Ekrem (Birecikli), “Mersiye”, adet 23, s. 177.

N(amık) Ekrem (Birecikli), “Bir Dildanenin Sergüzeşti”, adet 23, s. 178-179.

N(amık) Ekrem (Birecikli), “Nağme-i Aşk”, adet 24, s. 185.

N(amık) Ekrem (Birecikli), “Terane-i Dil”, adet 25, s. 196.

Namık Ekrem (Birecikli), “Hatıra-i Garam”, adet 26, s. 202.

N(amık) Ekrem (Birecikli), “Elhan-ı Muhabbet”, adet 27, s. 210.

N(amık) Ekrem (Birecikli), “Sevda Teraneleri”, adet 28, s. 220.

Namık Ekrem (Birecikli), (Başlıksız), adet 35, s. 276.

Namık Ekrem (Birecikli), “Nağme-i Ruh”, adet 41, s. 322.

N(amık) Ekrem (Birecikli), “Menemenlizade Merhum Tahir Bey”, adet 48, s. 379.

Musavver Terakki’nin 6. Yılındaki Şiirleri

N(amık) Ekrem, “Neşide-i Muhabbet”, adet 16, s. 121-122.

N(amık) Ekrem, “Elhan-ı Garam”, adet 19, s. 145.

Namık Ekrem, “Hayal-i Dilber”, adet 24, s. 185.

Namık Ekrem, (Başlıksız), adet 25, s. 196.

Musavver Terakki’nin 7. Yılındaki Şiirleri

Namık (Ekrem), (Başlıksız), adet 23, s. 182.

Namık (Ekrem), “Kudüm-i İyd-ı Fıtr”, adet 29, s. 226.

Namık (Ekrem), (Başlıksız), adet 42, s. 332-333.

Musavver Terakki’nin 8. Yılındaki Şiirleri

Namık Ekrem, *Kaside*, adet 19, s. 147-148.

Musavver Terakki’nin 9. Yılındaki Şiirleri

Namık Ekrem, “Ramazan-ı Mübarek Etti Hulûl”, adet 3, s. 22.

Musavver Terakki’nin 5. Yılındaki Yazıları

Namık Ekrem (Birecikli), “Hayal-i Dilber”, adet 20, s. 157.

N(amık) Ekrem (Birecikli), “Musahabe”, adet 21, s. 163.

N(amık) Ekrem (Birecikli), “Dibace-i Aşkımın”, adet 22, s. 173; adet 23, s. 183; adet 24, s. 192; adet 26, s. 206-208; adet 27, s. 214-216; adet 30, s. 236-237.

Musavver Terakki’nin 6. Yılındaki Yazıları

N(amık) Ekrem (Birecikli), “Köprüler”, adet 1, s. 3-4; adet 2, s. 10-11; adet 3, s. 19-20.

N(amık) Ekrem (Birecikli), “Fen Hülasaları”, adet 6, s. 42-43; adet 7, s. 50; adet 8, s. 58-59; adet 10, s. 78; adet 11, s. 86; adet 12, s. 94; adet 13, s. 102; adet 14, s. 109; adet 15, s. 117-118; adet 19, s. 148-149; adet 20, s. 159-160; adet 21, s. 166-167; adet 23, s. 181-183; adet 24, s. 188-191; adet 27, s. 211; adet 30, s. 236-237; adet 32, s. 253-254; adet 33, s. 259.

N(amık) Ekrem, “Şimendiferler”, adet 7, s. 51; adet 10, s. 76; adet 12, s. 95; adet 13, s. 102-103; adet 15, s. 116-117; adet 16, s. 125-126; adet 17, sayfa 132-133; adet 19, s. 149-150; adet 22, s. 172-174; adet 27, s. 213-214; adet 29, s. 230; adet 30, s. 236; adet 33, s. 260-262.

Namık Ekrem, “Merhum Hersekli: -Arif Hikmet Bey-”, adet 13, s. 97.

Musavver Terakki'nin 7. Yılındaki Yazıları

(Namık Ekrem), “Fennî Makaleler”, adet 5, s. 36-38.

Namık (Ekrem), “Mütalaa”, adet 23, s. 182-183.

Namık (Ekrem), “Musahip”, adet 24, s. 187-188.

Namık (Ekrem), “Ziraat Dersleri”, adet 24, s. 191; adet 25, s. 198; adet 26, s. 206-207; adet 27, s. 214-215; adet 28, s. 222-223; adet 29, s. 230; adet 30, s. 238-239; adet 31, s. 246-247; adet 32, s. 251-252; adet 33, s. 262-263; adet 34, s. 266-267; adet 35, s. 278-279; adet 36, s. 283-286; adet 37, s. 295; adet 38, s. 301-302; adet 39, s. 309-310; adet 40, s. 318; adet 41, s. 321-322; adet 43, s. 339-341; adet 44, s. 345-346; adet 45, s. 356-358; adet 47, s. 371; adet 48, s. 379-380.

Namık (Ekrem), “Hilal-i Ramazan”, adet 25, s.194.

Namık (Ekrem), “Ramazan Musahabeleri”, adet 27, s. 209-210.

Namık (Ekrem), “Vedâ-yı Ramazan”, adet 29, s. 226.

Namık (Ekrem), “Musahabe”, adet 32, s. 249-250.

Namık (Ekrem), Musahabe, adet 42, s. 333-324.

Namık (Ekrem), “Mütercimin İfadesi”, adet 44, s. 349.

Namık Ekrem (Mütercim), “Japonya Sularında”, adet 44, s. 349-350; adet 45, s. 359-360; adet 46, s. 363-365; adet 47, s. 375-376; adet 48, s. 382-383.

Namık (Ekrem), “Musahabe”, adet 47, s. 370-371.

Musavver Terakki'nin 8. Yılındaki Yazıları

Namık Ekrem, “Beyan-ı Mütalaa”, adet 1, s. 1.

Namık Ekrem, “Ziraat Dersleri”, adet 1, s. 3-4; adet 2, s. 10.

Namık Ekrem (Mütercim), “Japonya Sularında”, adet 1, s. 5; adet 2, s. 11-12; adet 3, s. 20-22; adet 4, s. 31; adet 5, s. 38-39; adet 6, s. 47-48; adet 7, s. 54-56; adet 8, s. 62-63; adet 9, s. 70-71; adet 10, s. 79-80; adet 11, s. 87-88; adet 13, s. 103-104; adet 18, s. 144.

N(amık) Ekrem, “Makale: Gaz Tenvîr”, adet 5, s. 35.

Namık Ekrem, “Vesait-i Nakliye ve Müessesat-ı Nâfiadan: Yollar”, adet 7, s. 51; adet 8, s. 61-62; adet 10, s. 75.

Namık Ekrem, “Musahabe: Türkiye Tıbbı ve Etibba-yı Hadika-ı Osmaniyye”, adet 9, s. 65-66.

Namık Ekrem, “Osmanlılarda Topçuluk, Mühendislik, Mimarlık ve Asar-ı Terakki”, adet 18, s. 137-138.

Namık Ekrem, “Japonya’da Tedrisat-ı İptidaiye”, adet 41, s. 326-327.

(Namık Ekrem), “Japonya’da Tedrisat”, adet 43, s. 339, 341-342; adet 44, s. 349-350; adet 45, s. 358; adet 46, s. 367-368.

(Namık Ekrem), “Japonya’da Sanayi”, adet 44, s. 349-350.

(Namık Ekrem), “Japonya’da Müslümanlık”, adet 45, s. 354-355.

Musavver Terakki’nin 9. Yılındaki Yazıları

Namık Ekrem, “Mektep Dersleri”, adet 3, s. 22-23; adet 4, s. 29-30; adet 5, s. 35; adet 6, s. 43-44; adet 7, s. 51-52; adet 9, s. 71; adet 10, s. 82; adet 12, s. 93-94; adet 15, s. 121-122; adet 18, s. 147-148; adet 20, s. 172; adet 22, s. 190-191; adet 31, s. 264-265.

Namık Ekrem, “Ramazan Musahabeleri”, adet 5, s. 33-34.

Namık Ekrem, “Makale-i Fenniye”, adet 16-17, s. 127-128.

Namık Ekrem, “Hususi Mekteplerimiz”, adet 40, s. 343-344.

Namık Ekrem, “Musahabe: Müskirat Kullanmamalı”, adet 47-48, s. 405-406.

Sonuç: İhmal Edilen Bir Dergi, Unutulan Bir Hayat

Kayserili Kirkor Faik tarafından zaman zaman yayın periyodunda aksamalar da olsa 1897-1908 yılları arasında 11 yıl boyunca yayımlanan *Musavver Terakki*, Türk basın tarihinde hak ettiği değeri bulamamış, ihmal edilmiş bir dergidir. Başlangıçta edebi bir hüviyetle yayın hayatını sürdüren dergi, ilerleyen süreçlerde -muhtemelen devrin idari yapısından dolayı pek çok gazete ve dergi gibi- bu ilgisini devam ettiremeyip kapanmasına yakın süreçte fennî konulara ağırlık vermiştir. Devrindeki şöhretli şöhretsiz pek çok şair ve yazara sayfalarında yer veren *Musavver Terakki* dergisi önemli bir görevi ifa etmiştir. *Musavver Terakki* dergisinin sayfaları arasında kendisine yer bulanlardan biri de Birecikli Âyanzade Namık Ekrem’dir. Önceleri dergide şiir ve yazılarıyla görünen Namık Ekrem daha sonra derginin başyazarlığını da üstlenmiştir. Bu çalışma ile Birecikli Âyanzade Namık Ekrem külliyatına katkı sağlanması ve onun *Musavver Terakki*’deki faaliyetlerinin tespit edilmesi amaçlanmıştır.

Kaynakça

- Akça, Tuğba. “Musavver Terakki (1-50. Sayılar/Birinci Sene) İnceleme- Seçilmiş Metinler-Dizin”. Yüksek lisans tezi. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi. 2020.
- Ataman, Betül. “Musavver Terakki (İkinci Sene) İnceleme-Tahlili Dizin-Seçilmiş Metinler”. Yüksek lisans tezi. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi. 2021.
- Avcu, Yakup. “Musavver Terakki (Altıncı Sene) İnceleme-Tahlili Dizin-Seçilmiş Metinler”. Yüksek lisans tezi. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi. 2021.
- . “Ömer Seyfettin’in ‘Hüsnu Feridun’ İmzası ile Yayımladığı ve Külliyyatına Girmemiş Üç Metin”. *TÜBAR* 51 (2022):11-23.
- Ayata, Yunus. “Âyanzade Namık Ekrem –Hayatı Sanatı ve Eserleri-”. Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi. 2002.
- . *Eğitime Adanmış Bir Ömür Âyanzade Namık Ekrem*. Sivas: Asitan Yayınları. 2009.
- Borazan, Yavuz. “Musavver Terakki (Üçüncü Sene) İnceleme-Tahlili Dizin-Seçilmiş Metinler”. Yüksek lisans tezi. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi. 2023.
- Göşen, Zişan. “Musavver Terakki (Dördüncü Sene) İnceleme-Tahlili Dizin-Seçilmiş Metinler”. Yüksek lisans tezi. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi. 2023.
- Kankılıç, Verdî. *Kerkük'te Yatan Bir Türk Şairi Birecikli Namık Ekrem -Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri-*. Birecik: İrfan Matbaası. 1967.
- Kaygusuz, Bezmi Nusret. *Bir Roman Gibi*. İzmir: İhsan Gümüşayak Matbaası. 1955.
- Polat, Nâzım Hikmet. “Kovit 19’lu Yılda ‘Cambazın Aşkı’”. *Türk Dili Dergisi* 829 (2021): 26-33.
- Tuna, Serkan. “Musavver Terakki (Beşinci Sene) İnceleme-Tahlili Dizin-Seçilmiş Metinler”. Yüksek lisans tezi. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi. 2021.
- . “Ömer Seyfettin’in Kayıp Bir Hikâyesi: Cambazın Aşkı”. *TÜBAR* 48 (2020): 189-204.
- Yüksel, Süheyla. “Birecikli Namık Ekrem -Muallim, Şair, Yazar-”. *Dergâh Dergisi* 145 (Mart 2002): 8-11.
- . “Başlangıçtan II. Meşrutiyet’e Türk Basınının Dil Konusundaki Tavrı ve Türkçeye Katkıları”. *Artvin Çoruh Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi* 9/2 (Aralık 2023): 426-445.
- Zeki, Rumeysa Gökçen. “Musavver Terakki (Yedinci Sene) İnceleme-Dizin-Seçilmiş Metinler”. Yüksek lisans tezi. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi. 2023.

İstiklâl Marşı'na Bachelardcı Bir Yaklaşım



Yunus Balcı*

Giriş

1884-1962 yılları arasında yaşamış olan Fransız filozofu Gaston Bachelard, matematik ve felsefe eğitimi de almış olmakla birlikte bir *imagination* (hayal gücü) fenomenoloğu olarak tanınmaktadır. 1927'de tamamladığı *Essai sur la Connaissance Approchee* (Bilgi Üzerine Bir Yaklaşım Denemesi) isimli doktora teziyle dikkatleri üzerine çeker. Dijon üniversitesinde ve ardından Sorbonne'da hocalık yapar. Bachelard, daha ziyade bilim felsefesi üzerine araştırmalar yapmış; fakat epistemolojiyle ilgili çalışmaları daha çok dikkat çekmiştir. Bu durum onun, *imagination* (hayal gücü) üzerinde daha yoğun çalışmasına yol açmıştır. Bachelard'ın özellikle maddenin imgeleştirilmesi veya maddenin insanın hayal gücü üzerindeki etkisi konusundaki çalışmaları, sadece Fransız edebiyat araştırmalarında değil, bütün dünya edebiyatının imgeler/semboller/fenomenler açısından incelenmesinde büyük bir atılım olarak görülür. Onun bu yaklaşımı, edebiyat metnini biyografi, sosyoloji, tarih ve sair etkilenmeler bakımından inceleyen nedenselliğe dayalı inceleme anlayışına karşı yapısal, tematik incelemenin bir atılımı olarak kabul edilmiştir. Bachelard bu tarz imajlar üzerine incelemelerinin merkezine toprak, hava, su ve ateşi unsurlarını ve bunlardan çıkan bileşkeleri yerleştirir. Onun, hayal gücünün esas hormonları olarak değerlendirdiği bu dört geleneksel element eski kimyacılar ve alşimistler tarafından da bütün nesneleri oluşturan temel unsurlar olarak görüle gelmişlerdir (Makaryk 239). Sokrat öncesi Grek filozofların da bu dört elementi tabii işleyişin ve kozmik düzenin temeli olarak kabul ettikleri bilinmektedir.

Tekrar Bachelard'a döndüğümüzde Bachelard, hayal gücünü temel psişik değer olarak kabul eder ve bu elementlerin hayal gücü üzerindeki etkileri bağlamında yazdığı eserlerinde, pek çok farklı kültürdeki yazarda bu elementlerin zengin bir karışımı bulunduğunu göstermeye çalışır. Bu çalışmalarında Bachelard, insanın imaj yapma mekanizmaları üzerinde etkili olan bu unsurların bir bakıma bilincin temel formları olduğunu ancak, bu unsurlara bağlı imajların,

* Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta: yunusbalci@gmail.com. ORCID: 0000-0002-8613-6528.

kavramlar etrafında şekillenen düşünce ve bilim alanının bir parçası olmadıkları; saklı kalmış olan ama devam edegelenin sesi oldukları görüşünü ileri sürer (240). Bu çerçevede Bachelard, pek çok farklı kültüre mensup yazar ve şairlerin metinlerinden eve ve çocukluğa dair rüyalar, ocak başı düşleri, ağaçlar, uçan kuşlar, mumun alevi ve daha pek çok farklı imaj toplar; insan hayatını dolayısıyla sanatkarın imge dünyasını dolduran bu imajları gruplandırır ve bunların edebi eserlere akseden şekillerini, birbirleriyle ve gizli duygularla ilişkilerini, kişisel hayal gücüyle kolektif sembolizm arasındaki bağlantılarını belirlemeye çalışır (Kushner 44).

Bu yazımızda, İstiklal Marşı'nı Bachelard'ın bu metodolojisi çerçevesinde ele almaya çalışacağız. Yani bir anlamda milli marşların temel özellikleri olan, ait oldukları milletin temel değerlerini öne çıkarma, tarih, inanç, millete has başka özellikler gibi taraflarını ele almak yerine yukarda bahsini ettiğimiz çerçevede şairin bilincini yani bir anlamda metnin bilincini temel evrensel bilince bağlayan, kişisel sembolizmle kolektif bilinç arasında kurulan bağları göstermeye çalışacağız. Zira bu tür metinlerin görünen anlam yapıları üzerinde zaten halihazırda pek çok araştırma ve inceleme yapılmıştır ve yapılmaktadır.

Öncelikle İstiklal Marşı'nın her bir dördlüğünü Bachelard'ın belirlediği bu unsurlar bakımından ele alalım. Daha ilk dördlükten itibaren Mehmet Akif'in ne derece kolektif bilinçle bağlantılı bir yapı inşa ettiği görülecektir:

Korkma! Sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak,
Sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak.
O benim milletimin yıldızıdır, parlayacak;
O benimdir, o benim milletimindir ancak.

Bachelardcı perspektifte maddenin imgeleştirilmesi açısından bakıldığında İstiklal Marşına ateş unsurunun anılması ile girilmektedir. 'Sönmez' kelimesiyle başlangıçta ateşe vurgu yapılır ve bu unsur, hava unsuruyla birleştirilir ve ardından bu hava unsuru da su unsuruyla buluşturulur. İmajinasyon bakımından buradaki temel anlamsal özne olan 'sancak' böylece fenomenolojik bir dönüştürme işlemine tabi tutularak sırasıyla ateş, hava ve suya özgü madde algısıyla birleştirilir. Böylece alev almış ama havada hem dalgalanan ve hem de yüzen bir imge ile karşımıza çıkar. Yanan ama hem yüzen ve hem dalgalanan bir sancak imgesine karşılık bu imajinasyon ters yüz edildiğinde bu kez hava dalgalanılabilen bir özelliğe sahip olmanın yanında yüzülebilir bir özellik de karşımıza çıkar. Zira 'şafak' kelimesi hem bir hava unsuru ve hem de bir ateş imgesi barındırmaktadır. Dolayısıyla bu ilk mısradan yanma, yüzme ve uçuş/dalgalanma eylemlerini aynı anda gerçekleştirebilen bir imge yaratılmaktadır.

Bir sonraki mısraya geçildiğinde ise bu kez bu ateş merkezli imge, toprak unsuruyla birleşmekte ve ardından bu da ‘ocak’ kelimesiyle toprak/ateş bileşkesi bir imgeye dönüşmektedir. ‘Ocak’ ifadesi, “kayıp vatan topraklarına dair travmatik bilincin, milli umuda dönüş işareti olarak okunmalı, ateşin ehilleştirilmesi olarak travmanın bastırılması noktasında da hem bugüne hem geleceğe bir ilham olmakta” (Sönmez 535) ve bir sonraki mısrayla imge, tekrar havaya yönelmektedir.

Çatma, kurban olayım, çehreni ey nazlı hilal!
Kahraman ırkıma bir gül; ne bu şiddet, bu celal?
Sana olmaz dökülen kanlarımız sonra helal...
Hakkıdır, Hakk’a tapan milletimin istiklâl.

İkinci dörtlüğün ise bu unsurlar bakımından birinci dörtlük kadar zengin olmadığını ve fakat yine de hava unsuruyla başladığını görebiliriz. Üçüncü mısradaki kan kelimesiyle böylece havaya ait bir unsur olan hilal birleşirler ve bu dörtlüğün imajinasyonu hava, su ve ateş birlikteliğinde bir imgeye dönüşmüş olur. Nesnenin imgeleştirilmesi bağlamında *kan* temel varoluşsal bir varlık olarak ateş ve su özellikleri barındırır. Dolayısıyla maddenin imgeleştirilmesi bağlamında bu dörtlük havaya özgü bir unsurla başlayıp su ve ateş birlikteliği gösteren bir ara nesneye dönüşen bir imgeyi karşımıza çıkarır. Üçüncü dörtlük ise bu tarz imgeleştirmeler bağlamında oldukça zengin bir özellik göstermektedir:

Ben ezelden beridir hür yaşadım, hür yaşarım,
Hangi çılgın bana zincir vuracakmış? Şaşarım.
Kükremiş sel gibiyim, bendimi çiğner, aşarım,
Yırtarım dağları, enginlere sığmam, taşarım.

Birinci mısrayı bu bağlamda boş geçen şair, ikinci mısradaki ‘zincir’ bağlamında ateş vurgusu da içeren oldukça katı bir toprak unsuruna, üçüncü mısradaki ‘sel’ ve ‘bend’ bağlamında su ve toprak unsuruna dördüncü mısradaki ise ‘dağ’ ve ‘engin’ bağlamında toprak ve su unsurlarına yeniden yer verir. Dolayısıyla bu dörtlük bir anlamda toprak ve suyun bazen birleşimi ve bazen de zıtlştırılması üzerine oturtulmuş bir imgeleştirmeyi içermiş olur. Dahası bazen aynı türden imgeleştirmelerde bile zıtlıklar gözlemlenebilmektedir. Mesela ‘zincir’, ‘bend’ ve ‘dağ’ imgeleri eşlikçi bir yapıda dörtlük içinde sıralanırken, sel ve engin gibi iki su unsuru kelime birbiriyle zıtlştırılmış olarak ele alınır. Ayrıca son iki mısradaki ‘bendi çiğnemek’ ve ‘dağları yırtmak’ ifade biçimlerine gömülmüş olan

nesne imgeleştirilmelerinin mitik/arkektipsel/tarihsel göndermeleri de göz ardı edilmemelidir. Dolayısıyla nesnenin imgeleştirilmesinin evrensel bilinçötesiyle bağlantısı bir bakıma aynı düzlemde bir anlam yaratma mekanizması olarak okunabilecek mitik/arketipsel yapıyla birleştirilmiş olur.

Garbın afakını sarmışsa çelik zırhlı duvar,
Benim iman dolu göğsüm gibi serhaddim var.
Ulusun, korkma! Nasıl böyle bir imanı boğar,
“Medeniyet” dediğin tek dişi kalmış canavar?

Bu dörtlükte ilk mısra çok koyu toprak ve kısmen ateş unsurlarının ard arda sıralanmasıyla başlar, ‘çelik’, ‘zırh’ ve ‘duvar’ gibi maden ve taş özellikli maddeler imajinasyon bakımından çok güçlü, katı, aşılmaz bir varlık imgesi meydana getirirler ve bu imge, bu dörtlüğün temel yapı taşı olur.

Arkadaş! Yurduma alçakları uğratma sakın,
Siper et gövdeni, dursun bu hayâsızca akın.
Doğacaktır sana vadettiği günler Hakk’ın,
Kim bilir, belki yarın belki yarından da yakın.

Bu dörtlükte de maddenin imajinasyonu bakımından yine karşımıza yurt kelimesi bağlamında toprak unsuru çıkmakta, sonrasında ‘doğacaktır’ kelimesiyle bir hava unsuruna gönderme yapılmakta ve fakat bu belirsiz bırakılmaktadır.

Bastığın yerleri “toprak” diyerek geçme, tanı,
Düşün altındaki binlerce kefensiz yatanı.
Sen şehit oğlusun, incitme, yazıktır atanı,
Verme, dünyaları alsan da bu cennet vatanı.

Burada da yine toprak unsurları bakımından zengin bir kullanım söz konusudur. Fakat bunlar aynı cinsten unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Toprak, dünya ve vatan kelimeleri buradaki madde merkezleşmesinin temel unsurları olarak dikkat çeker. Aynı toprak unsurları bir sonraki dörtlükte de karşımıza çıkar:

Kim bu cennet vatanın uğruna olmaz ki feda?
Şüheda fışkıracak, toprağı sıksan şüheda.
Canı, cananı, bütün varımı alsın da Hüda,
Etmesin tek vatanımdan beni dünyada cüda.

Fakat burada ‘vatan’, ‘toprak’, tekrar ‘vatan’ ve ardından ‘dünya’ şeklinde bir sıralamayla kullanılır. Ancak araya “fıskırmak” sözcüğüyle suya özgü bir eylemsellik eklenerek toprağın katılığı yumuşatılır. Daha doğrusu katı, direnç gösteren canlı bir varlık imgesi yaratılmış olur.

Ruhumun senden İlahî, şudur ancak emeli:
Değmesin mabedimin göğsüne namahrem eli.
Bu ezanlar, ki şehadetleri dinin temeli,
Ebedî, yurdumun üstünde benim inlemeli.

Bu dörtlükte ise yine ‘yurt’ kelimesiyle bir toprak unsuruna yer verilmektedir. Gittikçe maddenin imgeleştirilmesi bakımından durağanlaşan yapı bir sonrakî dörtlükle yeniden harekete geçer ve çoğalmaya başlar:

O zaman vecd ile bin secde eder, varsa taşım,
Her cerihamdan, İlahî, boşanıp kanlı yaşım,
Fıskırır ruhumücerret gibi yerden naaşım,
O zaman yükselerek arşa değer belki başım.

Bu mısralarda görüleceği üzere önce ‘taş’ kelimesiyle bir toprak unsuru, ardından kan kelimesiyle bir su/ateş bileşkesi unsur, sonrasında suya vurguda bulunan bir eylemselliğin ardından tekrar ‘yer’ kelimesiyle toprak unsuru ve son olarak da ‘arş’ kelimesiyle hava unsuru birbirini takip eder. Böylece tekrar hareketli bir imajınasyona gidildiğini görürüz: Yani bir bakıma topraktan yavaş yavaş ortaya çıkıp ‘kan’ ve ‘yaş’ kelimeleri bağlamında su ve ateş unsurlarıyla birleşerek göğe yükselen bir imge kendiliğinden bu dörtlüğe yerleştirilmiş olur. Böylelikle var oluşun bütün madde bağlantıları bir arada anılmış olur. Ve ilginç bir şekilde son beşlik bu hava unsurlarına bağlantılanarak tamamlanır:

Dalgalan sen de şafaklar gibi ey şanlı hilal!
Olsun artık dökülen kanlarımın hepsi helal.
Ebediyen sana yok, ırkıma yok izmihlal.
Hakkıdır, hür yaşamış bayrağımın hürriyet;
Hakkıdır, Hakk’a tapan milletimin istiklâl.

Dikkat edildiğinde bu beşlik her ne kadar *dalga* kelimesiyle suya özgü bir hareketle başlatılmış olsa da yukarda bahsettiğimiz üzere bunda aynı zamanda havaya özgülük de söz konusudur. Zaten görünür anlam da bu havaya özgülük üzerine inşa edilmiştir. ‘Kan’ kelimesiyle yeniden bir su /ateş unsuruna dönüş

yapılsa da bayrak kelimesiyle bu hava unsuruna bağlanmış olur. Böylelikle ateş, hava ve su unsurlarıyla başlayan İstiklal Marşı, yoğun bir toprak unsuru kullanımının ardından su/ateş ve tekrar hava unsuruyla tamamlanmış olur.

İstiklal Marşı'nın dokusu üzerinde göstermeye çalıştığımız bu unsurları şimdi gruplandırılmış olarak ele alalım. Böyle bir gruplandırmada en fazla 'toprak' unsuruna bağlı maddenin yer aldığı görülmektedir: 'bendimi', 'çelik', 'dağları', 'duvar', 'dünyada', 'dünyaları', 'mabedimin', 'ocak', 'serhaddim', 'siper', 'aşım', 'toprağı', 'toprak', 'vatani', 'vatanımdan', 'vatanın', 'yerden', 'yerleri', 'yurduma', 'yurdumun', 'zırhlı', 'zincir' gibi kelimelerin bir kısmı tartışmalı olsalar bile bu dört unsur içerisinde en fazla toprak unsuruna şairin yer verdiği gerçeği değişmez. Bachelard, toprağa ait unsurların genel çerçevede ilk planda *resistance/direnç* kelimesiyle ifade edilebileceğini (Bachelard, *Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement* 7) belirtir. Bu çözümleme Mehmet Akif'in İstiklal Marşı'nda neden en çok toprak unsurlarına yer verdiğini açıklar niteliktedir. Yanı sıra şairin 'çelik', 'zırh', 'zincir' gibi temel madenleri değil, ikincil madenleri kullanması da ateş unsuru vasıtasıyla iyice direnci arttırılmış bir imgeye işaret eder.

Bundan sonra en çok yoğunluk 'hava' unsurlarındadır: 'afakını', 'arşa', 'bayrağımın', 'hilal', 'sancak', 'şafaklar', 'şafaklarda', 'yıldızıdır' kelimelerinin bir kısmı yine tartışılabilir olsa da bir taraflarıyla havayı işaret ettikleri muhakkaktır. Fakat Bachelard'ın hava unsurlarından bahsederken, havaya özgü maddelerin yanında, havada gerçekleştirilen hareketlere de sık sık yer verdiğini belirtmek lazımdır (Bachelard vıı). Uçmak, dalgalanmak, esmek, düşmek gibi hava unsurlarına ait eylemler, İstiklal Marşı'nda oldukça fazla yer almaktadır.

Hava unsurlarını ifade eden kelimelerden sonra yoğunluk, 'su' unsuru içerisinde koyabileceğimiz maddelerdedir: 'yaşım', 'sel', 'enginlere', 'kanlarımın', 'kanlarımız', 'kanlı' kelimeleri Mehmet Akif'in İstiklal Marşı'nda yer verdiği su bağlantılı temel maddeler olarak dikkat çekmektedir. İlginç bir şekilde Bachelard da 'sel'den bahsederken tıpkı Mehmet Akif gibi onu 'kükremek' eylemiyle birlikte anar (Bachelard, *Su ve Düşler* 90). Fakat Bachelard, 'engin(deniz)' unsurunda tatlı suyun aksine daha büyük, daha kudretli, bozucu, dağıtıcı tanrısal bir imge yakalar (173-174) ve denizin, toprak üstündeki her şeyden daha değerli daha anaç olduğuna, zaman zaman da alt edilmesi gereken bir 'düşman' olarak algılandığına vurguda bulunur (183) ki işte bu noktada Mehmet Akif'in kolektif sembolizmle bağlantı kurduğunu ve fakat bir farklılık göstererek toprak unsurlarına 'tanrısal' veya 'anaç' bir imge yakıştırmasıyla yaklaştığını görürüz. Sayısal olarak toprak unsurunun diğerlerinden çok fazla olması, şairin

bilinçaltı eğilimin bir ifadesi olsa gerek. Çünkü Bachelard, toprağı ancak suyun kurtarabileceğine inanır (88).

Bundan sonra en az sayıda ise ‘ateş’ unsuru yer almaktadır; ancak bunların da doğrudan ateşi ifade ettiklerini söylemek mümkün değildir. ‘Ocak’ ve ‘kan’ kelimeleri biri toprakla, diğeri suyla bağlantılı olmakla birlikte ateş vurgusu da taşıyan kelimelerdir. Ancak İstiklal Marşı’nın ilk başlangıcı için söz konusu ettiğimiz ‘sönmez’ kelimesinde olduğu gibi herhangi bir madde adı anmadan bu maddelere özgü eylemlerle de bazen dolaylı olarak birtakım imgeleştirilmeler yapılmaktadır. Bachelard fenomenolojisinde ocakta ateş kuluçkaya yatar (Bachelard, *Ateşin Psikanalizi* 71). Böylece Bachelard, ocakta ana rahmine kadar giden bir imgeleştirme bulur (85) dolayısıyla ocağın anne imgesiyle bağlantılı sıcak ve koruyucu yuva (14) imgesinin merkezi olmak gibi bir durumu söz konusu olur. Bu çerçevede ocağın ateşi uslu uslu duran bir çocuk için haz iken, itaatsizliği cezalandıran, esirgeyici ve korkunç iyi ve kötü bir tanrıdır (13). Bachelard, özellikle aydınlık bir ocağın karşısında duyulan huzurun içsel bir deneyim olduğunu dile getirir (70). Bachelard’a göre kanın normal ateşinin son derece arı olduğuna inanılır. Kanda insanı var eden o canlandırıcı ateş bulunur, nitekim en son o bozulur (96). Bu çerçeveden yeniden istiklal Marşı’na döndüğümüzde, ‘kan’ bağlamında bir yeniden var olma ve ‘ocak’ bağlamında sıcak, dingin ve huzurlu bir yuva istediğinin metnin arkasında yer aldığını söylemek mümkündür.

Sonuç

İstiklal Marşı’nın tamamı bu açıdan bir bütün olarak ele alındığında ilginç bir döngünün yaratıldığı dikkat çekmektedir. Su ve ateş bileşkesi bir imgeyle başlayan şiir, üçüncü dörtlüğe kadar hava, su ve ateş arasında dönüp duran, az miktarda toprakla karışan bir nevi boşlukta bir varlık hissi veren hareketli bir imgeyi gözler önüne serer. Fakat üçüncü dörtlükten itibaren son kıtaya kadar şiirin neredeyse yedi kıtasına hâkim bir toprak unsuru söz konusu olur. Sanki bir nevi şiirin çekirdek bilinci bu toprak unsurlarına yüklenmiş gibi olur ve bir anlamda girişteki ateş ve suyun taşıdığı hayatiyetin ‘ocağı/yurdu/yuvası/vatanı’ temin edilir. Son beşlikte de artık bu *ocaktan* köklenen canlı varlık tekrar yükselerek göğe doğru yükselir.

Kaynakça

- Bachelard, Gaston, *Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement*. Fransızca'dan İngilizce'ye Çev. Edith R. Farrell, C. Frederick Farrell. Dallas: The Dallas Institute Publications, 2002.
- . *Ateşin Psikanalizi*. Türkçeye Çev. Aytaç Yiğit. İstanbul: Bağlam yayınları, 1995.
- . *Eart and Reveries of Will*. Fransızca'dan İngilizce 'ye Çev. Kenneth Haltman. Dallas: The Dallas Institute Publications, 2002.
- . *Su ve Düşler*. Türkçeye Çev. Olcay Kunal. İstanbul:YKY: 2006.
- Makaryk, İrena R. "Bachelard" maddesi, *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press, 2000.
- Kushner, Eva M. "The Critical Method of Gaston Bachelard", *Myth and Symbol: Critical approaches and Applications* içinde. Lincoln: University of Nebraska Press, 1967.
- Sönmez, Kevser. "Mehmet Akif'te Bir Travma Olarak Ev ve Ateş İlişkisi", *Günce Filoloji ve Sosyal Bilimler Çalışmaları I*. Muğla: Günce Yayınları, 2023.

Sait Faik'te Bohemin Edebî ve Biyografik Tezahürleri Üzerine Bir İnceleme



Cem Yılmaz Budan*

Giriş

Cumhuriyet devri Türk hikâyeciliğinin en özgün temsilcilerinden biri olarak karşımıza çıkan Sait Faik Abasıyanık'ın (1906-1954) gerek kişiliği gerekse edebî kimliği hakkında geliştirilen yargı ve tespitlerin ortak noktasını, sanat-kârın bohem mizacına atıfta bulunma ihtiyacı teşkil etmektedir. Sait Faik'in hikâyeciliğini muhtelif cepheleriyle irdeleyen araştırmacıların değinilmesini zaruri gördükleri bu mizaç özelliğinin gerçekçi temeller içerdiğini, yazarın yakın dostlarının kendisine ilişkin anlatıları da doğrulamaktadır. Bohem yaşam pratiğinin, sanatkârın estetiğini belirgin bir biçimde etkilediği muhakkaktır. Buna mukabil sözü edilen tesirin sınırlarının çizilmesi amacına matuf bir çalışmanın henüz vücuda getirilmemiş olduğunu ifade etmek de mümkündür. Bahsi geçen eksikliğin teşhisine binaen yazarın farklı edebî türlerde vermiş olduğu muhtelif ürünlerde bohem kavramının tezahürlerinin araştırılmasını hedefleyen bu yazı, aynı zamanda sanatkârın estetiğine ayrıksı bir perspektiften bakılmasını sağlamayı da amaçlamaktadır. Sait Faik'in bohem deneyimle kurmuş olduğu etkileşimi metin odaklı çözümlemelere dayalı olarak tartışmak, sanatkârın, şahsına ve edebî kimliğine izafe edilen bu tanımla hangi düzeyde uzlaşır nitelikte olduğunu ortaya koyacaktır.

Sait Faik'te bohem izlerini bütüncül bir yaklaşımla kavrama teşebbüsü, öncelikle bu kavramın kuramsal çerçevesinin genel hatlarıyla ele alınmasını gerektirecektir. *Bohème* sözcüğünün etimolojik kökeninin 'Bohemyalı' ve 'Çingene' gibi iki temel kavrama göndermede bulunduğu söylenebilir (Saraç 164). Sözcüğün ait olduğu dilde edindiği ilk karşılık ise 'derbeder'dir. Tespit edilebilen eski kullanımının 15. yüzyıl sonlarına dayandırılabilirdiği bu kelimenin esasen karavanlarda yaşayan gezgin toplulukları tarif etmek üzere kullanıldığı bilinmektedir. Bu kavramla Çingene topluluklarının yaşam tarzları arasında kurulan benzerlik ilgisi, 19. yüzyıl Paris'inde ortaya çıkacak olan özgün bir sanatkâr

* Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta: cem.budan@kocaeli.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7705-2544.

tipolojisinin de 'bohem' adıyla anılmasına zemin hazırlamıştır. *Türkçe Sözlük*'te bohem kelimesi için, "yarınını düşünmeden günü gününe, tasasız, derbeder bir yaşayışı olan kimse veya topluluk" (324) tanımının yer aldığı görülür. Bu tanım, boheme ilişkin tarif denemelerinin ağırlıklı olarak birtakım yakıştırmaya ve sıfatlarla yüklü olduğu gerçeğini de ortaya koymaktadır. Nitekim Paul Robert de bohemi, "gelecek endişesi bulunmaksızın başıboş bir yaşam süren kişi" olarak tanımlamak suretiyle kavrama yüklenen anlamın sınırlarını benzer biçimde çizmektedir. Kendisine izafe edilen tüm pejoratif vasıflara rağmen, bohemın lümpenle kıyaslanamayacak düzeyde muteber bir konuma sahip olduğu gerçeğini dikkatlere sunacak şekilde güçlü bir estetik ve entelektüel gündemle donanmış olduğunu belirtmek gerekir. Ahmet Oktay'a göre "sanatçı bohemini, en berbat uyuşturucular aradığı ve kullandığı dönemde bile lümpenden ayırmak gerekir" (Oktay 87). Zira bohem sanatkâr, duyumsamaya dayalı kaba tensel hazlara meyletmekle yetinmeyerek estetik üretimini oldukça canlı bir biçimde sürdürmek suretiyle ayrıcalıklı bir konuma yükselir. Tıpkı 'flanör' ve 'dandy' gibi 19. yüzyıl Paris'inde beliren kent profillerinden biri olarak karşımıza çıkan bohem sanatkâr tipi, her şeyden önce burjuva ideolojisine ve modern toplumun dayattığı standardize edilmiş ahlak telakkisine başkaldırır. Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı* adlı eserinde bohemın, ardılları olan 'flanör' ve 'dandy' tiplerinden ayırt edilmesini sağlayacak özelliklerini sıralarken şu dikkatlere yer verir:

Sanatsal ifade söz konusu olduğunda dandy ile bohemi ayırt eden kökleri veya servetleri değil, mizaçlarıdır. Bohem coşkulu, asi, hayalperest, kayıtsız, açık yürekli, sıcak... Dandy tam aksi: Mağrur, katı, mesafeli, hesaplı-kitaplı; kılığı kıyafeti kadar hâli tavrı da ölçülü biçili. Biri kendini dışavurmayı, diğeri ise kendini kurmayı marifet sayar (19-24).

İlk örneklerine Paris menşeli Théophile Gautier ve Gérard de Nerval gibi sanatkârların şahsında rastladığımız bohem sanatkâr imgesinin, tümüyle sabitlenmiş bir mizaç ve kimliğe sahip olduğunu ileri sürmek güçtür. Buna karşın başta 'Doyenne Çıkmazı Romantikleri' ve 'Momus Kahvesi Kuşağı' olmak üzere Batı Avrupa'da ön plana çıkan belirli bohem edebiyat topluluklarına mensup sanatkârların müştereken geliştirdikleri kimi eğilim ve stereotipik davranışlar göz önüne alınırsa söz konusu figürün birtakım tanımlayıcı özellikler içerdiği gerçeğinin de altı bilhassa çizilmelidir. Bohem sanatkâr imajının belirleyici özelliklerinin başında, burjuva karşıtlığı gelmektedir. Sınıfsal konumu ne olursa olsun, bohem sanatkâr geleneksel saygınlık ölçütlerine muhalif, burjuva muasheretinin kısıtlayıcı kaidelerine meydan okuyan, ikonoklastik bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Ekseriyetle üst tabaka mensubu ailelerin çocukları olarak dünyaya gelen bohem sanatkârlar, verili sınıfsal gerçekliklerini aşarak tüm

hiyerarşileri yadsıdıkları komünler inşa ederler. Söz konusu komünler, bohem sanatkârların modern hayatın bunaltıcı/tektipleştirici dinamiklerinden uzaklaşarak sığınmayı tercih ettikleri özerk varoluş düzlemlerini ifade etmektedir. Bohem sanatkâr imgesinin kitle nezdinde uyandırdığı ilk izlenim, onun yarınını düşünmeden yaşayan bir müptezel ya da alelade bir derbeder olarak tanımlanabileceği yönündedir. Ancak derinlemesine incelendiğinde boheminin esasen güçlü bir epistemolojik, felsefî ve sanatsal birikimin taşıyıcısı olduğu görülür. O, alkol kullanımı ve hür cinsel deneyimin ön planda olduğu, sapma addedilebilecek davranışların meşrulaştığı işret meclislerine müptela görünse de uyandırdığı izlenimi haksız çıkaracak ölçüde ayırksı bir kültürel gündeme sahiptir. Bohem sanat meclisleri, aynı zamanda entelektüel paylaşımın canlı kılındığı; şairlerin, romancıların ve hikâyecilerin birbirlerine son eserlerini okudukları, ressamların eserlerini teşhir ettiği ya da düşünürlerin güncel fikir akımları üzerinde hararetli tartışmalara giriştikleri üretken mahfillerdir. Bu mahfiller etrafında olgunlaşan sanatsal ve entelektüel atmosfere koşut olarak bohem deneyim de estetik etkinliğin bir bileşeni hâline gelir. Bohem sanatkâr, sahip olduğu tüm serveti bu meclislerde kayıtsızca tüketmeye meyyaldir. Zira o, modern toplumun kendisine sunacağı statü ya da ayrıcalıklara da talip değildir. Maddî birikimi hor gördüğü gibi cemiyet nezdinde oluşturacağı intibai da kaygı meselesi hâline getirmez. *La Bohem* adlı eserinde Henry Murger, bizzat deneyimlemiş olduğu bohem yaşam pratiğini benimsemiş bireylerin alışlagelmiş eğilimlerini ayrıntılı bir biçimde nakleder. Murger'in tanıklığı, boheminin karakteristik özelliklerini bir bütün hâlinde aksettirmesi hasebiyle dikkate değerdir.

Gerçek bohem üyeleri, sanatın bağına bastığı mesut insanlardır; sanatçı oluşlarına şükrederler (...) Bu bohem üyelerinin mükemmel bir şekilde düzenlenmiş gayeleri vardır, buna erişebilmek için de her şeyden faydalanmasını bilirler (...) Günlük hayatları bir deha başarısıdır. Daima cüretkâr hesap oyunlarının yardımıyla bunda da muvaffak olurlar. Öyle kahramanlardır ki bu bohemler, cimriden bile ödünç para koparabilirler. Medusa'nın meşhur salı üzerinde olsalar bile kuşkonmazla karın doyururlar, gerektiği vakit en mutaassıp bir dindar gibi oruç tutmasını bilirler. Bütün bunlara rağmen ellerine para geçmeyegörsün. Öyle bir harcarlar ki tarif edilemez. Son altınları da havaya uçunca gider tesadüfün sofrasında her zaman boş bekleyen yerlerine geçip otururlar, sanatı ilgilendiren her alanda arakçılık yaparak sabahtan akşama kadar beş frank denen o vahşi hayranı avlamak için koşar dururlar.

Bohemler her şeyden az çok çıkarlar. Pabuçlarının delik deşik veya gıcır gıcır oluşuna göre her yere girip çıkarlar. Bir gün bakarsınız lüks bir salonda

ocağa dayanmış caka satmaktadırlar, bir başka gün de ucuz bir lokantanın çardağı altında yemek yerler. Yolda bir dosta rastlamadan on adım atamazlar ama nerede olursa olsun bir alacaklıya rastlamadan otuz adım gidemezler. Bohemin kendine mahsus bir dili vardır, bunu herkes anlayamaz; bir sürü atölye, matbaa, tiyatro tabirleriyle, dedikodularıyla süslüdür. İşte, yanlış anlaşılmış olan bohemın gerçek çehresi (18).

Bohemın kamusal alandaki iddiasızlığını, modern toplumu hedef alan bir tür protesto olarak mütalaa etmek mümkündür. O, tüm bilişsel meziyetlerini ve neredeyse yaşamının tamamını sanatsal etkinliğe hasretmiş durumdadır. Bu bağlamda Dan Franck'in bohem sanat çevrelerinin gündelik rutinine ve egemen itiyatlarına ilişkin tespitleri de oldukça dikkat çekicidir: "1918 ilkbaharında Paris açıtır, üşür ama uyumaz. Mideleri boştur ama konserlere, tiyatrolara, sinemalara gitmelerine engel değildir bu. Max Jacob şiirlerini ambalaj kâğıdına yazar ama Picasso için puro bulur" (292). Bu anlatı, esasen bohem sanatkârın içinde bulunduğu koşullara aldırış etmeksizin yalnızca estetik meşguliyyete yönelmeyi tercih ettiğini kanıtlamaktadır. Dan Franck'in Paris merkezli bohem sanat ortamına ilişkin bu tasvirleri, Salah Birsal'ın Sait Faik Abasıyanık ve onun etrafında kümelenen ediplerin Beyoğlu'nda kurdukları çevreye dair anlattıklarını anımsatır:

O zamanlar hemen herkes meteliksizdir. Hanları, apartmanları olan Sait bile -Bomonti'de Bulgar Çarşısı'nda beşer katlı iki apartmanı olduğu saptanmıştır- kiracılarından eski kiralar üzerinden para aldığı ya da bu kiralar-dan kendisine düşen pay az olduğu için çokça paralı sayılmaz. Ama edebiyat sorunları topunun kafasını öylesine doldurmuştur ki burada meteliksiz olduklarını düşünmeye elverişli bir yer yoktur (142).

Bohemın alametifarikası olarak beliren servet, unvan ve para hırsından yoksunluk, onun sanatı başlıca yaşamsal erek olarak görmesinin dolaysız sonucudur. Bohemin dizginlenemez bir tutku hâlinde benimsediği bu temayül, en açık ifadesini Sait Faik'in "Haritada Bir Nokta" adlı hikâyesinin anlatıcısına söylediği, "... yazmasam deli olacaktım" (183) itirafında bulmaktadır. Sait Faik'in anlatıcısı, bu çıkışıyla bir bakıma bohem sanatkârın duyuş ikliminin sözcülüğünü üstlenmiş gibidir. Sanatsal üretimi ontolojik bir zaruret addeden bohem sanatkâr için verili ahlaki ölçütlerin ya da konvansiyonel değerlerin dışında kalan bir yaşam sürmek gibi marjinal eğlencelere ve sapma davranışlara yönelmek de temelde estetik verimliliği destekleyecek vasıtaları temsil etmektedir. Bohemin düzenli bir aile yaşantısı ya da öngörülebilir bir meslekî kariyer inşa etmek yerine gelişigüzel tercihlerle günübürlük hazlara öncelik tanınması da onun özgür bir biçimde yaratma arzusuyla açıklanabilir. Bu bağlamda Sait Faik'i bohemın tipik bir temsilcisi addetmekte herhangi bir sakınca olmadığı vurgulanmalıdır.

Ancak Sait Faik'in bohem kavramıyla kurduğu ilişkinin pratik ve estetik boyutlarını tatmin edici bir biçimde tetkike tâbi tutabilmek için, sanatkârın eserlerine müracaatın kaçınılmaz olduğunu da belirtmek gerekir.

Biyografiden Edebî Kimliğe: Bohem Mizacı Bir Burjuva yahut Sanata Adanmış Bir Hayatın Faili Olarak Sait Faik Abasıyanık

Sait Faik Abasıyanık, sanatsal meşguliyetle oldukça erken yaşlarda rabıta kurmuş; ilk şiirlerini henüz lise yıllarında kaleme almaya başlamıştır. Yazarın biyografisi, örneğine pek çok bohem sanatkârda rastladığımız tipik durum ve tercihlerle yüklüdür. 'Başına buyruk' yaşamaktan hoşlanan Sait Faik, babasının istediği gibi ticaretle uğraşmamış ve bütün ömrünü İstanbul'da muharrirlik ile geçirmiştir (Enginün 333). Bu dikkatler, Sait Faik'te boheme vergi davranış özelliklerinin ilk nüvelerine kendisinin meslekî kariyeri bağlamında rastlanabileceğini gösterir. Ancak onun bohem duyuşla kurduğu münasebetin asıl üretken cephesini, kuşkusuz edebî ürünleri teşkil etmektedir. Gündelik deneyimini fiktif düzleme aksettirmekte gecikmeyen Sait Faik'in hikâyelerinde, sanatkârın bohem mizacının ürettiği açılımlarla kurulan daimi bir diyalogla karşılaşılır. Yazarın biyografisine ait hemen her detay, bu hikâyelerde temsil imkânı bulmaktadır. Kâr hırsı uğruna gayriahlaki eylemlere tevessül eden dolandırıcıların alışlagelmiş usul ve faaliyetlerini teşhir ettiği "Ben Ne Yapayım?" adlı hikâyesinde Sait Faik, ticaretten sakınarak yazarlık mesleğiyle yetinmeyi tercih ettiğini, şu ifadelerle dile getirir:

"Dün akşam soframda yediğim yemeğin bana dört yüz yetmiş kuruşa mal olduğunu hesap ettiğim zaman, korktum. Yazı yazmayı iş saydığım için başka iş yapmamaya karar vermiştim. Şimdi haftada iki lira şu yazımdan alıyorum. İlerde, kim bilir başka gazetelere de yazar, geçinirim. Ömrüm oldukça genç muharrir olarak kalmayacağım ya!

Gazetelere bir buçuk liraya hikâye, adliye röportajı yazdım. Küçük bir iradım var, eski zamanda ana oğul bize yetiyordu, şimdi devede kulak oldu. Daha birkaç sene dişimi sıkacağım. Kim ne derse desin!.. Yalnız yazımla geçinmek kararımı kafamdan kimse sökemez" (13).

Burjuva kökenli bir aileye mensup olan Sait Faik Abasıyanık, ticaretle iştiغال ederek maddi refahını artırmak yerine kanaatkâr bir tutumla geçimini yazarlık mesleğinden elde edeceği kısıtlı gelirin kendisine sunacağı mütevazı koşullar çerçevesinde sürdürmeyi tercih etmiştir. Geçimini kalemıyla sürdürme kararında sebat edışı, Sait Faik'in bohem sanatkâr stereotipine özgü tanımlayıcı reflekslerden birini açıkça benimsemiş olduğunu ortaya koymaktadır. O,

öncüllerince geliştirilen yaklaşıma paralellik teşkil edecek şekilde estetik meşguliyeti servet hırsına yeğlemiştir. Bu yönüyle yazarın, kendisinden yaklaşık bir asır önce yaşamış bulunan, Paris merkezli bohem sanat hayatının tipik mümesillerinden biri olarak değerlendirilebilecek ünlü şair Nerval'in (1808-1855) kişiliğini örnekleyen bir mizaca sahip olduğunu ileri sürmek mümkündür. Nerval de tıpkı Sait Faik gibi, hayalini kurduğu gazeteyi çıkarmaya başlamasını sağlayacak kırk bin franklık bir mirasa sahip olmasına rağmen (Gautier 32) servetini kısa sürede tüketmiş ve gözlerden uzak bir yaşam sürmüştür. Yakın arkadaşı Gautier'nin ifadesiyle, "altın aşkı, bu saf ve cidden antika ruhu etkilememiştir; zenginlik ona bir külfet gibi gelmektedir" (33). Zenginliğin bilinçli reddinin Sait Faik'in de hâkim ahlaki eğilimini oluşturduğu söylenebilir. Bu eğilim, sanatkârı eserlerinin kahramanlarını alt tabaka mensubu fertler arasından seçmeye sevk etmiştir. Gerçekten de o, "kaderlerine eğildiği, düşüren, düşürülmüş insanlarda çok kere kendi sıkıntı ve avareliklerinin dramını yaşa[mıştır]" (Necatigil 9). Sait Faik'in hikâyelerinin figüratif kadrolarını ağırlıklı olarak balıkçılar, sokak satıcıları, şoförler, gazete müvezzileri, hamallar ve sütçüler oluşturur; "yazar bu kişileri incelemeyi, tıpkı bir ressam gibi onların hayatlarından ufak tefek olaylar çizer. Onlarla yaşar, [onların] aralarına katılmaya çalışır" (Karpas 84). Sanatkârın bu tercihi eleştiri konusu hâline getirildiği gibi kimi ediplerce desteklenmiştir de. Sıradan insanın alelade macerasına ortak olma teşebbüsünü estetik bir ideal olarak benimseyen bir başka bohem mizaçlı sanatkâr olan Orhan Veli, Sait Faik'in "avare, başıboş bir hayat sürüşüne, kahramanlarını da hep o hayatın içinden seçişine" (Kanık 1) itiraz edenleri anlayışsızlıkla itham eder. Sanatkârın öznelarını başıboş, iddiasız ve gelişigüzel yaşamlar süren bireyler arasından seçişi yalnızca hikâyeleriyle sınırlı bir temayülü ifade etmemektedir. Sait Faik'in şiirleri de bu özgün tercihin izlerini aksettirir niteliktedir. "Şimdi Sevişme Vakti" adlı şiirinde insanları gündelik meşguliyetlerinden alıkoyarak estetik etkinliğe iştirake davet eden sanatkâr, mutluluğu alt tabaka mensubu ferdin gösterişsiz yaşantısında bulduğunu açıkça dile getirir:

Çıplak heykeller yapmalıyım.
 Çırılçıplak heykeller
 Nefis rüyalarınız için
 Ey önümden geçen ak sakallı kasketli,
 Yırtık mintanından adaleleri gözüken
 Dilenci
 Sana önce
 Şiirlerin tadını
 Aşkının tadını

Kitaplardan tattırmalıyım
 Resimlerden duyurmalıyım, resimlerden...
 (...)

Resimler seyrettirmeli, şiirler okutturmalıyım.
 Baygınlık getiren şiirler
 Kiraz mevsimi, kiraz
 Küfelerle dolu pazar.
 Zambaklar geçiriyor bir kadın.
 Bir kadın bir bakraç yoğurt götürüyor
 Sallıyor boyacı çocuğu fırçasını
 Belediye kahvesinde hâlâ o eski, o yalancı
 O biçimsiz bizans şarkısı.

Sana nasıl bulsam, nasıl bilsem,
 Nasıl etsem nasıl yapsam da
 Meydanlarda bağırsam
 Sokak başlarında sazımı çalsam
 Anlatsam şu kiraz mevsiminin
 Para kazanmak mevsimi değil
 Sevişme vakti olduğunu...

Bir kere duyursam hele güzelliğini, tadını,
 Sonra oturup hüngür hüngür ağlasam
 Boş geçirdiğim, bağırmadığım sustuğum günlere
 Mezarımda bu güzel, uzun kaşlı boyacı çocuğunun
 Oğlu bir şiir okusa
 Karacaoğlan'dan
 Orhan Veli'den
 Yunus'tan, Yunus'tan... (Behramoğlu 220).

Sokağın sesine kulak veren şiir öznesi, burada karşılaştığı yoğurt taşıyan kadını, aksakallı, kasketli adamı, dilenciye ve boyacı çocuğu sanatla daha güzel kılınmış bir dünyaya katılmaya çağırır. Şiir öznesinin çağrısının varlıklarıyla dikkat çekmeyen, gündelik hayatın ritminin unutturduğu sıradan fertleri hedeflemesi rastlantısal bir seçim değildir. Zira Sait Faik de Orhan Veli gibi şiirin müreffeh sınıfların değil, “yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda bul[an]” (Kanık 26) insanların hakkı olduğuna hükmetmiştir. Sanat da bu minvalde onların zevkine hitap edecektir. Bu tutum, bohemın dünya görüşünü ve sanat telakkisini özetler niteliktedir. Bohem sanatkâr, her şeyden önce teşrifata ve protokole; dolayısıyla da bireyi belirli şematik standartlara riayete zorlayan verili kalıplara karşı daimi bir mücadele hâlinindedir. Bu bağlamda bohem,

gösteriş karşıtlığını eksen edinen bir söylem geliştirir. Sanatkâr “Bir Masa” adlı şiirinde bohemın eğlence kültürünün dayandığı tevazuu dikkatlere sunarken, yukarıda atıfta bulunulan karşıtlığın rehberliğini benimseyen bir söyleyişe ulaşır:

Bize bir masa ayır Yanakimu
Aleksandramla benim için
Bir masa
Üstü çiçeksiz
Örtüsü gazeteden
Şarabı aşktan
Hem hülyadan
Aleksandram mızıka çalsın
Siyaha çalar parmaklariyle
Güftesi bayağı şarkılar
Adî havalar
Meyhane acı zeytinyağı koksun
Sen hoşnud ol Yanakimu (Behramoğlu 223).

Şiirde öznenin eğlencesine refakat eden atmosferi oluşturan tüm unsurların özellikle bayağı, standart dışı, kaliteden yoksun ve gösterişsiz olduğu görünür. Öznenin sevgilisiyle oturacağı masanın üzerinde tek bir çiçek dahi yoktur. Bu masanın örtüsü de tasvir edilen dekorun içerdiği yoksulluğu tamamlayacak şekilde gazete kâğıdıdır. Şairin sevgilisinin çaldığı mızıka, onun siyah parmaklarını görünür kılmıştır. Bu meyhanede çalınan şarkıların ‘güftesi bayağı, havaları adidir’. Meyhanenin kendisi de tüm bu olumsuzluklara uygun olarak acı zeytinyağı kokusuyla doludur. Şiirde yer verilen tüm motifler, içinde bulunan mekânın kaba, yalın ve doğal gerçekliğini aksettirecek manzarayı yaratma amacı çerçevesinde karakterize edilmiş gibidir. Buna rağmen şairin bir parçası hâline geldiği bu ortamdan yine de hoşnut olduğu sezilir. Sanatkârın sözü edilen hoşnutluğunun sebebi, modern toplumu hedef alan protestosunu gerçekleştirebileceği ayrıkçı bir mekâna kavuşmuş bulunmasıdır. Bu mekânda her şey yürürlükteki kültürel statükonun antitezini temsil etmek üzere seferber edilmiştir. Sait Faik’in mutlak tevazu arayışını mekânsal düzeyde temsil eden tasvirlerle yüklü bulunan şiirin bütününe bohem duyuşun egemen olduğu söylenebilir. Şair, geleneksel nezaket protokollerinin sınırlandırıcı koşullarını ihlal eden; süs ve gösterişten uzak bir mekân tahayyül ederken bir taraftan da burjuva muaşeretinin yapaylığı karşısında bilinçli olarak ötekileşen bireyin irkiltici ayrıntılarla dolu yaşamından manzaralar sunmayı denemektedir. Bu denemeyi, bohemın kurulu düzeni sabote etme girişimi olarak okumak da mümkündür. Dolayısıyla şiire aksettiği şekliyle ‘salaş meyhane’ imgesi, esasen bohemın burjuva

karşıtlığını ifade eden bir sembol hükmündedir. Bu sembolün bir başka teza-hürüne Sait Faik'in "Lüzumsuz Adam" adlı hikâyesinde rastlanır. Oturduğu mahalleden yedi yıl boyunca hiç çıkmamış, gündelik alışkanlıklarına düşkün, dikkat çekmeden yaşamayı ilke edinmiş sıradan bir bireyin muhitinin sınırlarını terk ederek modern dünyayla temas kurduğu ilk anda deneyimlediği ruhsal sarsıntıların nakledildiği hikâyenin anlatıcısı, sıklıkla ziyaret ettiği gazinoyu şu ifadelerle tasvir eder:

Artık meyhaneye yıldırım gibi giren bir bilmem ne mahallesinin meşhur hergelesinin bilmem kim için attığı naraya bile kulak asmaz; meyhanenin birbirine girdiği, Laz meyhane sahibinin bir iki külhanbeyini yakalayıp so-kağa attığı, meyhanenin camının kırıldığı akşamlar o uyur. Hatta bazı geceler, içeriye yağmurla, karla birlikte giren genç irisi, pek şişman, yanakları, boynu, saç, bıyıkları, paltosunun yakası yağ içinde zurnacının pantolonunun düğmelerini ilikleyerek ihtiyar, bitkin hanendelerden birinin boş bıraktığı yahut onu görünce nezaketen, belki de meslektaşlık gayretiyle kalktığı iskemle kurulduğu, kurulup da zurnasını korkunç bir sesle üflediği zamanlarda bile uyanmaz. Bu zurnacı, saz yerinin son numarasıdır. Saat on bire doğru gelir. İki kalın, kısa, şişman bacağın üzerinde vücudunu tarta tarta yürür, yakası kadife paltosunu çıkarır; salonun bir köşesine kor, kör kemancıya selam durur. Dümbelekçi, zurnacının selam durduğunu kör kemancıya fıslar. Zurnacımız da sandalyesine oturmuştur. Pantolonunun ön düğmeleri yok mudur? Yoksa şişmanlıktan her zaman mı kopar? (Abasıyanık 8).

Yukarıda yer verilen alıntının içerdiği tasvirler, "Bir Masa" şiirinde anılan meyhane atmosferini çağrıştıır niteliktedir. Her iki mekân da karikatürize edilmeye elverişli düşkünlüklerin, bayağılıkların ve müptezelliklerin sığınağı hâline gelmiştir. "Lüzumsuz Adam" hikâyesinin anlatıcısı, bu meyhanenin daimi müşterileriyle aynı sınıfsal ve kültürel gerçekliği paylaşmasa da onlarla bir arada bulunmaktan memnundur. O kapısında 'fahişelerin ve şoförlerin beklediği' (6) meyhanelerin bulunduğu; 'çamurlu, dar, pis' (4) sokakları kendisine mesken edinmiş olmasına rağmen, aslında düzenli olarak ziyaret ettiği kütüphanelerde 'Fransızca resimli mecmualar okuma' (3) alışkanlığı geliştirebilecek düzeyde birikimli bir aydındır. İlk bakışta paradoksal bir görünüm arz eden bu durum, bohem için en makul yaşam tarzını ifade eder. Zira bohem sanatkâr örneğinde tipik olan eğilim, tüm sınıfsal hiyerarşilerin yadsınmasıdır. Bohem sanatkâr, temel parametrelerini aşmaya çalıştığı burjuva ideolojisini tahkir etmek üzere verili sınıfsal mensubiyetinin ötesine geçerek toplumsal hiyerarşinin en alt basamaklarında yer alan kitlelerle bütünleşmeye çalışır. Böylece zengin ve müreffeh bir yaşam pratiğini reddederek 'salaş meyhane'lerde huzur bulan

bohem, burjuva kültürünü hedef alan fiili bir protestoyu kendi eyleminde sergilemiş olur. Murat Belge, bohem'in 'salaş meyhane' imgesi ile kurduğu ilişki hakkında şunları kaydeder:

Gençliklerinde kafe şantanlara, beyaz Rus lokallerine, Rum meyhanelerine devam eden yazarlar devletle ilişkilerini düzelterek sözcüleri Anadolu Kulübü'ne üye olur ve kibar sosyete ile ilişkilerini pekiştirirken kırklarda ve ellilerde Sait Faik'ler, Orhan Veli'lerle başlayan halkçı bir edebiyat akımı görülür. Orhan Seyfi Anadolu Kulübü'nde otururken Orhan Veli Ada'nın salaş bir meyhanesine gider. Böylece Beyoğlu, Kumkapı gibi kibarlardan uzak semtlerin küçük, yoksulca meyhaneleri sanatçıların uğrağı olur. (...) Yetmişlerde bu sanatçı mekânlarının yapısında ani bir değişiklik oldu. Salaş meyhane modası bitti, lüks lokal modası başladı" (216-217).

Sait Faik ve Orhan Veli gibi örnekler tarafından temsil edilen bohem sanatkar tipi, iktidarın hiçbir türeviyle uzlaşamamasıyla maruftur. Dolayısıyla bu isimler, devlet aygıtının kontrolündeki Anadolu Kulübü'nün ya da resmî lokallerin ağır havasından uzak kalmak suretiyle varlıklarını 'sivil sanatkarlar' olarak sürdürebilmek üzere salaş meyhanelere sığınır. İktidarın egemen söylemine muhalefeti, yaşamlarının ve edebî etkinliklerinin hemen her safhasında sürdüren bohem sanatkarlar, yürürlükteki edebiyat kanonunun dışında kalmaya özen gösterdikleri gibi sanatkâra vergi olması gerektiği düşünülen soylu bir dil kullanma zorunluluğundan da arınmayı hedeflemişlerdir. Gerek hikâyeleri gerekse şiirleriyle müptezel yaşama öykünmeyi davet eden bir söyleyiş geliştirmelerinin temel nedeni de budur. Hikâyelerinin "her satırında özgürlüğün ve doğanın adamı olduğu fişkıncı gibi" (Kurdakul 8) olan Sait Faik, bu yönüyle de bohem'in tipik bir numunesi olduğunu ortaya koymaktadır.

Sait Faik Hikâyeciliğinde Bohemin Mekânsal Temsili ve Flanör Kimlik

Sanatçı imajına yakıştırılan klişe özelliklerden bilhassa kaçınan Sait Faik, özen gösterilmemiş dış portresiyle ve derbeder tavrıyla da alelade bir insan olarak kavranmayı tercih eder gibidir. Onda sanatkârane edanın izlerine rastlamak neredeyse olanaksızdır. Sanatkârane duyusun yaratacağı basmakalıp, Sait Faik'in meşruiyetini sorguladığı başlıca değer olarak karşımıza çıkar. Yazarın yaşam tarzı ve edebî yönelimleri, şematik temsillerin karşısında konumlanma ihtiyacı temelinde şekillenmiştir. Bu ihtiyaç sanatkarı, gerek hikâyelerinin figüratif kadrolarını oluşturan kahramanların ait oldukları sosyal çevrelere gerekse anlatılarına sahne teşkil eden mekânsal temsillere ilişkin tercihlerinde sıradan olanı öncelemeye sevk etmiştir. Gündelik hayatın mikroskobik detaylarına

yönelen hikâyeci muhayyilesi, küçük insanın sıradan macerasının anlatımını eksen edindiği gibi mekânsal odağını da şehrin izbe yerleşimlerinde bulmuştur. Esasen sanatkârın hikâyeleri, İstanbul'un hemen her yerleşim ünitesini içeren oldukça geniş bir mekân repertuvarına sahiptir. Onun eserlerinde şehrin Fatih, Beyazıt, Eminönü, Saraçhane, Unkapanı, Nişantaşı, Moda, Adalar, Maçka ve Boğaziçi gibi semt ve ilçelerini kapsayan geniş bir hinterlandın mevcudiyetiyle karşılaşılır. Ancak bu geniş uzam içinde özellikle bohem sanat topluluklarının üzerinde konuşlandığı Beyoğlu ve çevresine, sanatkâr tarafından ayrı bir önem atfedildiği görülür. Bu bölge, hikâyelerinin yanı sıra sanatkârın sosyal hayatının da merkezi uzamı niteliğindedir:

Sait Faik, Beyoğlu'nda çocukluk ikindiüstleri görünür. Gece yaralarına değin de oradan çıkmaz. Bir kahveye dalar. 15-20 dakika. Sonra başka bir kahve, bir meyhane, bir sergi, geceleri sinema, pek pek bir tiyatro ya da yine bir meyhane. Bu süre içinde de İstiklal Caddesi'nde bir sürü gitmeler gelmeler. Avuç dolusu votka...

Kimi günler de alasabah İstanbul'u fellek fellek dolaşmaya çıkar, Beyazıt'ta havuzun başına tünemişse 'Havuz Başı' öyküsünü, Boğaz'a sarkmışsa 'Menekşeli Vadi'yi, Yedikule'den dışarı çıkmışsa 'Sur Dışı Hayat'ı yazar (Birsell 143).

Salah Birsell'in yukarıda yer verilen anlatısı, Sait Faik Abasıyanık'ın sürdüğü bohem hayatın ayrıntılarına ilişkin oldukça dikkat çekici tespitler içermektedir. Gününün tamamına yakını Beyoğlu sokaklarında geçiren Sait Faik, gece yarılara dek 'avuç dolusu votka' içse de ziyaret etmeyi alışkanlık hâline getirdiği sergilerde vakit geçirmeyi, sinemalara ve tiyatro temsillerine gitmeyi de ihmal etmez. Sanatsal meşguliyetle sefahat hayatını uzlaştıran yaşam tarzı, daha önce de vurgulandığı üzere bohemin tanımlayıcı özellikleri arasında yer almaktadır. Sait Faik için bu yaşam tarzının sınırları dâhilinde inşa edilebileceği yeğâne semt, Beyoğlu'dur. Zira bu alan, gerek devrin genç ve idealist edebiyatçılarına talep ettikleri özgürlük iklimini sunan liberal yapısıyla gerekse entelektüel ve sanatsal etkileşimi teşvik eden kültürel dokusuyla bohem toplulukların etrafında rahatlıkla kümelenebildiği başlıca merkez hükmündedir. 1930'lu yılların ilk yarısından itibaren Asmalımescit çevresini mesken edinen Fikret Adil, Peyami Safa, Necip Fazıl Kısakürek ve Aka Gündüz gibi ediplerle başlayan bu gelenek, 1960'ların sonlarına dek 'Markiz', 'Lebon', 'Baylan' gibi pastanelerin yanı sıra 'Cumhuriyet', 'Lefter', 'Hırstaki' ve 'La Boheme' gibi meyhaneleri uğrak yerleri hâline getiren sanatkârlarla varlığını sürdürmüştür. Beyoğlu'nun bohem sanat zümreleri için mutlak bir çekim merkezi olduğu gerçeği, Sait Faik

Abasıyanık'ın yakın arkadaşlarından Sabahattin Kudret Aksal tarafından şu ifadelerle dile getirilir:

O yıllarda genç yazarların Beyoğlu'ndan uzak durması düşünülemezdi. Beyoğlu bizim için mağazalardan, sinemalardan, meyhanelerden önce sanat alışverişinin yapıldığı çarşıydı. Öyle bir çarşı ki orada yeterince bulunmayan, çok şey yitirdiğini sanırdı. Sonra ışıklarıyla, devingen yaşamıyla biraz da Batı'ydı. Herkes semtinden, işine ya da durumuna göre belli bir saatte bu caddeye gelir, gelmeyenler beklenir, gözlenirdi. Saat üçte ya da beşte gelenler olurdu. Tiyatro oyuncularını on birden sonra görünürlerdi. Sait Faik'se öğle üzeri Beyoğlu'na yerleşenlerdendi. Gece yaralarına dek topluca yaşanırdı.

Kısa sürede tanıştık, arkadaş olduk. Konuşması çok tatlıydı. Kendini zorlamaz, bir edebiyat adamı görünümüne girmek istemezdi. Bütün sevdası herhangi bir insan izlenimini vermektir (1954).

Bu anlatı, Sait Faik'in hikâyelerinde mekân olarak Beyoğlu'nu öncelemeyi tercih etmesinin tesadüfi olmadığını kanıtlamaktadır. Sanatkâr, bohem yaşam pratiğini aksettirmek üzere ihtiyaç duyduğu atmosferi yaratmasını sağlayabilecek yegâne semtin Beyoğlu olduğunun farkındadır. Bu alan yalnızca avangart sanat mahfillerinin ve tüm aşırılıkların hoş karşılandığı özgün bir eğlence hayatının ev sahipliğini üstlenmesi nedeniyle değil; toplumun dışına sürülmüş, varlığı onanmamış 'öteki'lerin barınabildikleri bir bölge olması hasebiyle de Sait Faik'in ilgisini çekmektedir. "Bacakları Olsaydı" adlı hikâyesinde ben-anlatıcı, Yüksekalkaldırım'ı, 'acayıplerin yokuşu' olarak tanımlanabileceği için sevdiğini açıklar. 'Acayip' olanın, 'sapma'nın ve statükoyu kıran dışlanmışın sempatiyle karşılanmasını mümkün kılan bilincin boheme özgü olduğu, muhakkaktır. Bu münasebetle hikâyenin aşağıda yer verilen giriş pasajı, Sait Faik'in boheme bakışını özetlemesi itibarıyla önem arz etmektedir:

Bayılıyorrum buraya ben. Herkes bilir bu yokuşu. Çoğu insan da sever. Kayıtsız olan da vardır, şöyle böyle hoşlanan da ondan. Benim gibi, bazı sabahlar onun için deli gibi olan da... Şimdi tünel işlemeyeli akşamları pek kalabalık oluyor da onu ben de yadırgıyorum (...) En revaçta şarkıların bedava söylendiği Yüksekalkaldırım, İstanbul'un mütevazı şekilde meşhur bir yeridir. Ondandır ne Nişantaşı, ne Maçka, ne Adalar, Modalar gibi söz açılabilir ne de paralı taşrahıların hayal ettiği Doğru Yol gibi şehvetli, zevklidir. Yüksekalkaldırım, gören olursa acayıplerin yokuşudur... (Abasıyanık 63).

Hikâyenin devamında anlatıcı, Yüksekalkaldırım'ın cazip bulduğu özelliklerini sıralamaya devam eder. Beyoğlu ile Karaköy arasında uzanan bu cadde, yalnızca 'acayıplerin yokuşu' olduğu için değerli değildir. Burası, ayrıca Hacı

Arif Bey ile Mariya Magdalena'nın, Stendhal ile Alexandre Dumas'nın, Wagner ile Leonardo da Vinci'nin hercümerç olduğu bir sanat mabedini andırır olması hasebiyle de yazarın tutkuyla bağlı olduğu bir uzamdır. 'Ötekinin farklı temsilleri' ile 'sanatsal etkinlik'in kurduğu birliktelik, Yüksekalkadırımı' bohem sığınağı hâline getirmiştir. Ancak Sait Faik'in edebî şahsiyeti özelinde bil-lurlaşan bohem kimliğin durağan bir figürü tanımlamadığı da belirtilmelidir. Onun bohem deneyiminde şehir, yalnızca bir bölgesine sığınılan ve muayyen bir kesitinde ikamet edilen bir alan değildir. Sait Faik, yaşadığı şehrin sokakla-rını karış karış gezen; gözlemlerini estetik endişeden ari bir tavırla aksettirmeyi hedeflemiş bir yazardır. Bu özelliğiyle o, bir ölçüde de olsa flanör tipini örnek-leyebilecek bir şahsiyet olarak karşımıza çıkmaktadır. Kentsel mekânın aylak gezgini olarak tanımlanabilecek flanör tipi, seyir deneyimi süresince izlemeyi ve gözlemlerde bulunmayı itiyat edinir. Ancak flanörün mobilize aylaklığı, onu çev-resi karşısında mutlak bir edilgenliğe sevk etmiş değildir. Bilakis o seyir dene-yimi boyunca karşılaştığı mağazalar, vitrinler, yapılar ya da sosyal doku karşı-sında canlı bir eleştirel bilinç geliştirebilmiş; bu yönüyle de düşünce ve kanaat üretme meziyetiyle donanmış bir entelektüeldir. Walter Benjamin, *Pasajlar* adlı eserinde flanörü tanımlarken şu tespitlere yer verir:

Cadde, Flaneur için konuta dönüşür; sokaktaki adam, kendi dört duvarının arasında nasıl evinde olduğunu duyumsarsa Flaneur de bina cepheleri ara-sında kendini evindeymiş gibi duyumsar. Onun gözünde emaye kaplı par-lak firma tabelaları aşağı yukarı bir burjuva salonundaki yağlıboya tablo gibi bir duvar süsüdür; duvarlar, not defterini dayadığı yazı masasıdır; ga-zete kulübeleri kitaplıklardır; cafe'lerin balkonları da işini bitirdikten sonra eğilip sokağa baktığı cumbalardır (130).

Flanörün, domestik alışkanlıklarını şehrin sokaklarına taşıyarak kalabalık-lar arasında tümüyle anonimleşebildiği yeni bir yaşam alanı tesis etme reflek-sini, Sait Faik de tatbik etmektedir. Kentin kültürel belleğini sonraki kuşaklara aktaran aracılık fonksiyonuyla da Sait Faik, flanör kimliğiyle uzlaştırılabilir bir figür hüviyetindedir. Sait Faik de flanörün, kentsel manzaraya ilişkin gözlem-lerini eleştirel bir bilinçle zenginleştiren tutumunu benimsemiştir. Sanatkâr, tıpkı bir flanör gibi şehrin farklı semt, sokak, cadde ve mahallelerini arşınlar-ken daima düşünce üreten; benliğini kuşatan toplumu ve insanın varoluş se-rencamını sorgulayan bir aydın portresini karakterize eder. Bu etkinliği esna-sında o da kalabalıklar arasında yalnız olmanın hazzına ermektedir. Sait Faik, hemen her gün devingenliğine karıştığı yığınlar arasında "bir ada kadar ıssız ve yapayalnızdır" (144). O da flanör gibi 'caddeyi konuta', 'duvarları yazı masa-sına', 'gazete kulübelerini kitaplıklara' dönüştürmüştür. Bu durum, Sait Faik'in

hikâyelerinde ev içi tasvirlerden ziyade dış dünyaya ait manzaralara ilişkin anlatılara yer vermesinin nedenini de açıklamaktadır. Objektifini daima kalabalıklar üzerinde gezdiren yazar için yürüyüş tecrübesi bir tür arınma seremonisi niteliğindedir. O, özellikle buhranlı bir ruh hâline büründüğünde ya da tıpkı “İzmir”e adlı hikâyesinde dile getirildiği üzere, kendisini ‘yaşamaya çağıran hiçbir şey’ olmadığına içki içmek yerine yürümeyi tercih eder. “Bu anları yaşayan her insan şifasını da kendi bulur. Kimi bir duş yapar, kimi sokakları sersem sersem dolaşır (...) Benim huyum da yürümektir. Burnumun dikine her yerden dakikasında bıkarak yürürüm. Hayvanlar, insanlar, bahçeler, ıssız deniz kenarları bulurum. Yeniden doğarım” (79). Sanatkârın flanör tipine vergi gezginliği, kendisine ilişkin muhtelif anlatılarda da üzerinde sıklıkla durulan bir husus olarak belirlemektedir. Ece Ayhan, Sait Faik’i anımsarken, sanatkârla özdeşleştirdiği mekânlarda, onun aylaklığını çağrıştıracak şekilde yürüdüğünü tahayyül etme ihtiyacı hisseder:

Apayrı bir renkten olan ‘Çakır Hikâyeci’nin, Beyoğlu’ndaki yağmurlu ve pardösülü kış mekânlarını, gittiği yerleri, meyhaneleri, birahaneleri, geçitleri, hanları, kahveleri, işkembecileri, muhallebicileri, pastaneleri araştırırken; böyle bir laternasız, bandosuz, müziksiz yoklamaya yakışır ve denk düşer diye, üç denizle çevrili kentimizde birdenbire beliren yeni ve uzamış bir Panco’yla sokaklarda dolaşmayı düşünmüştüm hayalimde (142-143).

Ece Ayhan’ın, Sait Faik’in seyir güzergâhını çizerken atıfta bulunduğu pasaj, meyhane, han, kahvehane ve pastane gibi mekânlar öncelikle bohem sanatkâr imgesiyle flanör tipinin uğraklarıdır. Sait Faik Abasıyanık’ın hemen her öyküsü, anlatıcısını belirli bir hat üzerinde seyir hâlinde bulunmaya zorlayan bir kurgusal yapı içermektedir. Bu bağlamda yazarın bizzat eserlerinin de flanör deneyimiyle ilişkilendirilebilecek izleklerle yüklü olduğunu ifade etmek mümkündür. “Barometre” adlı hikâyesinde Sait Faik anlatıcısını, flanörün tipik bir temsilcisi olarak karşımıza çıkarır:

İşte böyle sabahlarda, sokakları bir ağaca dayanıp nereye gideceği üstünde yazmayan bir hayali tramvay beklemek bahanesiyle düşünmek; yahut da adımlarım uykulu, başım düşüncesiz, yalnız tatlı, yumuşak, şehvetli diyebileceğim bu ağır havayı koklayarak ne hisse ne fikre benzeyen meçhul yumuşak düşüncelerle dükkânların içinde uyuklayanları, ağır ağır yorgun geçen insanları, camekânların içindeki lüzumsuz eşyayı, hatta büyük mağazalardaki muhteşem kadın mankenlerini görmeden seyrederek dolaşmak çok zevklidir.

Artık Beyoğlu'ndayım. Hava artık insanı yürütmeyecek kadar ağır. Kaldırımlara insanlar, sinek kâğıdına sinekler yapışır gibi yapışıp kalıyorlar. Ben de bir camekânın önünde kaldırıma yapıştım... (73-74).

Belirgin bir olay örgüsü ihtiva etmeyen hikâye, aynı camekâna bakan üç kişinin anlık durumlarına dair müşahedelerle örülüdür. Bu müşahedelerin işaret ettiği gerçek, anlatıcının flanörün yaşam tarzını benimsediğidir. Hikâyelerinin çoğuna kahramanlardan biri olarak iştirak eden yazarın kurmaca ürünleriyle biyografisi arasındaki mesafeyi minimize ettiği söylenebilir. Dolayısıyla flanör kimliği, yazarın hem fiktif âlemine hem de reel yaşantısına yön vermektedir. Zira sanatkâr, hikâyelerinin konularını ekseriyetle sonu gelmez gezintileri sırasında gözlemlediği insanlık hâllerine dayalı izlenimleri üzerine bina eder. Yol boyunca karşılaştığı sıradan insanların ilk bakışta fark edilmesi mümkün olmayan mikroskobik özelliklerine odaklanan yazar, gözlemlerine dayandığı sınırlı malzemeyi düşsel açılımlarla zenginleştirerek özgün bir hikâye dünyası yaratır. O, konusunu sokakta yakalar ve sokaktan edindiği malzemeyi yine sokak sınırları içinde kalarak işler ve anlatır. Sait Faik hikâyeciliğinin karakteristik unsuru olan bu yazınsal stratejiyi kurma olanağını ise kuşkusuz sanatkârın flanör deneyimi üretmektedir. Flanör kimliği, Sait Faik Abasıyanık'ın bohemle kurduğu ilişkinin belirlenmesinde de önemli bir parametredir. Zira bu kimliğin icra ettiği fonksiyon, yazarın bohem sanatkâr tipolojisiyle olan yakınlığının anlaşılması bakımından da oldukça önemli bir veri sunar.

Sait Faik'te Bohem Kimliğin İzlerini Figüratif Kadro Bağlamında Aramak: 'Seçkin'den 'Sıradan'a

Sait Faik'te bohem kavramının özgün bir anlam kazanmasına zemin hazırlayan bir başka ayrık görünüme de sanatkârın hikâyelerini naklettiği insanların oluşturduğu çevre ile ilgilidir. Pek çok bohem sanatkârın eserinde ağırlıklı olarak edebiyat mahfillerinin ya da entelijansiya mensuplarının teşkil ettiği mahdut bir çevrenin yaşam pratiğinin nakledildiği görülür. Hayatlarının belirli dönemlerinde Beyoğlu'nun bohem sanat çevrelerine intisap etmiş yazarlardan Peyami Safa, Fikret Adil, Demir Özlü, Orhan Duru ve Ferit Edgü'nün eserlerinde daha ziyade şair, ressam, düşünür ve oyuncuların oluşturduğu seçkin bir zümrenin komün hayatını andıran yaşamından kesitler sunulduğu söylenebilir. Gerçekten de *Bir Tereddüdün Romanı* başta olmak üzere *Asmalımescit 74*, *Garden Bar Geceleri* ve *İntermezzo* gibi anlatılarda ya da *Bir Küçük Burjuvanın Gençlik Yılları* ve *Buluşmalar* adlı eserlerde devrin önde gelen sanatkârlarının isimlerinin sıklıkla zikredildiği ve bu durumun figüratif kadro bağlamında

ciddi bir yeknesaklık oluşturduğu gözlemlenir. Murger, Nerval ve Gautier gibi batılı bohem sanatkarların eserlerinde de benzer bir tabloyla karşılaşılmalıdır. Sait Faik'te ise bohem sanat çevrelerinden bahis yoktur. O, bir parçası olduğu bohem yaşam pratiğini ve bohem sanat meclislerinde cereyan eden hadiseleri eserlerine taşımaz. Bunun temel nedeni, yazarın bir tür sanatçı mitosu yaratmaktan çekinmesidir. Sait Faik'in hikâyelerine de akseden mutlak özgürlük arzusu, onu herhangi bir mahfilin organik bütünlüğünün uyumlu bir bileşeni hâline gelmekten alıkoyar. Belirli bir çevrenin müdavimi ya da muayyen bir grubun temsilcisi addedilmekten imtina eden Sait Faik, eserlerine sanatkar dostlarıyla olan münasebetlerinden ziyade tanımadığı balıkçılarla, sütçülerle, gazete müvezzileriyle ya da fabrika işçileriyle kurduğu geçici ilişkileri dâhil eder.

Sait Faik Abasıyanık'ta bohemin izleri araştırılırken, yazarın edebî ürünlerinin tematik yapılarına yönelik çözümlemelerin yanı sıra anlatılarında beliren dil ve üslup özelliklerine de değinmek gerekmektedir. Zira o, eserleri için seçtiği izleklerle olduğu kadar anlatım özellikleriyle de bohemin karakteristik yönelimlerini temsil eden değerler üretir. Sait Faik'in hikâyelerinde yer yer savruk, özensiz olduğu izlenimi uyandırmaya namzet, lakonik bir dil kullanmayı tercih ettiği görülür. Anlatımı günlük konuşma dilinin olağan akışının öngör-
düğü basitliğe indirgemeyi bilhassa hedefleyen bu yaklaşımın, asalet kavramına ve geleneksel saygınlık ölçütlerine muhalif bir sanatkar portresince benimsenmesi kaçınılmazdır. Kendisiyle gerçekleştirilen bir söyleşide, “kibar zümreyi hiç sevmediğini” (Erdal 7) açıkça dile getiren Sait Faik, dil kullanımı bağlamında da karşısında konumlandığı seçkin tabakanın yerleşik prensiplerinden ayrılmış görünür. Dolayısıyla yazarın kelime kadrosunu teşkil eden sözcük ve kavramların önemli bir bölümünün sanatkarane üst dile yakıştıramayacak düzeyde müptezel, gösterişsiz ve gündelik gereksinimleri karşılamaya yönelik ifadeler arasından seçilmiş olduğu belirtilmelidir. O, “bütün hikâyelerinde kendisini dülger balığı gibi, dış görünüşü ve sosyal durumu dolayısıyla hakir görülen insanlara, balıkçılara, işçilere ve zavallılara yakın bulur, onları sever ve onların içinde yaşar” (Kaplan 213) olduğu için kullandığı dili de duygudaşlık kurduğu bu zümrelerle iletişimini sürdürmesini sağlayacak ölçüde sade tutmayı yeğler. Özellikle zaman zaman argoya ve sövgü ifadelerine yer vermesi, yazarın sanatkarane edadan uzak kalmayı tercih ettiğini kanıtladığı gibi sözü edilen sosyal uzuvlarla dil ortaklığı kurarak bütünleşme kaygısıyla hareket ettiğini de ortaya koymaktadır. Yazarın bu tutumu, hikâyelerinde olduğu kadar sosyal hayatında da belirginlik kazanmıştır. Salah Birsal'e göre yazar, teşrifata dayalı bir dilden özellikle sakınır: “Beyefendi'li konuşmaya başladı mı başlamadı mı? Dikkat! Biraz sonra bu soylu sözcüklerin yerini en yakası açılmadık küfürler alacaktır.

Yalnız şu da unutulmamalı: ‘Ulan kerata’ sözü onun sözlüğünde, ‘İki gözüm!’, ‘Cancağzım!’ anlamlarına gelir. Denilebilir ki o sevmediği insanlara sövmez” (148). Bu ton ve dil kullanımı bağlamında müracaat edilen söz konusu yaklaşım, bohem duyusun belirgin göstergeleridir. Bohem sanatkâr, verili toplumsal rollerin meşruiyetini sorgularken kural, düzen ve istikrar gibi kavramların da karşısında konumlanır. Stereotipik tanımların, şematik değerlerin ve kültürel statükonun bohem sanatkârın yaşamında yeri yoktur. Dolayısıyla bohem, sanatkârın ancak kendisinden önce geliştirilmiş belirli dilsel gereklilikleri yerine getirdiği ve uyguladığı takdirde estetik bir ürün vermiş sayılabileceği zannını da yadsır. Bohem kurulu düzene, dil işçiliğine ilişkin ön kabuller bağlamında da karşıdır. Sait Faik örneğinin de ispat ettiği üzere, o, soylu mefhumların, derinlikli mecazların ve muhatabında bedii haz uyandırdığı varsayılan benzetmelerin yerine sıradanlığı ve özensizliği önceleyen günlük kelimeleri ikame eder. Bohem için, bu bir tür başkaldırı biçimidir. Ona göre umumî eğilimin idealize ettiği her şeyle mücadele etmek gerekir. Buna toplumun kökleşmiş ahlaki ön kabulleri de dâhildir. Geleneksel ahlakın kutsadığı davranış biçimleri karşısında ikonoklastik bir özne olarak kendi değer dünyasını inşa eden bohem sanatkâr, âdeta yeni bir etik anlayış önerir.

Üslubunu kurarken samimiyetine gölge düşüreceği gerekçesiyle sanatkârane endişeyi tümüyle tasfiye eden bir tavrın rehberliğini benimseyen Sait Faik, insana ve topuma bakışını şekillendirirken de bakir ve içgüdüsel olanı idealize eder. Bu bakış kınanan, ayıplanan ve hor görülenin yanında konumlanmayı gerektirir. Bilhassa ilkel benlikleriyle hareket ederek normatif toplumsal değerlerin dışında kalan eğilimler geliştiren insanlar, bu nedenle Sait Faik’in odağındadır. Nitekim kendisi de tıpkı bu insanlar gibi toplum nezdinde uyandıracığı olumsuz izlenim karşısında kayıtsızdır. Onun bohem sanatkâr kimliğiyle keşişen bu yönünü, klasik edebiyat geleneğimizin ürettiği rindane duyusla ilişkilendirmek de mümkündür. Gerçi bohem mizaçlı bir sanatkâr olarak Sait Faik’i, rint tipinin kusursuz bir temsilcisi addetmek olanaksızdır. Ancak o da dikkat çekici bir biçimde kendisi tarafından kuşatıldığı toplumun, hakkında vereceği hükme aldırış etmeksizin dış görünüşünden davranışlarına kadar tahkir edilmeye aday bir figürü karakterize eder. Hatta yazar, kendisi gibi yadırganan ve reddedilen *düşkün* insanların yanında saf tutarak bu kitleye yönelen kamusal tepkiden payına düşen hisseyi almaya hazır olduğunu ortaya koyar. Sait Faik, kaleme aldığı röportajlardan birinde tanıtmayı hedeflediği Beyoğlu hakkında sarf ettiği sözlerle bu tutumunu açıkça ifade eder:

Röportaj yapmaya gidiyorum. Hem de kiminle? Beyoğlu ile... Köprüde düşündüm: Atar tutarım. Veriştiririm. Ahlaksızlığından, kumarından tutun

da meşhur bir sokağına, randevu evine. Sürtük Ayten'ine, sapık Katina'sına, eroinmanına, sarhoşuna, meyhanesine, kodoşuna, hovardasına, ilaâhirisine ağzımı açar, gözümü yumabilirim. Ukala, günahsız, ahlaklı, terbiyeli gözük-mek için riyakâr maskemi takar, üç beş okuyucuyu avlayabilirim.

Hayır! Beyoğlu'nu batırmak, yermek kadar kolay şey yok. Beyoğlu'nu öv-mek zor. İyi röportajcı Beyoğlu'na söver. Ben acemi röportajcıyım. Beyoğ-lu'nu öveceğim. Kötü sokaklarını, kötü insanlarını, sarhoşunu, meyhane-sini, her şeyini, her şeyini öveceğim... (Abasıyanık 83-84).

Bu satırlarda dile getirdiği düşünceler, Sait Faik Abasıyanık'ın bohem kimli-ğinin en açık delillerini oluşturmaktadır. Tanzimat'la başlayan yenileşme devri Türk edebiyatında alafranga yaşam pratiğinin dejenere temsilini sembolize eden özerk bir alan olarak kurgulanan Beyoğlu karşısında geliştirilen bu müsama-hakâr bakış, esasen köklü bir paradigma değişimine işaret etmektedir. Sait Fa-ik'le birlikte Beyoğlu, 'ahlaksızlığından' 'kumarına', 'randevu evlerinden' 'sarho-şuna', 'meyhanesinden' 'kötü sokaklarına' ve 'hovardasına' kadar tüm dejenere uzuvlarıyla övülmeye değer bir bölge olarak kavranmaya başlanır. Yazarın kamu ahlakına mugayir bulunan bu yaşam pratiğini methetmesi, insanî kusura alı-şıl gelmişin dışında, hümanist bir bilinçle yaklaşmaya hazır olduğunu kanıt-ladığı gibi bohem hayatla kurduğu duygudaşlığa da göndermede bulunur. Sait Faik'in Beyoğlu'nun marjinal eğlence hayatının aşırılıklarını büyük bir cesa-retle övgüye tabi tutmasının bir diğer nedeni de geniş kitlelerin takdirini kaza-nabilmek adına bu yaşam tarzını tahkir eden insanların ikiyüzlülüğüne ve ya-paylığına düşmekten imtina etmesidir. Ona göre kumar, genelev, uyuşturucu ve içki gibi alışkanlıklara müptela olmuş bireyleri tahkir etmek, toplum önünde 'günahsız', 'ahlaklı' ve 'terbiyeli' bir görünüm arz etmenin en kolay yoludur. Bu yola başvuranlar ise ekseriyetle riyakârdır. Sait Faik'in tüm hikâyelerinde kar-şımıza çıkan saf, dürüst ve temiz bir ruha ve samimi bir üsluba sahip olma ar-zusu, yukarıda yer verilen satırlarda da belirginlik kazanmaktadır.

Sait Faik Abasıyanık'ın bohem yaşam pratiği karşısında kimi zaman tutar-sız söylemler geliştirmiş olduğunu ileri sürmek de mümkündür. Yazarın özel-likle *Süt* adlı hikâyesi, bu bağlamda oldukça sarıh veriler sunan bir anlatı olarak karşımıza çıkmaktadır. Girdiği sütçü dükkânında içtiği bir bardak sütün ken-disinde uyandırdığı çağrışımları naklettiği bu kısa hikâyede anlatıcı, çocuksu saflığa duyduğu özlemi dile getirmektedir. Süt tadı, anlatıcıya doğum ânının ifade ettiği mutlak masumiyeti hatırlatmıştır. Yaş aldıkça süt tadının sembolize ettiği çocukluk yıllarına ait saflıktan uzaklaşarak sosyal hayata karışan anla-tıcı, dışarıdaki dünyanın baştan çıkarıcılığı karşısında ilkel benliğine dönmeyi

tahayyül eder. Bohem yaşam ise anlatıcının yücelttiği saf ve ilkel benliğin temsil ettiği her şeyin karşısını simgelemektedir:

Senelerden beri yapmadığım şeyi yaptım: Süt içtim. Dükkânın içinde su buharı, süt kokusu, insanı ağlatıp uyutacak, kırk sene evvelki bir beşik hatırasına kadar sürüklüyordu. Evet, senelerden beri ne erken uyanmış ne de süt içmiştim. İşe sütle başlıyorduk. Ne haristi parmaklarımız anamızın göğsünde. O ne dişsiz bir canavar ağzıydı memedeki. Hiç hatırlamıyoruz o günleri. O süte ağlayan gözlerimiz bulanık, hiç görmediği dünyayı...

Sütle başlayan şarapla bitirdiğimiz günler bu sabah ta ilk çılgılımdan, ilk acıkımdan beri olup bittiler. Onlardan hiçbir şey kalmadı. Hepsı bu saati, bu sabahı sütçü dükkânına girdiğim dakikaya kadar getirip kapıdan ayırdılar. İlk çılgılım, beşiğim, anamın sütü, aşkım, kinim, kendimi bilişim, şarap, rakı, kumar, kadın, şehvet, bir dostla geçirdiğim güzel gün, o süt için ağlayan bilmediğim, hiç bilmeyeceğim çocuk:

‘İşte seni burada bırakıyoruz. Süt mü içmek istiyordun? Poh! Biz süttten bıktık. Ne adammışsın? Yazık! Haydi allahısmarladık. Mademki şu dükkândan içeriye girdin. Her şey bitti aramızda...’ (...)

Sütçü dükkânına yeni doğmuş gibi girdim. İçimden bir nara atmak geçiyordu. Sanki yeni bir hayata başlıyordum...” (Abasıyanık 61-62).

Anlatıcının sütçü dükkânına girerken dışarıda bıraktığını söylediği her şey, toplumsallaşmayla edindiği ve kendisinde kirlenmişlik hissi yaratan tecrübelerle karşılık gelmektedir. ‘Şarap’, ‘rakı’, ‘kumar’, ‘kadın’ ve ‘şehvet’, yazarın bohem hayatını özetleyen sembollerdir. Anlatıcı, masumiyet arayışını temsil eden bir metafor olarak kullandığı sütçü dükkânının dışında bıraktığı tüm bu sembolik vasıtalarla hemhal olduğunu söylerken bohem yaşam pratiğini yoğun bir biçimde deneyimlediğini de itiraf etmektedir. Ancak bu yaşamın anlatıcıda bir tür bıkkınlık hissi uyandırdığı da anlaşılmaktadır. Yazarın bohem kavramı karşısında geliştirdiği bu ikircikli tutum, onun ezeli trajedisini de hazırlamış gibidir. O, bir taraftan modern toplumun özgürlüğünü tahdit eden tek taraflı dayatmalarından kurtulmak üzere bohem yaşama sığınmış; diğer taraftan da bu hayat tarzının kendisini özlemine duyduğu çocuksu saflığa yabancılaştırdığını hissetmiştir.

Sait Faik’te yabancılaşma olgusu, sıklıkla maruz kaldığı avarelik ithamının gelişimi için gerekli zemini de oluşturmuştur. Avareliği, yazarın herhangi bir meslekî kimliği tam manasıyla benimseyememiş olmasının da başat nedenidir. Vefatından bir sene önce pasaport almak üzere gerçekleştirdiği başvuru esnasında memurun kendisine mesleğinin ne olduğu sorusunu yöneltmesi üzerine sanatkârın ‘yazar’ olduğunu söylemesi, avareliğinin resmî bir evraka düşülmüş

bir kayıt aracılığıyla da tescillendiğinin delili sayılır. Yakın arkadaşlarının bir kısmı dahi yazarın avareliğinin düşünsel ve estetik temeller içeren bohem kimliğinin ürünü olduğu gerçeğini kavrayamayarak onu başıboş ve sorumsuz bir birey olarak görmüştür. Cevdet Kudret Solok, Sait Faik hakkında kendisiyle gerçekleştirilen bir röportajda yazarın meslekî kimliği ve avareliği hakkında şu önemli tespitleri dile getirir:

Sait Faik, sanat çalışmaları dışında, geçimini sağlamak için herhangi bir yan iş tutmamıştır. Neyse ki varlık bir ailenin çocuğu idi. Okumak için gittiği Fransa'da üç yıl okuyacak yerde gezmiş tozmuş; sanatının ilk gözlemlerini toplamıştır. Yurda döndükten sonra, bir ara öğretmen olarak girdiği bir azınlık okulunda ancak birkaç ay tutunabilmiş; bir baltaya sap olması için babasının açtığı tahıl mağazasında girdi-çıkı hesabını tutacak yerde öykü yazmaya koyulduğu için iflas etmiş; bir ay kadar da bir gazetede adliye muhabirliği yapmıştır. (...) Ölümünden kısa bir süre önce yapılan bir röportajda, "Sizce yaşamak nedir?" sorusunu şöyle yanıtlamıştır:

"Balık tutmak, kahvede oturmak, yanımda çok sevdiğim köpeğim, insan tanımak, Beyoğlu'nda bir aşağı bir yukarı dolaşmak, arada içmek, hikâye yazmak, velhasıl hiçbir şeye bağlanmadan avare gezmek bütün gün. İşte ben böyle hayattan zevk alırım, buna yaşamak derim." (İzlerimiz, 1954)

Sait Faik'in sevdiğini söylediği bu yaşama biçimi, dıştan bakıldığında zaman 'başıboşluk' gibi görünüyorsa da onun yaptığı iş, aslında bir gözlem avcılığıdır. Bugün 10 cildi dolduran yazıları bu gözlemlerin ürünüdür (Solok 9).

Sanatsal meşguliyete atfettiği önem, Sait Faik'te bohem kimliğin şartlarının bir bütün hâlinde oluşmasını sağlamıştır. Yazarlığı bir tür yaşamsal erek adde-den sanatkârın bu tutkusu, toplum nezdinde saygın bir konum edinmesini engellemiştir. Ancak Sait Faik'in bu durumdan müşteki olmadığı; hatta bilhassa ötekileşerek bohem deneyime sığındığı görülmektedir. Bu bilinçli kaçış, yazarın kendisi için inşa ettiği alternatif gerçeklik düzleminde tümüyle sorumsuz, derbeder ve müptezel bir yaşam sürdüğü izleniminin geniş bir kitle tarafından benimsenmesini mümkün kılmıştır. Buna mukabil sanatkârın estetik etkinliği varoluşunun merkezine yerleştirme eğilimini önceleyen tutumu, onun alelade bir avareden ziyade tercihin estetik ve felsefî anlamda da temellendirebilen bir bohem olduğunu kanıtlamaktadır.

Sonuç

Edebî kimliğiyle Türk hikâyeciliğinin tarihsel gelişim sürecinin en önemli aşamalarından birini temsil ettiği kabul edilen Sait Faik Abasıyanık hakkındaki

bilimsel ve sivil değerlendirmelerin büyük kısmı, yazarın avareliğine, derbederliğine ya da bohem mizacına atıfta bulunmaktadır. Yazarın, çoğunlukla realitenin teşhisini mümkün kılan değerlendirmelerden ziyade yüzeysel sıfat kullanımları ve yakıştırmalarla tanımlanmaya çalışılan bu yönü, bir kavram kargaşasına da neden olmaktadır. Gerek biyografik arka planından gerekse hikâye, şiir ve röportaj gibi farklı edebî türlerde verdiği muhtelif sanatsal ürünlerden elde edilen malzeme derinlemesine tetkik edildiğinde yazarın alelade bir hedonist ya da istikametini bulamamış bir avareden ziyade bohem pratiği bilinçli bir biçimde deneyimlemiş idealist bir sanatkâr profilini tanımladığı görülür. Sait Faik'te bohem, burjuva muaşeretini ve modern toplumun ahlaki ve kültürel reçetelerini yadsıma eğiliminin hâsıl ettiği bir kaçışa işaret etmektedir. Bu açıdan bakıldığında Sait Faik'te bohemliğin tüm şartlarının oluşmuş olduğu gözlemlenmektedir. Mülkiyet karşıtı söylemi idealize eden Sait Faik, muteber bir sınıfsal konuma ya da sosyal statüye terfi için mücadele eden aktif bir özne değil, yalnızca estetik üretimle iştigale devam etmeyi arzulayan bohem mizaçlı bir sanatkârdır. Bu mizaç özelliği, onun yaşam tarzına yön verdiği gibi edebî ürünlerinin teknik ve tematik yapıları üzerinde de belirleyici rol oynamıştır. Sait Faik'in hikâyelerinin figüratif kadrosunu şekillendiren fertlerin tipolojik konumlarından mekân seçimine; eserlerinin fikrî altyapısından dil işçiliğine kadar estetik düzeyde beliren hemen her muhteva ve biçim özelliği, bohem duyuş çerçevesinde tanzim edilmiştir. Sanatkârın bohemle kurduğu ilişki, onun edebî ürünlerinin egemen karakteristiğinin şekillenmesinde önemli bir parametre olarak fonksiyon icra etmiştir. Dolayısıyla bu parametreye başvurmeyen değerlendirmelerin, yazarın edebî kimliği hakkında eksik kalmış yargıların inşasına zemin hazırlayacağı muhakkaktır. Bohemi modern toplumun yozlaşmış bulduğu değerler manzumesinden ve kaba realiteden kaçarak sığınabileceği bir alan olarak gören Sait Faik Abasıyanık'ın bu cephesi, onu sıradan bir derbederden ziyade estetik meşguliyete hasredilmiş bir hayatın faili olma konumuna yaklaştırır.

Kaynakça

- Abasıyanık, Sait Faik. *Açık Hava Teli-Konuşmalar-Mektuplar*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1999.
- . *Son Kuşlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- . *Lüzumsuz Adam*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2021.
- Aksal, Sabahattin Kudret. "Sait Faik'in Ardından". *Doğu ve Batı Dergisi* 5 (Haziran 1954): 4.
- Ayhan, Ece. *Bir Şiirin Bakır Çağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Baudelaire, Charles. *Modern Hayatın Ressamı*. Çev. Ali Berktaş. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Behramoğlu, Ataol. *Büyük Türk Şiiri Antolojisi 1*. İstanbul: Sosyal Yayınları, 1991.
- Belge, Murat. *Tarihten Güncelliğe*. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1983.
- Benjamin, Walter. *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Birsel, Salah. *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2021.
- Dan, Franck. *Bohemler*. Çev. İsmail Yergüz. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009.
- Enginün, İnci. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.
- Erdal, Gülen. "Sait Faik'le Son Röportaj". *İzlerimiz*. İstanbul: Amerikan Kolej Yıllığı, 1954.
- Gautier, Theophile. *Nerval'in Hayatı*, Çev. Ayşe Meral. İstanbul: Kırmızıkeçi Yayınları, 2018.
- Kaplan, Mehmet. *Hikâye Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.
- Kanık, Orhan Veli. "Sait Faik İçin". *Yaprak*, 1 (Şubat 1950): 1.
- . *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Adam Yayıncılık, 1990.
- Karpat, Kemal. *Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1971.
- Kurdakul, Şükran. *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1985.
- Murger, Henry. *La Bohem*. Çev. Turhan Göker. İstanbul: Güven Yayınevi, 1964.
- Necatigil, Behçet. *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1989.
- Oktay, Ahmet. *Gizli Çekmece: Basından, TRT'den, Bohemlerin ve Edebiyatçıların Dünya-sından Resimli Hayatı Hakikiye Sahneleri*. İstanbul: Doğan Kitap, 2017.
- Robert, Paul. *Dictionnaire Alphabetique & Analogique de la Langue Française*, Rédaction Dirigée par A. Rey et J. Rey-Debove. Paris: Societe Du Nouveau Littre, 1977.
- Saraç, Tahsin. *Fransızca-Türkçe Sözlük, Grand Dictionnaire Français-Turc*. İstanbul: Adam Yayınları, 1985.
- Solok, Cevdet Kudret. "Ölümünün 30. Yıl Dönümünde Sait Faik Üzerine Cevdet Kudret'le Söyleşi". *Varlık Dergisi* 920 (Mayıs 1984): 9.
- Türkçe Sözlük*, Haz. İsmail Parlatır, Nevzat Gözaydın, Hamza Zülfikar, Belgin Tezcan Aksu, Seyfullah Türkmen, Yaşar Yılmaz. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1998.

Kavramını Kendi Coğrafyasından Türetme Olarak Seyahatname Türüne Bakış



*İlknur Tatar Kırılmış**

Giriş

Dünya medeniyetleri arasında bilginin tanımlanması ve sınırlarının tayin edilmesi açısından 19. yüzyıl önemli bir eşiktir. Bu yüzyılda coğrafi keşifler dolayısıyla ticaretin yapılma şekli değişir ve sömürge adı altında ticaretteki eşit fırsat ilkesi bir tür erozyona uğrar. Fransa, İngiltere, Amerika, Portekiz ve İspanya'nın başını çektiği kolonyalizm, ekonomik yönden daha zayıf kültürler üzerinde yetersizlik veya değersizlik düşüncesinin üretilmesine dolaylı yönden tesir eder. Farklı diller ve geleneklerin yer aldığı yeni coğrafyaları tanıma ihtiyacı ile Batı ülkelerindeki üniversitelerde Doğu ülkelerine ait filoloji bölümlerinin ve araştırma enstitülerinin kurulmasında etkili olur. Edward Said doktora tezi *Orientalism*'de, bu tür araştırmalar neticesi elde edilen bilgilerin sınıflandırılması ve isimlendirilmesinin amacını açıklar ve araştırmacının tespitleri Orta Doğu ülkelerinde büyük bir yankı uyandırır. Said'in ironik bir şekilde eserine seçtiği Şarkiyatçılık (Oryantalizm) ismi Orta Doğu'dan- kendi coğrafyasından- düşünce dünyasını sınırlayan kavramlara yönelik bir itirazı barındırması açısından önem taşır. Edward Said'in tanımladığı biçimiyle oryantalizm, 'Doğu'ya ilişkin akademik çalışma ve hâkimiyet kurmak, yeniden yapılandırmak ve sahip olmak için Batılı bir tarz' oluşturan söylem anlamına gelen üç anlamda tanımlanır.

Osmanlı ve dolayısıyla Türkiye, bu tür araştırmalarda orijinal bir duruşa ve fikrî temayül olarak zengin bir birikime sahip olmasına rağmen dünya literatüründe kendi kavramlarıyla temsil edilememiştir. Bu tespite yönelik iddianın ortaya çıkarılması açısından oryantalizm kavramının sınırları, bu çalışmanın sorusunu oluşturmaktadır. Oryantalizm genel başlığı altında toplanabilecek bu araştırma alanı Yücel Bulut tarafından şu şekilde tanımlanır:

* Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: ilknur.tatar@omu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2155-7062

Oryantalizm bir düşünce biçimi ve uzmanlık alanı olması itibarıyla ilk olarak Avrupa ve Asya arasında değişken tarihsel ve kültürel ilişkiyi, ikinci olarak XIX. yüzyılın ilk yarısından itibaren çeşitli Doğu kültürlerinin ve geleneklerinin incelenmesinde uzmanlaşmayı ifade eden Batı'daki bilimsel disiplini, üçüncü olarak da dünyanın Doğu olarak isimlendirilen bölgesi hakkındaki ideolojik varsayımları, imgeleri ve hayali resimleri içerir. (Bulut 428).

Alıntıdaki ifadede görüldüğü üzere varsayıma dayalı izlenimler, Batı'daki bilimsel yaklaşımın sınırları içinde tanımlanır. Söz konusu tanımların bu araştırmayı ilgilendiren kavramları “sömürge, sömürgecilik, oryantalizm, self-oryantalizm” şeklinde sıralanabilir. Bu kavramlar, oryantalist Ernest Renan'ın “l'Islamisme et la science” adlı konferansında Müslüman milletleri “geri, tembel ve kendi kendisini yönetmekten mahrum” şeklinde bir tanımlama hakkını kendisinde görmesinde etkili olur. Namık Kemal'in kaleme aldığı *Renan Müdafaaanâmesi*'nde (Akün, “Namık Kemal” 375) olduğu gibi bazı Türk düşünürler bu tür ifadelere itiraz eder. Bunun yanı sıra Batı dünyasının geldiği seviyeyi insanlığın yegâne amacı olarak gören, oryantalizm kavramı doğrultusunda millete bakan Türk aydınları olduğunu da burada belirtmek gerekir. Self-oryantalizm şeklinde isimlendirilen bu temayül, Batılı değerler sistemi içinde, batıya göre “kendi”ni açıklayarak/temsili ederek kendi kültürünün temsiliyi çarpıtmak şeklinde tanımlanır. Bu kavramın öznesi bizzat Doğulunun kendisidir (Bezci ve Çiftçi 143).

Seyahat izlenimlerini esere dönüştüren yazarlar, gördükleri ülkelerin yaşantısını çoğu zaman kendi ülkesinin kültürüyle mukayese eder. Ziya Paşa'nın “Diyar-ı küfrü gezdim beldeler kâşâneler gördüm/Dolaştım mülk-ü İslâm-ı viraneler gördüm” beyti seyahat etmenin ve bizzat yerinde müşahade etmenin önemine işaret ettiği kadar Osmanlı kültürüyle gördüklerini mukayese ettiğini dolaylı bir şekilde belirtir. 19. yüzyılda gerek Osmanlı tarafından gönderilen resmî temsilciler gerekse sivil seyyahların gördükleri yeni yerler ve insanlara dair yazdıkları eserlerin sayısı giderek artar. Osmanlı seyyahlarının farklı milletleri görme ve değerlendirmesi açısından önemli bir örneklik teşkil eden bu tür eserler, gelişmiş ve gelişmemiş ülke insanlarına bakışın kavramsal bir tanıma dönüştürülmesi açısından önem taşır. Bu çalışmada 19. asırda Osmanlı'nın doğusu, batısında yer alan iki ülke ve o dönemde henüz tam olarak Osmanlı'dan ayrılmamış güneyindeki ülkeye seyahat eden seyyahların yazmış oldukları eserler dikkate alınarak “oryantalizm ve self-oryantalizm” algısı ortaya çıkarılmaya çalışıldı. Araştırma, Hayrullah Efendi'nin *Avrupa Seyahatnamesi* (1848), Seyyah Mehmed Efendi'nin *İstanbul'dan Asya-yı Vustaya Seyahat* (1877) ve Cenap Şahabettin'in *Hac Yolunda* (1886) isimli eserleri dikkate alınarak yapılmıştır. Üç

eserin yazılış tarihlerinin birbirine yakın olması, Osmanlının başka milletler tarafından görülme şeklini ve Osmanlı müelliflerinin farklı milletler karşısındaki tutumunu nesnel çerçevede değerlendirme imkânı oluşturur. Oryantalizm kavramıyla ilgili Edward Said'in *Oryantalizm* başlıklı eseri bu araştırmanın materyalinin tetkiki için elverişli bir içeriğe sahiptir. Batılı metodolojinin yanı sıra Osmanlı kültürünün anlaşılmasında önemli bir yeri olan İslamî dünya görüşü bu çalışmanın değerlendirilmesinde dikkate alındı.

Hayrullah Efendi'nin Avrupa Seyahatnamesi

Babası hekimbaşı olan Hayrullah Efendi, Osmanlı döneminde gerek tıp gerekse eğitim alanında önemli hizmetleri olan bir devlet adamıdır.

Resmî hizmet ve vazife hayatının değişik ve çok yönlü oluşu gibi Hayrullah Efendi'nin fikir ve yazı faaliyeti de birbirinden farklı sahalarda kendini göstermiştir. Bir medeniyet değişiminin yaşandığı devrin adamı olması sıfatıyla kendini bu çağın fikir ve kültür ihtiyaçlarına cevap vermekle yükümlü sayarak çeşitli alanlarda tercümeden telife, tıptan ziraat ve fiziğe, bahçecilikten coğrafyaya, oradan tarih ve seyahatnameye kadar genişleyen bir daire içinde eserler meydana getirmekle ilim ve fikir tarihinde kendine bir yer açmıştır. Başlangıçta tıp üzerinde yoğunlaşmışken bir müddet sonra başka fenni sahalara yönelmiş, otuz yaşını aştığı yıllarda kendini verdiği tarih çalışması ön plana çıkmış. Fikir hayatımıza Batı kültür ve medeniyetinden mesajlar ileten Avrupa seyahatnamesi de buna ilave olunmuş. (Akün, "Hayrullah Efendi" 70)

Hayrullah Efendi, *Avrupa Seyahatnamesi* başlıklı eserini kendisinden önce yazılmış olan başta Sami Efendi'nin *Avrupa Risalesi*'nde yazdıklarını "bir yabanciyı ikna edecek mertebede mufassal ve meşruh olmadığı cihetle ona (bir yabancıya) delil ve rehber olamayıp yalnız bir zatın görüp bildiğini beyandan ibaret" olması gerekçesiyle yazma kararı almıştır (Hayrullah Efendi 3). Mustafa Sami Efendi, Malta adasından İtalya'ya, daha sonra Almanya üzerinden Londra'ya ve oradan Paris'e geçmesinden mütevellit gezisini detaya girmeden Avrupa medeniyetinin gelişmişliğini merkeze alarak kayda geçmiştir. İslam devletlerindeki geriliği, Avrupalıların endüstri yönünden daha ileride oluşunu "fünun ve marifet kuvvetiyle" (Demir 56) olduğunu belirtir ki sebepler üzerinde derinlemesine durduğunu belirtmek güçtür. M. Fatih Andı, müellifin eserindeki eksiklikleri şu şekilde değerlendirir:

Mustafa Sâmi Efendi, Avrupa'yı belki de yabancı dil bilmemesinin ve kültürünün eksikliği sebebiyle kurumların, sosyal ilişkilerin, sanayi ve teknolojinin

arka planını sorgulamadan, ancak yer yer Osmanlı toplumu ve içtimâî şartlarıyla kısmî mukayeselere başvurarak hayranlıkla anlatmış ve Avrupalı'nın mükemmelliğinden hararetle bahsetmiştir. Gerek bu tavrı, gerekse ülkede Batılılaşma doğrultusunda yürütülen yenilik hareketlerinin öncüsü olması dolayısıyla çevresinde bir mahfilin olduğu Mustafa Reşid Paşa'ya intisabı Sâmi Efendi'yi devrinde birtakım tenkitlerin hedefi yapmıştır. (Andı 356)

Hayrullah Efendi, Avrupa'ya dair gezi yazılarını farklı bir içerikle oluşturacağını daha ilk sayfalarda ima eder ve Osmanlının komşularından haberdar olmasını önemser: "...memâlik-i mütemeddine ile ebvâb-ı münâsebâtı açmış olan otuz altı milyon nüfusun dünyanın en memduh ve her şeylere münasebetli olan bir mevki'nde komşularının ahvalinden bîhaber olarak cehl ve nadâni içinde duramayacağını ve bizim memleketimizde dahi Avrupa'ya seyahat etmek bayağı ve moda hükmüne gireceğini" bilir. (Hayrullah Efendi 3)

Köstence üzerinden Tuna yolu ile Viyana'ya, orada kısa bir müddet kaldıktan sonra Almanya ve Belçika'dan geçerek Paris'e giden müellif, burada bulunan büyük oğlu Abdülhâlik Nasûhî ve yine Fransız mektebinde okumakta olan küçük oğlu Abdülhak Hâmid'i yanına alarak, Paris'in en kibar ve gözde semti sayılan Faubourg Saint-Honoré'de mükellef bir konak tutar. Büyük bir medeniyet merkezi olması sıfatıyla hayran kaldığı bu şehrin çeşitli ilim müesseselerine ve akademilerine ziyaretlerde bulunur (Akün, "Hayrullah Efendi" 69).

Hayrullah Efendi, Avrupa'yı ziyaret edecek Osmanlı vatandaşlarının zihnini meşgul edebileceğini düşündüğü barınma konusu için yaptığı değerlendirmede eserinin yazış gayesini özetler:

Bir yolcu Paris'e vasil oldukça, demir yol menzihanesinden çıkıp hazır bulunan arabaların birisinin üstüne eşyayı koyup kendisi dahi içine binip doğruca hotellerden birisine gitmek için arabacıya haber vermek gerektir. Hotele dahi derecâtı vardır. Yani bir hükümdarı ağırlayacak dereceden bayağı bir ameleyi kabul eyleyecek mertebesine dek enva'ı olmakla cümlesinin bu kitapta zikir ve tadadı lâzım gelmeyip ancak her sınıfın ahvalinden bazıları zikir olunur. (Hayrullah Efendi 91).

Hayrullah Efendi, Paris'te gördükleri karşısında yaşadığı geri kalmışlık duygusuna yenilmez ve hal çarelerini eserinin sonunda değerlendirir. Gittiği her şehrin askeri yönden sahip olduğu nitelikleri detaylı bir şekilde aktarır, bu durum Sami Efendi'nin de eserinde görülen ortak bir özelliktir. Fakat Hayrullah Efendi gördüklerini Osmanlının gücüyle karşılaştırmaz:

Strasbourg'da olan istihkam içinde on bin asker piyade, bin beş yüz süvari barınabilir. Cebehanesinde iki yüz bin tüfenk, on bin tabanca yedi bin kılıç, iki bin zırh, yedi bin mızrak, nice bin varil barut vardır. Top dökmek için mahsus bir dökümhane dahi mevcuttur. (Hayrullah Efendi 51)

Gezdiği şehirlerin Osmanlı tarafından muhasara edilip edilmediğini, şehrin nüfusu ve askeri gücünü bilgisi dâhilinde eklemesi müellifin Osmanlıyı merkeze alan bir bakış açısıyla çevresini değerlendirdiğini gösterir. Bunun yanı sıra Frengistan'da bulunan bazı hususiyetler Osmanlıda olmadığı için üzüldür ve zaman zaman tavsiye yönünde değerlendirmeler yapar. Fransız evlerinin yapı malzemesi ve kahvelerin temizlik yönünden Osmanlıdan daha iyi durumda olmasına yönelik tespitleri bu bakımdan dikkat çeker:

Frengistan'da yatmak ve yatak maddesi bizim memleketimizin usûlu gibi (değildir) (olmayıp) İptidahaneleri kârgir olduğundan bizim evlerimizi misilli her vakit yanıp mahvolmak gece yarısı çıplak çıkmak korkuları olmadığından eşya-yı beytiyyeleri mükellef yataklar yerlidir. Yani bizim yataklarımız gibi akşam serilip sabah kaldırılmaz. (Hayrullah Efendi 30)

Bazı kahvelerin derunu pek temizdir. Sandalye ve kanepelerin döşemeleri kırmızı kadifedir. Duvarları dahi yıldızlanmış aynalar ile müzeyyen, tavanları dahi tesâvir-i envâ'yle mutalla ve müzehheptir. Kezalik eşkâl-i müteneviada avizeler üzere müteaddit gaz şuleleri mezkûr peykelerin önlerinde demirden üçer ayaklı müdevver ve murabba' üzeri mermerli masalar olup, misafirler bu masaların yanlarında bulunan sandalyeye kuûd ederler. (Hayrullah Efendi 96).

Avrupa Seyahatnamesi'nde parayla ilgili detaylar ağırlıklı bir yere sahiptir. Ulaşım, otel, yiyecekler ve pastanelerden alınan dondurmaların bile ücreti bu eserde tespit edilmiştir. Müellifin lokantalarda yemek yemenin pahalı olması yüzünden evde yemek yapmaya niyetlendiğini belirten notları bu yüzyılda Osmanlının Fransa'dan daha zengin olmadığını düşündürür. Müellifin parayla ilgili değerlendirmelerinin detaylı olması ve buna dikkat etmesi iki oğlunu Paris'te okutmasına bağlamak mümkündür (Hayrullah Efendi 95). Bu yüzden Paris'te bulunmayı çok kıymetli bir zaman olarak görür ve ziyaret ettiği tüm mekânları detaylı şekilde tasvir eder. *Avrupa Seyahatnamesi* sadece Hayrullah Efendi'nin izlenimlerinden oluşmaz, oğlu Abdülhalik Nasuhi'nin mektupları da esere eklenmiştir. Dolayısıyla bir nesil daha genç bir Osmanlının Avrupa hakkında düşündüklerini görmek açısından bu mektuplar önemlidir. Abdülhalik Nasuhi, Vatikan'ı ziyareti sırasında, üniversitede birçok milleti temsil eden kürsüler bulunmasına rağmen Osmanlının eğitim açısından burada temsil edilmesini üzüntüyle karşılar:

Malik-i memleket olan papanın bu şehirde tesis etmiş olduğu sanâyi'-i nefise akademiyyasından maada Fransa, Almanya, Rusya, İspanya devletlerinin dahi başka burada birer sanâyi-i nefise ve akademiyyaları olup bu akademiyyalar burada mensup oldukları vilâyetlere san'at-ı mezkuriye nakletmek üzere çalışırlar. Bu akademiyyaların içinde bir de Osmanlı akademiyyası olmadığı için her ne kadar mûcib-i mahzûniyyetimiz oldu diyebilir isem de düvel-i Avrupa'nın en bayağlarının bile (katolik olmayanlarının) birer sefarethaneleri bulunan şu Roma'da Busra, Şam, Mısır, Trablus, Rumeli, Cezayir, Bahr-ı Sefid ahalisinden ve tebaa-i devletten hayli nüfus bulunduğu halde Osmanlı sefarethanesi olmayışını der-hatır etmemiz üzerine elbette bir medrese-i ressâmiyyenin olmayacağı derece-i evveliyat kaldığından bu fikri maatteessüf hatırımdan çıkardım. (Hayrullah Efendi 73)

Yine müellifin oğlunun San Pietro Kilisesi ile ilgili izlenimlerinde duyduğu hayranlık, üniversite hususunda gösterdiği millî duruşu her daim muhafaza edemediğini gösterir. Bu kilise, tarihî, mimari özellikleri ve inşasında harcanan para dâhil olmak üzere detaylı bir tasvirle işlenmiştir: “Roma'nın âsâr-ı kadîmesinin tafsilatını beyan etmeye iktidarım olmadığı şöyle dursun, bu kilisenin izahatını yazmak dahi bayağı bir kitap yazmak gibi olduğundan en mühim olanlarını ifade ile iktifa olunmuştur.” (Hayrullah Efendi 76)

Hayrullah Efendi, Fransa'da bulunduğu sırada Napolyon'un mezarını da ziyaret eder. Osmanlı ve Fransız kültürünün karşılaştırılmasına dair önemli detayların bulunduğu bu ziyaret, müellifin kültürel aidiyetini göstermesi açısından önemlidir:

Bu mahalle ziyarete gelenler, kapıdan içeriye girdiklerinde başlarından şap-kayı çıkarmak alâmet-i ta'zîm olduğundan başı açık girerler. Fakat Müslümanlara başlarını mevaki'-i resmiyyede açmak mugayir-i edep olmakla feslerimizin çıkarılmasını istemek teklif olunmadı. Olunsa idi feslerimizi çıkarmak muhill-i edeptir diye cevap verilecek idi. (Hayrullah Efendi 114)

Hayrullah Efendi, Paris'te Châtelet tiyatrosunda uzun süre kapalı gişe oynayan Rothomago başlıklı oyuna “Türkistan'a dair ta'rizât olduğundan” dolayı gider ve oyunu eserinde tercüme eder. Buna göre bir çoban, “Türk padişahının sarayında mahpus ve meyus olan odalıkların Çin, Rusya, Portekiz ve İrlanda'da halkın ıstırap içinde olduğunu Fransa'nın ise hürriyet-i kâmile ile mümtaz” olmalarına yönelik oyuncuların diyalogları müellifi rahatsız eder (142). Hayrullah Efendi'nin opera oyunu Rothomago'yu dikkatle izlemesi ve tercüme ederek eserine eklemesini millî tavır olarak değerlendirmek mümkündür. Buradaki eleştirinin Osmanlıya değil, Türkistan'a olmasına rağmen bu bilginin dikkate alınmasını “self-oryantalizm” olarak isimlendirmek mümkün olmadığı gibi

buradaki itirazı kendi coğrafyasından hareketle tanımlama açısından bir fırsat oluşturmaktadır.

Görüldüğü üzere Hayrullah Efendi, milletine bağlı ve ıslah edici bir gözle eksikliklere bakan bir Osmanlıdır. Avrupa’da gördüğü “ma’mûriyyet ve efzâyiş”in Osmanlıda olmamasını eksiklik olarak görmemesi önemlidir. O zaman dahi birçok maddenin Frengistan’dan alındığını bunların Osmanlıda imali mümkünken hazırı almaya istekli olunmasını eleştirir. “Senin medeniyet ile mamur gördüğün yerlerin daire-i temeddüne girmesi ve sanayi ve hirefin ilerlemesi iki yüz elli senelik telâhuk-ı efkârın hulâsa ve semeresi olduğundan onların hepsini birden yapıp mecmu’nun netice-i menfaatlerini görmeye bir ömr-i insanının muhtemel olmayacağını bilmelisin.” (Hayrullah Efendi 189) şeklindeki tespitleriyle Osmanlıdaki bilim ve marifet kuvvetine yeterince mesai harcanmadığını ima eder. Şu hâlde *Avrupa Seyahatnamesi*’ni içerik olarak Osmanlı’nın son yüzyılındaki Batı medeniyeti algısını temsil ettiği ve mevcut sorunlara çözüm aramanın kültürel planda da düşünme mevzuu olduğunu belirtmek mümkündür.

Mehmet Emin Darugazade Efendi’nin İstanbul’dan Asya-yı Vustaya Seyahat’i

Mehmet Emin Darugazade Efendi’nin *İstanbul’dan Asya-yı Vustaya Seyahat* başlıklı eseri Osmanlı’nın son yüzyılında Orta Asya Türklüğüne bakışı açısından dikkat çeker. Bu eser, Millî Edebiyat döneminde giderek önemi artacak Türklerin kökeni ve kültürüne dair ilginin ilk nüvelerinden birisi olmasının yanı sıra Osmanlı’nın mazisiyle ilgili farkındalığını göstermesi açısından önemlidir. Mehmet Efendi bu eserinde 1877’de İstanbul’dan bugün Özbekistan’ın Harezm şehrinde yer alan Hive’ye yaptığı seyahati anlatır. Müellifin eseri ilk olarak Ahmet Mithat Efendi tarafından *Tercüman-ı Hakikat*’te yayımlanır. Tahtına geçeli henüz bir yıl olan Sultan II. Abdülhamit, gazetedeki “Asya-yı Vusta’ya Seyahat” yazı dizisini beğenir, Mehmet Efendi’yi saraya davet eder ve müellifi Yıldız Sarayı kütüphanesine memur tayin eder (Mehmed Emin Efendi XVII). Aslen Dağıstanlı olan Mehmet Emin Efendi iyi derecede Fransızca bilmesi dolayısıyla Osmanlı sarayındaki resmî görüşmelerde tercümanlık yapar ve bu görevindeki başarısından dolayı mabeynde çalışması uygun görülür (Yüksel 129).

Sultan II. Abdülhamit’in Türklüğe karşı gösterdiği ilginin bir diğer örneği saltanatının ilk yıllarında Buharalı büyük Türk âlimi Şeyh Süleyman Efendi’yi Türkler ve Türkmenler’le temas etmek üzere resmî vazife ile Orta Asya’ya göndermesidir. Peşte’de toplanan Turan Kongresi’nde de padişahı yine Süleyman Efendi temsil eder. Azerbaycan’da Türkçe öğretimini yasaklayan İran şahı

nezdinde teşebbüse geçerek Türkçenin yeniden öğretim dili olmasını sağlaması padişahın aktif siyasetinin bir bölümünü bu düşünce üzerine inşa ettiğini gösterir (Küçük 221).

Sultan II. Abdülhamit'in gazetede yayınlanan "Asya-yı Vusta'ya Seyahat" yazı dizisini beğenmesi kısa bir süre sonra bu serinin müstakil bir esere de dönüşmesinde müessir olur. Kitabın mukaddimesini Ahmet Mithat Efendi yazar ve müellif bu yazısında "Cihan biliyor ki Osmanlıların aslı Asya-yı vustadır. Ancak Osmanlılar henüz Asya-yı vustayı bilmezler." şeklindeki değerlendirmesiyle bu eseri İttihad-ı İslam açısından değerli bulur (Ahmet Mithat Efendi 24).

Orta Asya'yı ticaret yapmasından dolayı iyi tanıyan Mehmed Emin Efendi gittiği şehirlerdeki ileri gelenlerle görüşür ve misafirlikle ilgili geleneklerini anlatır. Müellif, Türkmenistan'da yaşayan halkın geçmişi ve içinde bulunduğu durumun farkındadır. Kibitka adı verilen bir tür çadırdaki yaşayan Türkmenistan'ın yaşayış düzenini anlatırken onları izleyen değil, anlatmaktan mutlu olan üslubu dikkat çeker:

Kibitkaların kapıları daima kıbleye karşı olup ahalisi dahi başlarına kible tarafına çevirerek ol surette yatıp uyumayı adet edinmişlerdir. Böyle bir yerde bulunduğu zaman en evvel hal ve hatır sormak bir büyük şeref bir büyük şeref addolunduğundan bu şerefi nezaket hasebiyle herkes birbirine bahşetmek ister. Bizde dahi bu âdet bir dereceye vardır. (Akdemir 38)

Mehmet Efendi'nin eserinde çölde yaptığı Asya yolculuğa büyük bir yer verilmiştir. Özbekistan'daki Köhne Ürgenc'e geldiğinde birçok eserinin harabeye dönüşmesine rağmen Celaleddin Harzemşah'ın saltanatının bu bölgede hâlâ devam ettiğini düşünür. Müellifin Harizm'i değerlendiriş şekli, Osmanlı Türklerinin Asya'da bulunan Türklerle ilgili bilgisini ortaya çıkarır. Viraneye dönmüş eski yurdun kumaş ticaretindeki önemini, mescitlerdeki nitelikli eğitimini ve gökyüzüne yakın namıyla meşhur minarelerini anmadan geçemez. Tüm bu bilgiler, Osmanlının atalarının bu coğrafyadan göç sebebini açıklamak için kullanılır:

İşte bu kadar servet ve mamuriyet, bu derece terakki ve medeniyet Fergana'dan Fırat'a kadar rast geldikleri mamureyi zir u zeber eden Kalmukların atları ayakları altında ezilmiş gitmiştir. İşte milliyet-i Osmaniyyemizin ilk mâye-i teşekkülü olan Türkler böyle müterakki ve mütemeddin ve mesut bir yerden Alp-Kaya delaletiyle çıktılar. Böyle menab-ı medeniyetten çıktıkları için değil midir ki muahheren bunca milel-i muhtelifenin tevhidiyle cihangirâne bir devlet yaparak cihana da bir medeniyet-i cedide numunesi gösterdiler. (Akdemir 137)

Seyahatin yapıldığı zamanda Özbekistan'da Osmanlıya karşı büyük bir sevgi duyulduğu Mehmet Efendi'ye gösterilen saygıda müşahede edilir. Kendisine karşılama töreni yapılır. Özbeklerden gördüğü hürmet onu duygulandırır ve bu durumu övmeden geçemez (Akdemir 152). Mehmed Efendi'nin gezdiği bölgenin mimari özellikleri ve ticari hayata dair yaptığı tespitler gördüğü sevgiyle paralel ilerler. Hive'de bulunan "Namzagah" isimli cami ile Hazret-i Pehliva Camisi'nin binaları bazen taştan ve ekseriyet üzere tuğladan yapıp tuğlaları bir nev'i yeşil sır ile sırladıklarını ve bu yönüyle güzel olduklarını belirtir (Akdemir 187). Yine Hive'nin ticari hayatında yer alan kumaş, kuzu derisi, demir, cam, kösele gibi ticaret eşya imalı yanı sıra tarımla meşhur olduğu karpuz, elma, ceviz, fındık, kızcılık, zerdali ve üzüm gibi birçok meyvenin ticaretini yaptıkları da belirtilir (Akdemir 189). Gerek Osmanlı gerekse Türkmenlerin benzer yönlerine dikkat çeken müellif bazen bu üslubundan uzaklaşır. Kadınların yaşayışı açısından Türkmenlerin Osmanlıdan daha üstün bulunması bunlardan birisidir:

Kadınlar ise bizim buralarda olduğu gibi uyuşuk, örtülü ve yabani olmayıp, gayet serbest bir haldedirler. Hele cesaret ve bahadırılıklarına diyecek söz yoktur. Erkeklerle beraber bulunurlar. Bazen latifelere bile izin verirler... (Akdemir 43)

Kadınlar ise ince ve nefis kumaşlardan uzun don giyerler. Şurası gariptir ki donların arka tarafı başka türlü adi bir kumaştan yapıp ön ciheti nefis kumaştan tertip olunur. Başlarına gayet sivri ve uzun bir şey giyerler. Çarşıya çıktıkları vakit başlarına çarşaf yerine bir nevi don asarlar ki bunlar kame-tini pek yüksek gösterir. Kadınlar yüzlerine peçe koyarlar. Bazıları burunlarını delip halka takarlar. (Akdemir 70)

Mehmed Efendi, Türkmen kadınların ilk evliliklerinde mehr olarak aldıkları miktarın iki katının dul kadınlara verilmesi üzerinde özellikle durur:

Mahaza dünyanın her memleketlerinde zavallı dul hatunlar meziyyet-i bekâ-retleri bir mürğ-âsâ gibi ber-heva olmasından dolayı kendilerini kızlardan bir kademe aşağıda görerek mahzun oldukları halde Asya-yı Vusta'da dul-ları için bu hüznün yoktur. Bir koca kendilerini kız olarak der-âğuş edip dul olarak terk eder ise bile bari meziyyet ve kıymetini ihlal etmiş sayılmayıp bilakis daha ziyade kadr u kıymetini arttırmış olduğu halde terk etmiş oluyor. (Akdemir 62)

Mehmet Emin Efendi kadınların sosyal hayatı açısından Osmanlıdaki mevcut geleneği eleştirir ve ideal örnek olarak Batılı ülkelerdeki uygulamalara işaret eder. Dolayısıyla müellifin Ahmet Mithat Efendi'nin İttihad-ı İslam ile ilgili tespitlerine bütünüyle katılmaz:

Bendeniz Rusya, Almanya, İtalya, Fransa, İngiltere'yi birçok gezdim. Bizde afif hanımlara alâ melei-n-nâs reva görülen muamele oralarda Hudâ-alim fahişelere bile reva görülmüyor. Çünkü oralarda kadın ve erkek hep bir cemiyet-i medenîyyenin a'zâsıdır. Bir de kocalar, kardeşler, babalar, dayılar, amcalar bir kadının en yakın dostu, hâmisî olduğu halde bizde bunlarla beraber bir kadın sokağa çıkamaz. Hatta sokakta birbirine tesadüf edecek olsalar yekdiğerini tanımamış görünürler. Tanımış görünmek ayıp sayılır. Hâlbuki o kadın kendi hamileriyle beraber sokağa çıkmış olsa hiç kimse-nin ona taarruz etmesi mümkün olur mu? Avrupa bilâdında bir aşüfte kadın bile kendi sevdalısı ile sokağa çıktığı halde ona kimse taarruz edemez. (Akdemir 65)

Müellifin Teke Türkmenlerini Yemut Türkmenlerine göre orta boylu, sert tabiatlı ve mütefekkir olarak nitelendirmesi ve Asya'da hürriyete çok düşkün olan bu topluluğun istiklalini koruyan seçkin bir topluluk olduğuna işaret etmesi bölgeye dair bilgisinin yüzeysel olmadığını gösterir. Selçukluların aslının bu Türkmenlere dayandığı belirten Mehmed Emin Efendi Asya'da gittiği adreslerde Türklerin tarihini ve mevcut durumu izah etmeyi önemser. (Rıza Akdemir 121) Bunun yanı sıra Asya'daki Türklerin Rus tahakkümü altında eski gücünü kaybetmesinden müteessir olması daha sonra Müfide Feride Tek tarafından yazılacak *Aydemir* romanının konusunu hatırlatır.

Cenap Şahabettin'in *Hac Yolculuğunda'sı*

Cenap Şahabettin'in 1896'da sıhhiye müfettişi olarak Cidde'ye gidişini anlattığı *Hac Yolunda* adlı eserinde Mısır büyük bir yer kaplar (Tarakçı 349). İskenderiye, Kahire ve Süveyş'e dair aldığı notların bulunduğu bu eserde, bölgenin coğrafi, mimari özelliklerinin yanı sıra halkın sosyal yaşamına temas edilir. Kitabın ismi Kâbe'ye gidişe hasredilmiş olsa da buraya gidinceye kadar güzergâhtaki birçok şehir esere dâhil edilir (Kumsar 14).

Cenap Şahabettin'in bu eseri, mekâna bakışı ve bunu değerlendirmesi açısından Hayrullah Efendi ve Mehmed Efendi'nin eserleriyle benzerlik göstermez. Mısır üzerinden Arabistan'a geçen müellif İskenderiye'de geçirdiği zamana yönelik yaptığı tespitlerde son derece olumsuz ve eleştirel bir dil kullanır. Seyahatin zorunlu duraklarından İskenderiye'de kaldığı otelden etrafı gezmek için dışarı çıktığında gözüne çarpan manzarada onu etkileyen pek bir şey bulunmaz. Kendisine gitmesi tavsiye edilen sokağa ulaştığında birahanelerle çevrili olduğunu görür. Genç kadın ve erkeklerin bira satın alması için kendisini davetmelerini “hayasızlık” olarak değerlendirir (Kumsar 95).

Şahabettin'in yolculuk yaptığı gemi İskenderiye limanına yaklaşırken gördüğü yerel halkın sefaletine yönelik kullandığı üslup eser boyunca devam eder:

Vapurun kenarında gördükleri bir lokma ekmeği, biri ötekinden önce kapmak için koşan, haykıran, var gücünü harcayan bu açların rengârenk manzarası hazin bir istifade ile seyrediliyordu. Bir iki dakika içinde, sandallar vapurun kenarına kadar geldi. Bütün sandaldakiler vapura saldırdılar. (Kumsar 75)

Şahabettin, Mısır halkının eğitimsiz ve fakir oluşu karşısında dehşete düşer. Realist edebiyatın tasvir prensibiyle uyumlu olan izlenimleri bütünüyle nesnel boyutta kalmaz. Dolayısıyla Mısırlı halkın oturduğu bölgeyi tespit eden cümleleri oryantalizm kavramı ile uyumludur:

Biraz da karşı kıyıya geçmek, biraz da orada mı dolaşmak istiyorsunuz? O köstebek yuvalarını da görmek istiyor musunuz? Yalnızca bir kulübenin kapısından bakmak, pişman olmanız için yeterlidir; çünkü karşınıza çıkacak ilk şey, sıcaklığın etkisiyle şiddetlenen pis bir kokudur. Ondan sonra çıplaklık, açlık, hastalık, körlük, dâü'l-fil, cüzzam... bu felaketin sebeplerinin hepsini göreceksiniz. Artık başınızı çeviriniz, arabacıya 'dön' deyiniz." (Kumsar 85)

Uygar Aydemir, Cenap Şahabettin'in Mısır'da dolaştığı yerleri gerek mimari gerekse kültürel hayat açısından basit buluşunu "insan altı tür"ü ima etme olarak değerlendirir (Demir 41). İrfan Karakoç ise müellifin üslubunda belirginleşen üstünlük söyleminin merkezinin Avrupa olduğunu ve burası ile mukayese etmesinden kaynaklandığını belirtir (Karakoç 78). İrfan Karakoç ve Uygar Aydemir'in Şahabettin ile ilgili tespitleri yukarıdaki alıntılar etrafında müellifin Osmanlı olduğu dikkate alınır self-oryantalizm şeklinde tanımlamak daha isabetlidir fakat bu tespit eserin bütün bölümlerinde aynı şekilde devam etmez. Şahabettin'in Hac için yolculuk yapan Türklerin gemilerde yaşadığı sefaleti ifade ediş şekli meselenin sadece Batılılaşma olmadığını düşündürür. Meclis-i Kebir-i Sıhhiyece hükümetin lutf-ı himayesi ile Türk hacıları taşıyan vapurlarda uyulması gerekli kurallar ihtiyaca binaen tespit edilmiş olmasına rağmen kuvve-i icraiyyenin yeterince gayretli olmaması yüzünden bazı sorunlar çıkmıştır:

Sıhhiyenin itina-yı murakabesine rağmen bizim hacı vapurları lev-salud ve müteaffin birer dar-ı izdiham, hacılarımız vapur müstecirlerinin haraç-güzarı, kaptanların bazice-i ihtiyarı oluyor. Hacılarımız tayfalardan tahkir görür, dayak yer. Kaptana ref-i şikâyet edince bir tepme yahut galiz bir tuğyan-ı şetaimden başka bir hisse-i adalet bulamazlar. Hastalar ıslak, karanlık, rediü'l-heva tavlunlarda kalırlar. Vapur hekimi parasız bakmaz, ücretsiz ilaç vermez. (Kumsar 243)

Buna mukabil Cezayir hacıları Osmanlı hacılarından çok daha konforlu bir şekilde seyahat eder. Bunun sebebi ise rüesa-yı umurun Hac vazifesi için yaptıkları düzenlemeye sahip çıkmaları ve takip etme hususunda gösterdikleri özenidir. *Yeni Gazete*'de yayınlanan bu yazı, Türk hacılarının yaşadığı bu sorunların “büyük efendilerimizin nazar-ı dikkate almakta tehhür buyurmayacaklarından ümitvarız” temennisiyle sona erer (İ.A. Kumsar 245).

Cenap Şahabettin'in bütün eleştirilerini Batı ekseninde yapmadığını düşündürecek bir diğer hadise ise Hac mevsiminde taşıma ve bilumum ihtiyaca binaen oluşturulmuş ekonomik yapının Cidde ile Mekke arasında yapılacak demiryolu dolayısıyla bozulacak olmasıdır. Müellifin “Meşum Bir Teşebbüs” başlığıyla yine *Yeni Gazete*'de yayınlanan yazısında temas ettiği bu hadiseyi “Cidde ile Mekke arasında işleyecek şimendifer bir menba-yı servet değil, yeni bir illet ve fakr u zaruret olacaktır. Kerraren yazdık ki ehl-i Hicaz'ın medar-ı maişeti nakl-i hüccaca münhasırdır. Hüccac esna-yı seferde ne kadar masraf ederse sekene-i Hicaz'ın refahı o derecede temin edilmiş olur.” (Kumsar 247).

Görüldüğü üzere Cenap Şahabettin'in ekonomik açıdan Osmanlıdan daha az gelişmiş bölgelere bakışı bütünüyle içselleştirilmiş oryantalizm –self- oryantalizm- ile aynı doğrultuda değildir. Fakat eleştiri üslubu açısından aynı coğrafya için yazılmış diğer seyahatnamelerden farklıdır. Süleyman Şükrü'nün 1907'de yayınlanmış eseri *Seyahatü'l Kübra* buna örnek verilebilir. Müellifin Tunus'a giren ilk Fransız general için yapılan heykelin ayakları altında yer alan iki çocuğu görmesi üzerine yaptığı değerlendirme Cenap Şahabettin ile benzerlik göstermez:

Bulanık suda balık avlamağı hüner zanneden general-i cesurun! Ayakları altında vâki bu heykellerden birisi Tunuslu diğeri Fransız ve takriben onar yaşlarında karşılıklı oturmuş iki çocuktur.

Başında hasır şapka, ayağında konçlu fotin, bacağında dar pantolon, sırtında kısa ceket, boynunda beyaz kravat bulunan Fransız püseri, sırtında âdî gömlek, başında püskülsüz fes, bacağı donsuz, ayağı çıplak bir hâl-i hakarete tasvir edilen Tunuslu sabiye Fransızca elifbayı uzatarak ders vermektedir. (Mert 228).

Süleyman Şükrü'nün dışında yine aynı yüzyılda Kuzey Afrika'ya yönelik seyahatname yazan Sâdık el Müeyyed Paşa'nın *Afrika-yı Sahra-yı Kebir'inde Seyahat* başlıklı eseri bölge halkının başka bir cephesini gösterir. Sultan II. Abdülhamit, Sâdık Paşa'yı Kuzey Afrika ile iş birliğinin sağlamlaşması ve sömürge güçlerine direnişe yardımcı olmak açısından bölgeye gönderir. Bölgede güçlü bir eğitim teşkilatı kuran Senüsilerin başındaki Muhammed Mehdi, Osmanlıdan askerî savunma yönünden destek alır ve bölgede önemli bir direniş gücü

oluştururlar (Çabuk 230-231). Sâdık Paşa'nın Sultan II. Abdülhamit'e verdiği raporlar bir süre sonra seyahat eseri olarak yayınlanan bu eserde Senüsiler ve bedevilerin çöl şartlarına uyumlu hayatı detaylı bir şekilde anlatılır. Sâdık Paşa, halkla beraber yemek yer, birlikte ibadet eder ve onlara küçümseyerek yaklaşmaz. "Bu sebeple 'Bedevi' diyerek kimseyi vahşi gösterme amacında olmadığını ve onların 'güzel ahlaka malik ve zarif' kimseler olduklarını" (Bostan 95) belirtmesi müellifin din kardeşliğini önde tuttuğunu gösterir.

Sonuç

Osmanlının son asrında çevresindeki ülkeleri görme şekli ve bu ülkelerde yer alan halkın Osmanlıya olan düşüncelerini görmek açısından yapılan bu araştırma için seçilen bu üç eser ile self-oryantalizm etrafında oluşturulmuş kavramlar karşılaştırılmıştır. Batılılaşmanın toplumlar üzerinde bir baskıya dönüşmesi açısından oryantalizm ilk andan itibaren Osmanlı tarafından bilinen ve kültür sahasında farklı boyutlarda mücadele edilen bir tanımlamadır. Çalışmanın materyalini oluşturan üç esere göre Osmanlının Batı'daki görüntüsünün zayıfladığı, doğu ve güneyinde yer alan -ekonomik yönden daha zayıf olan- milletlerde ise desteğinin önemsendiği görülür.

Hayrullah Efendi'nin *Avrupa Seyahatnamesi*, Batı'yı tanımanın gerekliliği ve ekonomik açıdan geldiği iyi seviyenin sebeplerinin anlaşılması ve Osmanlıda yapılması gerekenler eserin ağırlık noktasını oluşturur. İki oğlunu İtalya ve Fransa'da okutmasının yanı sıra büyük oğlunun Vatikan'daki akademik birikime hayran olması Avrupa'yı üstün görme ve bunu kendi bünyesine aktarma arzusunu düşündürür. Müellifin Avrupa'nın farklı şehirlerini dolaşırken her bir şehir için Osmanlı tarafından kuşatılıp kuşatılmadığını takip etmesi, askeri gücünün tanıtılmasına özen göstermesi ve zaman zaman yapılabileceklerle dair tavsiye niteliğinde tespitlere gitmesi Osmanlının tekrar eski gücüne kavuşmasını istediğini gösterir. Hayrullah Efendi'nin Avrupa'yı gelişmiş kabul etmesi ve Osmanlının bu çizgiye ulaşması hususunda metnin okurunu ikna etmeye çalışması müellifin resmi vazifeleriyle uyumludur. Bu haliyle Hayrullah Efendi'nin Batılılaşma taraftarı olduğunu ileri sürmek daha uygundur.

Mehmet Emin Efendi'nin *İstanbul'dan Asya-yı Vusta'ya Seyahat* adlı eseri Sultan II. Abdülhamit döneminin önemli başlıklarından birisi olan Türklerin birliği meselesini yansıtmaları açısından önemli olduğu gibi bölgede bulunan Türklerin Osmanlıya bakış açısını anlamak açısından dikkate değer bir eserdir. Bu seyahatname, Osmanlının Orta Asya'daki köklerine dair mevcut bilgisini göstermesinin yanı sıra bütün Türklerin bağımsız olmasına yönelik temennisi

Millî Edebiyat açısından erken bir tecrübedir. Mehmet Emin Efendi'nin Türkistan bölgesindeki kadınların Osmanlı kadınlarına göre sosyal hayatta daha az kısıtlamaya maruz bırakılmasını övmesi ve Avrupa'da kadına dair yaşam koşullarının Osmanlıdan daha iyi olduğunu ima etmesi self-oryantalizmden ziyade Batılılaşma temayülü olarak değerlendirilmesi daha uygundur. Müellifin Batılı yaşayışa dair olumlu izlenimleri Osmanlı ve Türkistan'ın Türk ve Müslüman olmasına yaptığı iltifatlardan daha fazla değildir.

Cenap Şahabettin'in *Hac Yolculuğu* adlı eseri farklı bir üsluba sahip olması dolayısıyla bu araştırmanın kuramsal yaklaşımını ispat noktasında en fazla destekleyenidir. Osmanlının sıhhiye memuru olarak Hac bölgesine Mısır üzerinden giderken müellifin aktardığı izlenimleri, bölgenin kültürel varlığını ve insanların zaman zaman oryantalizmin üstünlük söylemini düşündürecek derecede basit gördüğü bir vakıdır. Yazarın bu bakış açısını şekillendiren merkezin Avrupa medeniyeti olduğuna dair değerlendirmeler yapılması ve dolayısıyla müellifin self-oryantalist olduğunun iddia edilmesi bir noktaya kadar doğru olmakla beraber eserin Hac kısmı bu kanaati bertaraf eder. Müellifin millî bir duruşa sahip olduğu, Türk hacılarını taşıyan vapurlarda yaşanan eziyetin Osmanlıya göre daha az gelişmiş Cezayir halkını taşıyan gemilerde yapılmadığını belirtmesinde görülebilir. Burada Avrupa değil, Cezayir'in yasalara uyma hususunda gösterdiği titizliğin örnek gösterilmesi ve Osmanlıyı bu açıdan yeterince dikkatli olmadığı şeklinde değerlendirmesi self-oryantalizm algısını zayıflatmaktadır. Bu eserler etrafında, Osmanlının etrafındaki milletler tarafından algılanması ve seyyahların bölge halkına karşı tavırları Batılı kavramlarla bir yere kadar uyumlu iken bazı açılardan uyumsuz olduğu görülmektedir. Sınırların dışında kalan bilginin yeniden düşünülmesi ve bu duruma dair bir tanımlamanın Türkler tarafından en azından kendi birikimi için yapılmaya cesaret edilmesi bu araştırmanın temennisidir.

Kaynakça

- Ahmet Mithat Efendi. “Mukaddime”. *İstanbul’dan Asya-yı Vusta’ya Seyahat*. İstanbul: Kırk Anbar Matbaas, 1290.
- Akün, Ömer Faruk. “Hayrullah Efendi”. TDV İslâm Ansiklopedisi. Cilt 17. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1998. 67-75.
- Akün, Ömer Faruk. “Namık Kemal”. TDV İslâm Ansiklopedisi. Cilt 32. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006. 361-378.
- Andı, M. Fatih. “Mustafa Sami Efendi”. TDV İslâm Ansiklopedisi. Cilt 31. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2020. 356.
- Bezci, Bünyamin ve Yunus Çifçi. “Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite Ve/Veya İçselleştirdiğimiz Modernleşme”. *Akademik İncelemeler Dergisi (Journal of Academic Inquiries)* 7/1 (2012): 139-166.
- Bostan, İdris. “Sâdık el Müeyyed Paşa ve Afrika İzlenimleri”. *Sabah Ülkesi* 67 (2021): 92-98.
- Bulut, Yücel. “Oryantalizm”. TDV İslâm Ansiklopedisi. Cilt 33. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007. 428-437.
- Çabuk, Mustafa. “Senusilik ve İşgalcilere Karşı Kuzey Afrika’da Osmanlı- Senusi İş Birliği”. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 16/1 (2019): 221-256.
- Darga, A. Muhibbe. *İstanbul’dan Asya-yı Vusta’ya Seyahat*, İstanbul: Everest Yayınları, 2007.
- Gürsoy Altunış, Belkıs. *Hayrullah Efendi Avrupa Seyahatnamesi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- Kumsar, İsmail Alper. “Sunuş”. *Hac Yolunda*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları, 2022. 11-19.
- Küçük, Cevdet. “Abdülhamid II”. TDV İslâm Ansiklopedisi. Cilt 1. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1988. 216-224.
- Mehmet Emin Efendi. *İstanbul’dan Asya-yı Vusta’ya Seyahat*. Haz. Rıza Akdemir. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1986.
- Mustafa Sami Efendi. *Avrupa Risalesi*. Haz. Remzi Demir. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1996.
- Said, W. Edward. *Şarkiyatçılık*. Çev. Berna Ülner. İstanbul: Metis Yayınları, 2020.
- Şahabeddin, Cenab. *Hac Yolunda*. Haz. İsmail Alper Kumsar. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2022.
- Yüksel, Ece. “Cumhuriyetin İlk Yıllarında Arkeoloji ve Arkeolog Muhibbe Darga’nın Hayatı”. *İzmir Demokrasi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 2/2 (2019): 122-137.

‘Etkilenme Endişesi’ Bağlamında Tevfik Fikret ve Muallim Naci



Oğuzhan Karaburgu*

Giriş

Etkilenme Endişesi Harold Bloom’un ortaya koyduğu subjektif adlandırmalar içeren bir şiir teorisidir ve şairin selefleri ile arasındaki ilişkiyi ele alır. Yazar, bir şairin diğer bir şairi nasıl yarattığı üzerinde durarak halefin selefinden etkilenmesini altı kategori halinde verir. Bloom’un bizzat kendi ifadesi ile bu altı kategori, çoğaltılabilir veya farklı isimlendirilebilir. Harold Bloom, adına *Etkilenme Endişesi* dediği teorisinde Kitab-ı Mukaddes’ten, Lucretius’un *Evrenin Yapısı* isimli eserinden, Aziz Pavlus’tan, William Blake’ten ve Sokrates öncesi felsefecilerden ödünç aldığı kelimelerle yeni kavramlar türetir (Karaburgu 1746). Bloom’un subjektif adlandırmalarla belirlediği altı revizyon kategorisi “Clinamen (Şiirin Yanlış Okunması)”, “Tessera veya Tamamlama Antitez”, “Kenosis ya da Tekrar Süreksizlik”, “Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce”, “Askesis ya da Arınma Tekbencilik” ve Apophrades ya da Ölülerin Dönüşü”nden oluşur. Bu çalışmada Tevfik Fikret’in şiirleri Bloom’un belirlediği ve isimlendirdiği kategorilerden yola çıkılarak etkilenme endişesi bağlamında değerlendirilmiştir.

Bu kategorilerin ilki “Clinamen ya da Şiirin Yanlış Okunması”dır. Teori-deki karşılığı yanlış okuma olarak geçen bu revizyon, bilinçli bir tavrı ifade eder. Bloom bu kelimeyi Lucretius’tan alır. “Lucretius’ta clinamen, atomların evrende değişikliği mümkün kılmak üzere yaptıkları “sapma”yı ifade etmektedir.” (Bloom 52). Yanlış okuma, şairin selefinin konumunu kabullenip onun gibi olmak edimini gerçekleştirirken kendisine farklı bir yol açmasıdır. Selef-nin şiirini en ince ayrıntısına kadar inceler, onu çözümler ve selef-nin şiirinden kendisine bir şiir yaratır (Karaburgu 1747). Bu selef tarafından şu şekilde dil-lendirilir: “Ben ol, ama ben olma” (Bloom 102). Bunun açık ifadesi şudur: Rüş-tünü ispat et, kendine ait bir karakter inşa et yani “ben” ol, ama bu “ben”, ben olmayayım. Bu aşamayı gerçekleştiren Ephebe, halefine bunun bir başka yansı-ması olan şu ifadeyi miras bırakır: “Benim gibi ol ama benim gibi değil”. Bunun

* Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta: okaraburgu@gmail.com. ORCID: 0000-0003-0852-301X.

izahı da şöyledir: Benim gibi kendine bir karakter inşa et, benim geçtiğim yolları iyi etüt et ama ulaştığın yer “benim gibilik” olmasın yani benim bir kop-yam olma (Karaburgu 1747).

İkincisi “Tessera ya da Tamamlama ve Antitez”dir. “Tessera bir tamamlama ve antitezdir” (Bloom 55). Harold Bloom, Tessera kelimesini hâlâ kullanıldığı mozaik yapımından değil, tanınma işareti anlamına gelen antik gizem kültle-rinden alır. Bu revizyona göre Ephebe, aslında gizli bir meydan okuma içerisin-dedir. Güçlü baba figürüne karşı kendisini ispata çalışır. Selefinden övgü aldığı zaman, kendisinin babası olur. Böylelikle Ephebe selefinin otoritesini yıkarak yeni bir şiir yaratır.

Üçüncü kategori “Kenosis ya da Tekrar Süreksizlik”tir. Bloom, Kenosis kav-ramını Aziz Pavlus’un İsa’nın kendisini Tanrı mertebesinden insan derekesine indirdiğini anlattığı İsa izahından alır. Revizyonda Ephebe özgün ve güçlü şair olmak için selefini aşmak zorundadır. Selefini tekrarlayarak özgün ve güçlü şair olamayacağını anlayan Ephebe, bu endişeden kurtulmak için sürekliliği ko-partması gerekir. “Kenosis aşaması Ödipal Kompleks’te babayı bastırma duy-gusuna karşılık gelmektedir” (Elkatmış 192). Baba figüründen/selefinden kur-tulmak için şair, onu bastırma yoluna başvurur.

Kategorilerin dördüncüsü “Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce”dir. Bu reviz-yon Ephebe’nin baskın olma çabasını ifade eder. Daimonikleşme esas itibariyle yine selefi yenme ve onu baskılama faaliyetidir. Daimonik kavramı Freud’un ifadesi ile iblisleşmeyi tanımlar. Bu revizyonda da Ephebe’nin güçlü şair olabil-mesinin yolu iblisleşmekten geçer. Ephebe, selefinin karşısına Karşı-Yüce ile çı-kar. Böylelikle selefini sıradanlaştırır.

Daimonikleşme revizyonu Ödipal Kompleks’te baba ile evlat arasındaki ik-tidar mücadelesine ve babayı bastırarak onun yerini alma arzusuna denk gel-mektedir. Ödipal karmaşaya göre çocuk annesini babasıyla paylaşmak isteme-diği için babasıyla bir iktidar mücadelesine girer ve onun yerini alma dürtüsü besler. Ancak çocuk babasına içten içe de bir hayranlık duymaktadır. Dolayı-sıyla kafasında idealize ettiği bu yüceye karşılık bir yüce oluşturması gerekecek-tir ki bu yüce değere sahip tek kişi, bireyin kendi “ben”idir. Aynı şekilde halef şair de ustasına hem hayranlık duymakta hem de onun yerine geçmek istemek-tedir (Elkatmış 209).

Beşinci kategori ise “Askesis ya da Arınma ve Tekbencilik”tir. Harold Bloom, bu kelimeyi Empedokles gibi Sokrates öncesi şamanların pratiğinden alır. Aske-sis’in kelimesinin anlamı çileciliktir. “Şiirsel yüceltme bir arkesis’tir (çilecilik), dolaysız hedefi olarak bir yalnızlık durumuna ulaşmaya niyetlenen bir arınma

biçimi” (Bloom 143). Ephebe, selefi ile girdiği mücadeleden diamonik güce erişerek çıkar ve enerjisini kendine döndürür. Bu selefini aşmak ve kendi şiirini oluşturmak anlamına gelir. “Askesis aşaması, güçlü olan şairin bir nevi kendi kendisini peydahlamasıdır. Bu peydahlama işlemi, selefin benliğinden ve şahsından geçerek şairin kendi gerçek-benliğini ve gerçek-öznesini bulmasını sağlar” (Gülüm 1777). Kendisini bulan şair, selefini aşarak kendini kanıtlamış olur.

Kategorilerin sonuncusu ise “Apophrades ya da Ölülerin Dönüşü”dür. Ölülerin geri dönüşü manasına gelen Apophrades kelimesi, Atina’da ölülerin yaşadıkları evlere yerleşmek için döndükleri, aksi ya da uğursuz günleri anlatmak için kullanılır. Son revizyon kategorisi olan Apophrades, bir nevi başa dönmeyi ifade eder. Ama bu başa dönüş Ephebe’nin verdiği bütün mücadelenin sonunda güçlü bir şair olarak dönüşüdür. “Şairlerin hepsi seleflerine karşı önceliği ele geçirip bunu tuhaf bir şekilde koruyan bir üslup elde etmişlerdir, dolayısıyla zamanın istibdatı neredeyse altüst edilir ve şaşkınlık anlarında *atalarının onları taklit ettiğine* inanabiliriz” (Bloom 167). Bu aşamada güçlü şaire dönüşen Ephebe, sanki kendisi değil de selefleri kendisinden etkilenmiş gibi bir durum yaratır.

Bloom’un sınırlandırdığı bu kategorilerden yola çıkarak şairin hangi aşamalardan geçtiğini tespit etmek mümkündür. Şair, bu aşamalardan geçerken selefine benzememek ve ondan etkilendiğini göstermemek için endişe yaşar. Endişeyi aşan şair kendi şiirini oluşturmuş olur. Bu endişeyi aşamayan şairler, özgün olamaz ve selefinin gölgesinde kalır¹. Kendi erkini kanıtlayarak şiirini oluşturmuş şair artık güçlü bir şairdir. Bloom’a göre “Güçlü şairler bu tarihi kendilerine hayali bir uzam açmak için, başka bir şairi yanlış okuyarak yaratırlar” (Bloom 48).

Tevfik Fikret, Türk şiirinin yenileşmesinde önemli rolü olan, Servet-i Fünûn topluluğunun öncü isimlerinden biridir. Onun şiir evreninin oluşmasında önemli bir yeri olan isim hiç şüphesiz Muallim Naci’dir. Muallim Naci ile tanışması Galatasaray Sultanisi’ndeki öğrenciliği sırasında olur. Başlangıçta klasik şiire ilgi duyan şair, bu dönemde Muallim Feyzi ve Muallim Naci’nin etkisinde kalır. Mehmet Kaplan, Tevfik Fikret’in ilk şiir denemeleri döneminin taklit ve nazirelerden ibaret olduğunu söyleyerek bu devri üç başlık altında ele alır: “a) Tamamen Divan edebiyatı tesiri altında; b) Bir nevi neo-klasisizm yapmak isteyen

1 Türk şiirinde bu duruma verilecek en çarpıcı örnek Yahya Kemal’dir. Kendisi de bir şair olan Turgut Uyar, Yahya Kemal’in Türk şiirindeki bu baskın kimliği için şu tespitte bulunur: “Yahya Kemal’in tekil ve baskın konumu, ardından gitmek isteyen herkesi, onun silik, başarısız bir taklitçisi yapar.” (Uyar, 2014, s. 220). Yahya Kemal’in Etkilenme Endişesi bağlamında Türk şiirindeki etkisi için Gökhan Tunç’un şu çalışmasına bakılabilir: Tunç, G. (2018). Rüzgâra karşı duran şair, Etkilenme Endişesi kavramı ve Yahya Kemal’in Türk şiirine etkisi. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Muallim Feyzi ve Naci tesirleri altında; c) Yeni şiirin mümessilleri olan Hâmid ve Recaizade'nin tesirleri altında yazılmış şiirler" (Kaplan 70).

Eski şiir taraftarı olarak görülen aslında hem Doğu hem de Batı kaynaklarından beslenen Muallim Naci, şiirlerinde şekil özelliklerine ve ahenge önem veren bir şairdir. Tevfik Fikret de onun bu yönünden etkilenmiştir. Her ne kadar kısa süreli bir etkilenme gibi görünse de bu etkilenme, şairliğinin ilk yıllarından olgunluk dönemine kadar sürmüştür.

Tevfik Fikret ve Muallim Naci

Tevfik Fikret kendi şiirini kurmak ve özgün bir şair olmak için Muallim Naci etkisinden kurtulmaya çalışır. Şair, bu süreçte -Etkilenme Endişesi teorisine göre- endişeler yaşar. Bu endişe onu, şiirlerinde birtakım yenilikler yapmaya ve biçimsel değişikliklere zorlar.

Tevfik Fikret, şiire yeni başladığı yıllarda Muallim Feyzî, Şeyh Vasfî ve Muallim Naci'nin etkisindedir. İlk şiiri de Farsça hocası Muallim Feyzî'yi taklit ederek yazdığı ve yine onun vasıtası ile *Tercüman-ı Hakikat*'te yayımladığı gazeldir (Sağlam 405). Bu dönemde Muallim Naci'nin etrafında eski şiir taraftarlarının toplandığı ve Naci'nin bunlara kılavuzluk yaptığı görülür. Fikret de bu çevreden etkilenerek klasik şiirin türlerinde örnekler verir. "O ve bütün nesli, 1860-1870 arasında doğanlar, Naci'nin dilinden bilhassa nazım tekniğinden, aruzu kullanmakta ustalığından ders alırlar" (Tanpınar 604). Mehmet Kaplan'ın da dikkat çektiği gibi daha çok klasik şiirin terbiyesini almaya ve bu şiirin vezin, ahenk, kafiye gibi temel unsurlarını öğrenmeye çalışır:

Şekle karşı, hususi bir dikkati olan Fikret, bu denemelerde kelime zevkini tatmış, kelimeleri yoklamasını öğrenmiştir. Divan şiiri belli kelimeler arasındaki sabit münasebetlere dayanır. Onun terbiyesini alan bir istidat, şahsiyetine bazı şeyler katar. Fikret, Divan edebiyatından, vezin hissini, ahenkli kelimeler kullanma ve kafiye sanatını öğrenmiştir. Onun, sonraları, kelimelerle oynama meylinde, belki de bu gençlik devresi denemelerinin tesiri olmuştur. (Kaplan 70)

M. Kaya Bilgegil, Tevfik Fikret'in *Tevhid* isimli şiirini şerh ederken ondaki Naci mektebi etkisinin sanılanın aksine uzun sürdüğünü dile getirir:

Bu manzûme; Mehmed Tevfik'in Naci Mektebindeki tecrübeden sonra Ekrem-Hâmid tarzında şiirler yazdığı kanâatini değiştiriyor. Şâir, ilk Divan Şiiri denemelerinden sonra, -bunu, aynı an'ane de yürümekten doğan tesâdüfler de hazırlasa- bu üç şâirin müşterek sâhasına girmiş, bilâhare Naci edebî mektebinde karar kılmıştır. (Bilgegil 293)

Klasik şiir terbiyesinde nazirenin önemli bir yeri vardır. Çoklukla şiire yeni başlayan şairler kendilerine üstad belledikleri şairlerin sevdikleri şiirlerine nazireler yazarlar. Nazire geleneği bir nevi usta-çırak ilişkisi içerisinde acemi ile usta şair arasında kendini yetiştirme, ustaya yetişme ve onu aşmaya çalışma gibi bir süreçten oluşur (Köksal 2018). Klasik şiirde, özellikle 17. yüzyılda yoğun bir şekilde kullanılan nazire geleneği, bu şiirin son demlerinde birtakım değişikliklere uğrayarak tekrar gündeme gelir. Çoklukla klasik şiirin son temsilcileri ve taraftarları olarak görülen isimlerin bu geleneği sürdürdüğüne şahit oluruz: “Başını Muallim Nâcî’nin çektiği bu yazar ve şairler, nazire geleneğini devam ettirmeyi bir anlamda eski şiiri devam ettirmenin bir gereği olarak görmüşler ve eski şairlerin şiirlerini tanzir ve tahmis etmeyi meslek hâline getirmişlerdir” (Köksal 128). Tanpınar’ın klasik şiirin “üslup temrini, atölye çalışması, akademisi” olarak gördüğü nazire geleneğine (Köksal 21-22) Tevfik Fikret de dahil olur. Hatta devrinde nazirecilikle ilgili önemli bir yazı da kaleme alır (Tevfik Fikret 13-17).

Tevfik Fikret, şairliğinin ilk yıllarında hünerini göstermek için nazireler ve tahmisler yazar. Etkilenme Endişesi teorisine göre acemi şair Ephebe’dir. Ephebe bu teoriye göre güçlü olan şaire meydan okur, onunla rekabet içerisine girer ve ondan daha iyi şiirler yazmaya çalıştığını göstermeye çalışır. Bu noktada bizdeki nazire geleneği ile Etkilenme Endişesi teorisinin benzerlikleri şaşırtıcı derecededir.

Fikret’in ilk şiir denemelerinden biri olan *Hazret-i Muallimin Bir Gazelini Tahmis*, Muallim Naci’nin “benim” redifli gazeline (Hayber-Özbay 183) yazılmış bir tahmistir.

Zevkimi tezyîd eder câm-ı musaffâlar benim
Şevkimi tahrîk eder rengin temâşâlar benim
Tab’ıma hoş geldi cûlar, serv-i ra’nâlar benim
Gördüm âsârın bahârın oldu sahrâlar benim
Olmamak mümkün mi en şiddetli sevdâlar benim (Parlatır-Çetin 46)

Yukarıda sadece ilk beytine yapılan tahmisi verdiğimiz şiir beş beyitlik bir gazeldir. Naci’nin gazelindeki tabiat onun mutluluğuna eşlik eder hatta onun mutluluğunu sağlayan temaşa ettiği tabiattır. Fikret de tahmisinde bu tabiat tablosunu genişletir. Naci’nin bu şiirini tahmis için seçmesi de manidardır. Fikret, seçtiği bu şiirle Naci’nin neşesine ortak olmuş hatta onun neşesini aşmaya çalışmıştır. Bu tahmiste hem gazel sahibi hem de tahmisin sahibi yaşama sevinçlerini okuyucuya duyurmak için birbiri ile yarışmış görünür. Fikret’in Naci’ye oranla daha coşkun bir söyleşe ulaştığı söylenebilir. Böylelikle Fikret, kendisinin

ustalaşma yolunda olduğunu, güçlü şair olan Naci'nin şiirini tamamlayarak onu geçmeye çalıştığını göstermiştir.

Tevfik Fikret, Muallim Naci'nin "âlidir" redifli gazeline *Tahmis-i Gazel-i Muallim Naci* adıyla bir başka tahmis daha yazar. Bu tahmisinde cahil kişilerden uzak durulması gerektiğine dikkat çeker. Feyz sahibi olanlara yaklaşmayı önerir. Karşılaşılan her güçlüğün sebat gösterip çalışmakla üstesinden gelineceğine olan inancını ifade eder. Bu tahmis de M. Kaya Bilgegil'in tespiti ile söyleyecek olursak "bir mübtedi nazmı değildir" (Bilgegil 309).

Fikret'in özellikle Naci'yi seçerek onun şiirlerine nazireler ve tahmisler yazmasının nedeni, Naci'nin dönemin gençlerine eski şiirde "muallimlik" yapması ve onlara yol gösteren bir isim olmasıdır. Kendisini Naci'ye kanıtlamak isteme çabası bu nazire ve tahmislerde açıkça görülür. Onun şiirlerine yazdığı bu tahmis ve nazireler "Etkilenme Endişesi" kategorilerinden "Tessera veya Tamamlama ve Antitez" ile açıklanabilir. "Bir şair selefini antitetik olarak 'tamamlar', bunu da ebeveyn-şiiri, terimlerini muhafaza edip başka bir anlama gelecek şekilde, sanki selef bu denli ileri gitmeyi başaramamış gibi okuyarak yapar" (Bloom 55). Tessera kategorisi bu anlamda Ephebe'nin selefine karşı giriştiği rekabeti ifade eder. Bu rekabeti besleyen itici kuvvet ise selefini yenme arzusudur. Diğer taraftan Daimonikleşme revizyonunda da Ephebe'nin hem selefine karşı hayranlık duygusu hem de onun yerine geçme isteği vardır. Tanzir ve tahmisler bu amaca yöneliktir.

Tevfik Fikret, eski tarz şiirler yazmaya hevesli Recep Vahyi ile Muallim Feyzi ve Muallim Naci arasında aracılık yapar. Bu vesileyle Recep Vahyi ile mektuplaşırlar. Bu mektuplarda Şeyh Vafî, Muallim Feyzi, Muallim Naci ve Recep Vahyî'ye yazılmış nazireler vardır (Bilgegil, 314-319). *Selim-i Evvel Lisanından* adını taşıyan şiir de bu nazirelerden biridir. Bu şiirle Fikret, *Selimnâme* yazar şairler arasına girer (Ayvazoğlu 73).

Muallim Naci'nin *Lisan-ı Fatih*'ten adını taşıyan yedi beyitten oluşan şiirine, çevresinde bulunan pek çok genç şair tarafından nazireler yazılmış, tahmis ve terbi'ler yapılmıştır (Andı 47). Bu şairlerden biri de Tevfik Fikret'tir.² Naci'nin Fatih'in dilinden yazdığı şiire Fikret bu şiirin ilk mısraını alarak aynı vezinde ama farklı bir kafiyeleşmeyle cevap verir. İşin en ilginç tarafı ise Naci'nin şiiri Fatih Sultan Mehmet'in dilinden iken Fikret'in şiiri Yavuz Sultan Selim'in dilinden yazılır. Fikret'in şiirine nazire demek güç. Fikret'in şiiri *Selim-i Evvel*

2 Fatih Andı'nın "Muallim Naci'nin 'Lisan-ı Fatih'ten' ve 'Selimiyye' Şiirlerine Yazılan Nazire, Terbi ve Tahmisler" adlı makalesinde devrinde Muallim Naci'nin adı anılan şairlerine nazire, tahmis ve terbi' yazanların adları ve eserlerine yer verilirken Tevfik Fikret'in yazmış olduğu bu şiire yer verilmemiştir.

Lisanından, Naci'den ilhamla yazılmış, yer yer onun kelimelerini de kullanarak onun vokabülerini genişletmiş, farklı padişahların konuşturulduğu bir şiir olarak ortaya çıkmıştır. Diğer yandan M. Kaya Bilgegil bu şiirin, Abdülhak Hâmid'in ilham sahasında olduğunu söylese de (Bilgegil 319) bizce Fikret, Naci'nin etkisinde onun yolundan giderek kendisini gerçekleştirmeye çalışmıştır.

Selim-i Evvel Lisanından
Mülk-i mevrûsum nedir? Dünyâ değil kâfi bana.
Olsa olsa âlem-i bâlâ olur vâfi bana!

İsterim- ruhsat verirse Hazret-i Allâh eğer-
Parlasın her sûda tığim fikr-i cevvalim kadar!

Kalb-i leşker-gâhı, tezyîn eyledikçe
Vahşet-i reybü'l-menûn salsın adûya heybetim

Nâm-ı satvet-güsterim erdikçe gûş-ı düşmene
Lerze versin savletim sadr-i cüyûş-i düşmene

Ser-te-ser âfâkı tutsun sıyt-ı hakkâniyyetim!
Gayretimden anlaşılsın rütbe-i ulviyyetim!

İsterim: Düşsün bütün âlem yed-i teshîrime
Kudretim etsin tenâsüb sıyt-ı âlem-gîrime

Fâtihân-ı dehre etmektir tefevvuk matlabım
İrtikâ-yı dâ'imîdir muktezâ-yı meşrebim

Leşkerim dehşet-resân-ı şark u garb olmaktadır
Bin nefer düşmenle cenge bir piyâdem muktedir!

Eylesin maktûl-i tığ-i şû'le-bârım iftihar
Seyf-i ser-tîz-i hümayunum kadar ulvî ne var?

Bir zamân ruhsat verirse ey Selîm ömrüm daha;
Hazret-i Mevlâya olsun şimdiden ahdım, ki tâ

Râh-ı Hakta eyleyim ol rütbe ceng ü safderî
Kim senâ-hân eyleyim hakkımda rûh-ı Hayderî" (Parlatır-Çetin 35)

Harold Bloom'un Etkilenme Endişesine teorisine göre bu tutum "Tessera" kategorisi ile açıklanabilir. Tessera, tamamlama ya da antitez olarak ele alınır. Ephebe, sefelinin şiirindeki "terimleri muhafaza edip başka bir anlama gelecek şekilde, sanki sefeli bu denli ileri gitmeyi başaramamış gibi okuyarak yapar" (Bloom 55). Bu sefeliyi yanlış okumaktır. Tevfik Fikret de sefeli Muallim Naci'nin klasik çizgiler içerisinde kalan şiirini farklı bir formata sokarak hem baba baskısını kırar hem de onu yanlış okuyarak farklı bir şiir yaratır. Naci'nin ile-riye taşıyamayıp tıkaandığı yerde Fikret onu tamamlayarak aşmış olur. Naci'nin yedi beyitlik şiirine karşı onun ilhamıyla yazılan Fikret'in şiiri on bir beyitten oluşur. Şiiri tamamlama ve genişletme çabası sadece muhteva olarak değil şekil olarak da kendisini gösterir.

Tevfik Fikret'in henüz 16 yaşında yazdığı ilk gazellerinden biri olan aşağıdaki gazel, onun şiir yeteneğinin keşfini de tescil eder³.

Hayâl-i zülf-i pîç-â-pîç ile hâtır perişândır
Firâk-ı yâr ile bîçâre gönlüm zâr ü giryândır

Neden âğûşuma Belkîs-i hüsnüm eylemez râğbet
Ki sînem şehriyâr-ı aşkına taht-ı Süleymân'dır

N'ola bâğ-ı cihanda hiç gül ü reyhâna bakmazsa
Gönül kim şimdi meftûn-ı hat u ruhsâr-ı cânandır

Tenezzül eylemez mi sînemi seyrâna ol âfet
Ki kendi açtığı dağlarla zîb olmuş gülistândır

Gam u âlâmdan gönlüm rehâ-yâb olmadı gitti
Sana düştüğüne ey gül o da bin kez peşimândır

Bana mümkün değil cem'iyet-i efkâr ey Nazmî
Hayâl-i zülf-i pîç-â-pîç ile gönlüm perişândır" (27)

Bu gazel şöyle bir not ile yayımlanır:

Şu gazel Tevfik Beyefendi'nin medâr-ı fahr-i nev-sühanân olacak bir istidada mâlik olduğunu tebşir ediyor. Mekteb-i Sultani –ki birçok nev-resî-değân-ı erbab-ı zekâyı hâvi feyz-â-feyz bir dârü'l edeptir muallimlerinden

3 Bu gazelin Tevfik Fikret'in ilk şiiri olup olmadığı yönünde farklı görüşler vardır. Bu konuda Nâzım H. Polat'ın şu makalesine bakılabilir: Polat, N. H. (2018). Tevfik Fikret külliyyatına yeni ilaveler: ilk iki şiiri. Yeni Türk Edebiyatı, 18, s. 85-94.

şair-i nadir Feyzî Efendi Hazretleri'nin tesir-i tertib-iedibânesiyle bir hayli üdebâ dahi yetiştirip de “Mekteb-i Sultanî”de mükemmelen lisan-ı Osmanî tedris olunmuyor” diyenleri sükût-ı müteşekkîrâneye mecbûr ederse istiğ-rab mı olunur? (27).

Bu not büyük olasılıkla *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinin edebî kısmını idare eden Muallim Naci tarafından kaleme alınmıştır. Fikret'in henüz eski tarz ilk şiir denemelerinde üstad olarak gördüğü Muallim Naci'den böyle bir övgü alması Etkilenme Endişesi teorisinde “Tessera” revizyonu ile izah edilebilir. Bloom, Etkilenme Endişesi kitabının Tessera bölümünde Freud'dan yaptığı bir alıntıda, “kendi kendisinin babası” olma ifadesini kullanır. “Etkilenme endişesi içerisinde kıvranan şair, bu endişeyi yenmek ve baba/usta figürünün yerine geçmek için bir takım eylem içerisinde olur. Bu eylemlerden biri duyduğu borçluluk hissini telafiye çalışmaktır. Bunun için de baba/usta figürden övgü beklentisi içerisine girer” (Karaburgu 1749). Tevfik Fikret de ustasının yerine kendini ikame etmek için onun övgüsüne mazhar olacak bir eser ortaya koymaya çalışır. Böylelikle ustasından aldığı övgü/takdir ile ustasına olan borcunu ödemiş olur. Artık kendi kendisinin babasıdır.

Fikret, *Mesudiyet-i Aşk* adlı mesnevi tarzında yazdığı şiirinde de Muallim Nâcî'nin etkisi altındadır. Şiirine bir not düşer. Bu not endişeyi anlamak açısından önemlidir: “Bilmem beğenildi mi? Daha bu yolda şiir yazmaya yeni başladım da!” (Uçman 122) Fikret'in bu sözü Etkilenme Endişesi bağlamında “Daimonikleşme veya Karşı-Yüce” revizyon kategorisiyle ifade edilebilir. Fikret, yukarıdaki sözle bir taraftan ön almak diğer taraftan da kendisini güçsüz göstererek selevini de güçsüzleştirmek ister. Ephebe, bu endişe sürecinde ilk önce kendisini ve şiirini aşağıya çekerek selevini yüceltir. Bu yüceltme selevini bir baba figürüne dönüştürme girişimidir. Böylelikle Fikret asıl amacına ulaşmaya çalışır: Selevi olarak kabul ettiği Naci'nin ötesine geçmek. Bunu kendisini daimonik güce dönüştürerek gerçekleştirir. Öncelikle sanki şiir yazamıyormuş gibi görünür. Ortaya çıkan şiirle de ustasını/selevini şaşırtır. Bu daimonikleşmedir.

Tevfik Fikret'in *Asker Geçerken* şiirinde Naci'nin *Ey Şehsuvar!... Dur!* şiirinin izlerine rastlanır. Bu iki şiirdeki etkilenmeyi ve benzerliği Ahmet Hamdi Tanpınar şöyle tespit eder:

Tevfik Fikret, İsmail Safa, Nâbizade Nâzım gibi şairlerin nazmında gördüğümüz olgunluk, hatta ustalık, doğrudan doğruya Naci'de başlar. Fikret'te Naci'yi adım adım takip eden hatta onu tamamlayan mısralar vardır. “Asker Geçerken” şiirini o kadar hünerli kapayan: Bir seyf-i âmirane parıldar: -Selam dur! mısraı doğrudan doğruya Naci'nin Üftâde bir piyâdeyim ey şehsüvar dur! Mısraından gelir ve sesi, hareketi itibarıyla Naci'nin dil

oyununu tam çerçevesine yerleşir. Fakat asıl tesir aruzu kullanmasındandır (Tanpınar 604-605).

Fikret'in etkilenişi büyük oranda şekil özellikleri ve aruz veznidir. Fikret, bu şiirde Naci ve çevresinden öğrendiği aruz veznini geliştirerek kullanır. Naci'nin şiirlerinde şiirin dış yapısına verdiği önem Fikret'e de sirayet eder. Fikret'in *Asker Geçerken* şiiriyle Muallim Naci'nin *Ey Şehsüvâr... Dur!* adlı şiiri Etkilenme Endişesi kategorilerinden "Tessera" ile ilişkilendirilebilir. Fikret, bu şiiri ile Naci'nin şiirini tamamlama gayreti içinde görülür. Fikret ile Naci arasındaki bu tek taraflı etkileşim burada verdiğimiz örneklerle sınırlı değildir. Zira iki şairin şiirleri arasında bir nevi ruh gibi bütüne sirayet eden bir etki söz konusudur. Fikret'in Naci okumaları daha çok temrin gibidir. Tanpınar, bu düşüncemizi destekler mahiyette telif şiirlerin dışında tercüme şiirlerde de bu etkinin kendisini gösterdiğini ifade eder:

Naci, Hugo'dan yaptığı tercüme ile – Ateşpare'deki "Bir Küçük Çocuğun Kabri Üzerine Muharrerdir" manzumesi – Fikret'e, ayrı bir vezinle olsa bile "Sis" manzumesinin şeklini hazırlamıştır. Filhakika bu tercüme manzumenin "Ey" hitaplarıyla başlayan her beyitteki ayrı hayali, o geniş çağırma ve toplayış Fikret'in "Sis"teki belagatinin başlangıç noktası sayılabilir. Naci'nin dağınık eserleriyle Fikret'in temas noktaları zannedileceğinden çok daha fazladır (605).

Görülebileceği üzere Fikret, Naci ekolünden öğrendiği şiir tekniklerini şiirlerinde kullanmış, etkilenmeyi kendi yararına dönüştürerek şiirlerinde özgünlüğü yakalamış ve selefine karşı endişesini aşmıştır.

Sonuç

Servet-i Fünûn'un kurucu isimleri arasında olan Tevfik Fikret, şiirimize birçok yenilik getirmiş şairlerden birisidir. Tevfik Fikret, şairliğinin ilk yıllarında klasik şiirden beslenmiş ve bu beslenme onun şiirine yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Onun kendi şiir hüviyetini kazanmasında Muallim Naci'nin büyük etkisi olmuştur. Yenileşme dönemi Türk şiiri döneminde eski şiir geleneğinin temsilcilerinden biri olarak görülen Muallim Naci, Tevfik Fikret'in etkilendiği ve şiir evrenini kurarken eski şiir geleneğinin temel unsurlarını öğrendiği bir isimdir.

Klasik şiirimizde Tanpınar'ın ifadesi ile bir "akademi" olarak görülen nazire geleneği içerisinde Tevfik Fikret şairliğinin ilk yıllarında Muallim Naci'ye nazireler ve tahmisler yazar. Tevfik Fikret, ilk aşamada selefleri gibi olmaya çalışmış ikinci aşamada ise şiirini onlardan ileri bir noktaya taşımak için çaba sarfetmiştir. Bu durum Tevfik Fikret'te endişeye dönüşmüştür. Tevfik Fikret Etkilenme

Endişesi bağlamında Tessera, Daimonikleşme ve Clinamen revizyon kategorilerine denk gelecek bir faaliyet içerisinde olmuştur. Tessera kategorisinde ephebenin (Tevfik Fikret) selefine (Muallim Naci) karşı girdiği rekabet ve onu yenme arzusunda olduğu görülür. “Daimonikleşme veya Karşı-Yüce” revizyon kategorisinde de babanın (Muallim Naci) üstünlüğünü kabul edip onu aşmaya ve baba figürünü bastırmaya çalışmıştır. Clinamen, kategorisinde ise güçlü, has şairler önceki şairi yanlış okuyarak gerçekte ve zorunlu olarak bir yanlış yorumlama olan yaratıcı bir düzeltme edimiyle hareket eder. Bu incelemede görülmüştür ki, Tevfik Fikret kendisine selef olarak seçtiği şairleri önce taklit ederek sonra ise onları aşarak kendi şiirini kurmaya çalışmış ve bunu da başarmıştır. Yaşadığı endişeyi aşmış, “kendi kendisini peydahlayarak” güçlü bir figür olarak doğmuştur.

Kaynakça

- Andı, M. F. “Muallim Naci’nin ‘Lisân-I Fâtih’ten’ Ve ‘Selimiyye’ Şiirlerine Yazılan Nazîre, Terbî’ Ve Tahmisler” *İlmî Araştırmalar* 5, 2014: 41-60.
- Ayvazoğlu, Beşir. *Fikret*. İstanbul: Everest Yayınları, 2019.
- Bilgegil, Kaya Mehmet. *Yakınçağ Türk Kültür ve Edebiyatı Üzerine Araştırmalar II*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1980.
- Bloom, Harold. *Etkilenme Endişesi*. Çev. F.B. Aydar. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Elkatmış, Veysel. “Etkilenme Endişesi Çerçevesinde Hâfız ve Fuzûlî Karşılaştırması”. *Bayterek Uluslararası Akademik Araştırmalar Dergisi* 1, 2. (2018): 190-218.
- Enginün, İnci. *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.
- Ertaylan, İsmail Hikmet. *Tevfik Fikret, Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri*. İstanbul: Emekli Öğretmenler Cemiyeti Yayınları, 1963.
- Gülüm, Emrah (2015). “Harold Bloom Etkilenme Endişesi- Bir Şiir Teorisi”. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 4 (4), 2015: 1755-1781
- Hayber, Abdülkadir & Özbay, Hüseyin. *Muallim Nâci’nin Şiirleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1997.
- Kaplan, Mehmet. *Şiir Tahlilleri I, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1991.
- . *Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1993.
- Karaburgu, Oğuzhan. “Etkilenme Endişesi” Bağlamında Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid Tarhan Üzerine Bir Değerlendirme”, *Turkish Studies*, 8/9, 2013: 1745.
- Köksal, M. Fatih. *Sana Benzer Güzel Olmaz-Divan Şiirinde Nazire-*, İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları, 2018.
- Parlatır, İsmail& Çetin, Nurullah (Haz.). *Tevfik Fikret Bütün Şiirleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2020.

- Parlatır, İsmail & Çetin, Nurullah & Sazyek, Hakan. *Recaîzade M. Ekrem Bütün Eserleri II*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.
- Polat, Nazım Hikmet. Tevfik Fikret Külliyyatına Yeni İlaveler: İlk İki Şiiri. *Yeni Türk Edebiyatı*, 18, 2018: 85-94.
- Sağlam, N. (2003). "Servet-İ Fünûn'a Kadar Tevfik Fikret ve Bilinmeyen Şiirleri", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. XXX, 2003: 403-444.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1988.
- Tarakçı, Celal. *Muallim Nâcî*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994.
- Tevfik Fikret. "Musahabe-i Edebiyye, Mukaddime", *Tevfik Fikret'in Dil ve Edebiyat Yazıları*. Haz. İsmail Parlatır. Ankara: TDK Yayını, 1993.
- Tevfik Fikret. "Nazîre-Perdâzlık", *Tevfik Fikret'in Dil ve Edebiyat Yazıları*, Haz. İsmail Parlatır Haz. Ankara: TDK Yayını, 1993.
- Tunç, Gökhan. *Rüzgâra Karşı Duran Şair, Etkilenme Endişesi Kavramı ve Yahya Kemal'in Türk Şiirine Etkisi*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2018.
- Uçman, Abdullah (Haz.). *Tevfik Fikret*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2005.
- Umuç, Tuğba. (2021). Etkilenme Endişesi Bağlamında Tevfik Fikret ve Şiiri. (Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya: 2021.
- Uyar, Turgut. *Korkulu Uсталık: Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar, Bir Şiirden*. Haz. Alaattin Karaca Haz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Modern Dönem İki Destan Şairinin Şiir Dili Üzerine Bir İnceleme



Ramis Karabulut*

Dilber Tahiroğlu**

Giriş

Türk tarihinin beslendiği belli başlı kaynaklar arasında yer alan Oğuznâmeler bir taraftan Türklerin yönetim sistemi ve devlet anlayışları hakkında bilgi verirken diğer taraftan onların din, estetik, zevk anlayışları vb. yeni kuşaklara aktarırlar. Tarihi ve kültürel özellikler taşıyan Oğuznâmelerin en önemli fonksiyonu bilhassa yazıya geçirildikten sonra Türk boyları hakkında teferruatlı bilgi vermeleridir. Türk kültürüne ait birçok alana kaynaklık eden Oğuznâmeciliğin gelenek olarak süre gelmesini sağlayan Reşidüddin Fazlullah (1247-1318), Yazıcıoğlu Ali (IX.-XV yüzyıl), Ebû Bekr-i Tihârî (ö. 882/1477'den sonra), Ebûlgazi Bahadır Han (1603-1664) ve Hâfız Teniş Buhârî (ö. 1006/1598'den sonra) gibi isimlerin ortaya koydukları eserler, millî ruhun canlılığının devamını sağlarken halkın kahramanlıklarını yansıtmaları bakımından da önemli kaynaklar olarak kabul edilir. Cumhuriyet sonrası döneme bakıldığında da yine bu kültürel aktarmayı sürdüren bazı isimler dikkati çeker: Dr. Rıza Nur (1879-1942), Haluk Nihat Pepeyi (1898-1972), Hüseyin Nihal Atsız (1905-1975), Basri Gocul (1910-1976) ve Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu (1929-1992) bu isimlerin başlıcalarıdır.

Bu çalışmanın amacı Cumhuriyet Dönemi'nde iki modern destan şairi olarak tanınan Basri Gocul¹ ve Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu'nun destan niteliğindeki eserlerinin şiir dillerinin niteliklerini ortaya çıkarmaktır. Ayrıca her iki şairin de *Dede Korkut Kitabı*'nı esas aldıkları metinleri üzerinde çalışmanın daha tutarlı bir yaklaşım olacağı değerlendirilmiştir. Bu nedenle Basri Gocul'un

* Doç. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta: rkarabulut@ohu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9164-3308

** Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta: dilbertahiroglu@artuklu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6314-1789.

1 Basri Gocul öğretmen olarak atandığı Niğde'de 1934 yılında Ulviye hanımla evlenir. Bu evlilikten oğulları Tancıl Gocul ve Kemalist Gocul dünyaya gelir. Onların çocuk ve torunlarının bir kısmı hâlâ Niğde'de yaşamaktadırlar. Basri Gocul ayrıca Yeni Türk Edebiyatı alanın ünlü hocalarından Prof. Dr. Birol Emil'in de öz dayısıdır. Ayrıntılı biyografisi için bk. Özmel 2020.

Oğuzlama (1971), Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu'nun *Bozkurtların Destanı* (1972) ve *Alperenler Destanı* (1991) adlı eserlerindeki metinler üzerinde çalışılmıştır.²

Bünyesinde millî değerleri barındırması bakımından önemli metinler olarak kabul edilen destanların millet olma şuurunu kazandırmaları, halkı derinden etkileyen olayları esas almaları ve halkın hayal gücünü harekete geçirme gibi özellikleri göz önünde bulundurulduğunda ne kadar kıymetli metinler oldukları rahatça anlaşılabilir. Bu hususlar dünden bugüne destanlara birtakım fonksiyonların yüklenmesini de sağlamıştır. Söz konusu fonksiyonları kısaca şöyle sıralamak mümkündür:

1. Destanların bozkır kültüründen beslenip sözlü geleneğin mahsulü olmaları: Türk sözlü şiiri olan bu ürünler zamanla oluşan Oğuznâmecilik geleneğinin başlangıç ürünleridir. Oğuzhan'ın kişiliği etrafında şekillenen bu destanlar, kahramanın hayatı hakkında bilgi vermeleri bakımından da önem arz ederler.

2. Yerleşmiş bir geleneği temsil etme: Oğuznâmecilik zaman içerisinde bir gelenek hâline gelmiştir. Oğuznâmecilikte belli başlı motif ve metin parçaları kullanılarak metinler ortaya konur.

3. Yakın dönem Oğuznâmecilik geleneği: Oğuznâmeler XIX. yüzyılda da özellikle halk şairlerinin siyasî ve sosyal hayat üzerindeki gelişmeleri takip etmeleri sonucunda dile getirilmişlerdir. Dolayısıyla siyasî ve sosyal olayları başarılı bir şekilde işleyen bu türün daha da üst seviyeye çıkarak halkın olaylara bakışını gözeten metinler oldukları söylenebilir.

4. Modern destancılık: XX. yüzyılda Türk tarihinin tartışmasız en büyük olayı Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu (29 Ekim 1923)'dur. Kuruluşun gerçekleşmesi sürecinde toplumun geneline etkileyen diğer bütün gelişmeler gibi bu süreçte de köklü değişimler meydana gelir. Bu değişimlerin gerçekleşmesi bilhassa millî güç ve millî heyecanla sağlanır. Dolayısıyla yaşanan sevinç ve heyecanla bu dönemde de destan yazar ve metinleri ortaya çıkar. Elbette metinlerin içeriği toplumun siyasî, kültürel ve tarihî gelişmelerinin yansımaları içerir.

Oğuznâme ve 'Oğuznâmecilik' geleneği'nin ne olduğunu da kısaca tartışmakta fayda vardır. Buna göre Fuzuli Bayat'ın *Oğuznâme* tanımı şöyledir: "Oğuznâme ismi geniş anlamda Oğuz'ların kozmik menşe, takvim ve köken mitleri, destanları, şiir parçaları, rivayetleri, atasözleri, soy kökleri ve ortaya çıkmalarıyla ilgili sözlü ve yazılı metinler topluluğunu ifade eder" (371).

2 Metinde *Oğuzlama* (2018), *Alperenler Destanı* (2017) ve *Bozkurtların Destanı* (2018) adlı eserlerden yapılan alıntılarının numaraları bu baskılara aittir.

Oğuznâmecilik aslında kendi başına bir gelenektir. Bu geleneğin içini dolduran kaynak ise *Dede Korkut Kitabı* ve *Oğuz Destanı*'dır. Bu husus şöyle vurgulanmıştır:

Kitab-ı Dede Korkut âlâ- Lisan-ı Taiife-i Oğuzan ile Hikâyet-i Oğuznâme-i Kazan Bey ve Gayri adındaki destanlar adından da anlaşılacağı üzere birer Oğuznâme'dir ve oğuzların o dönemdeki hayat anlayışlarını yansıtmaktadır. Destanların her birine topluca aynı adın verilmiş olması ve *Oğuznâme* diye bitmesi bu anlatımların daha sonraki dönemlerde, *Oğuznâme* şeklinde tavsif edilmesine sebep olmuştur (Birkan Akhan 11).

Bilindiği üzere destan tür itibarıyla sözlü gelenekten beslenerek sonraki kuşaklar tarafından yazıya aktarılmıştır. Yazıyla birlikte ise Türk kültürüne ve Türk millî hayatına katkı sağlamış, sağlamaya da devam etmektedir. İşte Oğuznâme geleneği de bu durumun bir örneğidir. Oğuznâmecilik geleneği Oğuzhan'ın şahsiyeti etrafında şekillenmiştir. Oğuz'un hikâyeleri II. ve XIII. yüzyılda Arapça ve Farsça yazılan metinlerde geçer. IX. ve XI. yüzyılda Oğuzların başından geçen mücadeleler *Oğuz Destanı* ve *Dede Korkut Kitabı*'nda anlatılır ve zaman içerisinde bir gelenek hâline gelir. Yakın dönemlerde de devam ettiği görülür. Bu durumda kısaca üzerinde durulması gereken bir konu da Oğuznâmelerin gelişimi konusudur. Bakıldığında Türk tarihinin beslendiği belli başlı kaynaklar vardır. Bu kaynaklar Türklerin bir taraftan yönetim sistemi ve devlet yapısı hakkında bilgi aktarırken diğer taraftan onların estetik zevkleri hakkında da bilgi verirler. Fuzuli Bayat, bu hususu şöyle vurgular:

Oğuzların içtimai-siyasi, tarihî-mitolojik, dinî-felsefî görüşlerini, epik-bedîî tefekkürünü yansıtan örneklere ilmi literatürde Oğuzname denilir. Oğuzname geniş anlayış olup, bünyesinde Oğuzların kozmoetnogonik ve takvim mitlerini, destanlarını, rivayetlerini, atalar sözlerini, darbül-mesellerini, seçere edebiyatını, masallarını ve şiir parçalarını birleştirir (19).

Oğuznâmelerin geçmişten bugüne Türk insanı açısından önemi de şöyle belirtilebilir:

1. Türk kavimleri arasında millî ruhu yüceltme,
2. Türk halkının tarihî kahramanlarının adını yaşatma,
3. Türk- İslam sentezi oluşturma.

Gerek konar-göçer Türklerin yerleşik hayata geçmeleri gerekse Oğuz birliği anlayışının dağılması ile birlikte Oğuznâmeler unutulmaya başlar. Ancak bugün "Oğuzname motiflerinin farklı farklı folklor örneklerinde, edebi eserlerde yeniden canlandırılması, tarihî zamana dönüşün başlangıcıdır" (Bayat 20).

Destanların manzum hâle getirilişi ve Oğuznâme geleneği millî kimliğin oluşumu ya da millet bilincinin oluşmasında büyük role sahiptir. Yakın dönemlere gelindiğinde bilhassa Ziya Gökalp ile birlikte millî bilincin uyandırılması için destan, halk hikâyesi, masal gibi folklor ürünlerinden yararlanma yolu açılmıştır. Yani daha doğru bir ifade ile bu ürünler sayesinde halkın millî kültürle tanışması sağlanmıştır. Onun fikrî dünyasında geliştirdiklerinin sonucu ortaya çıkan faaliyetlerle bu gelenek sistemli hâle gelmeye başlamıştır. Cumhuriyet'in özellikle ilk yıllarına bakıldığında toplumun bütününde bir Türk millî kimliğine sahip toplum oluşturma amacının olduğu açıkça görülür. Ulus devletin kuruluş aşamasında da bu, zaten bir ihtiyaçtır. Bu ihtiyaca en büyük hizmeti ise dönemin aydın ve edipleri vereceklerdir. İlerleyen zamanlarda bu aydınlardan bazıları ihtiyaç duyulan millî bilinci uyandırıp yerleştirmek için destanları manzum hâle getirip Oğuznâmecilik geleneğini modern bir çizgiye taşırlar. Böylece hem bu köklü geleneğin unutulmasını engellerler hem de bugünün okuyucusuna ulaşmasını sağlarlar. Bu konuda Mehmet Aça'nın yorumu şöyledir:

Oğuz-nâmecilik geleneğinin bütününe bakıldığında, Oğuz destanının bütün Türk destancılık geleneği ile oldukça sıkı bir ilişki içinde olduğunu söylemek mümkündür. (...) Oğuz destanının Türk destancılık geleneğinin merkezinde olduğunu daha sonra teşekkül ettiği düşünülen destanların Oğuz'un dünyayı algılayış ve yönlendirme biçiminden hareketle ortaya çıktığını söylemek mümkündür (187).

Oğuzlamaların yazılış amacı dikkate alındığında gençlere millet ve tarih-sevgisi aşılamanın yanında Türklerin sanat zevki, yaşam tarzı, inanış ve gelenek-göreneklerini aktarmak gibi fonksiyonlar üstlenmesi bakımından da önemli metinler oldukları kabul edilir. Türkçülük cereyanı sürecinde de Ziya Gökalp destan metinlerinden hareketle *Türk Tufanı* (1913), *Alageyik* (1913), *Kızıl Elma* (1914), *Ergenekon* (1914), *Altun Işık* (1922) gibi eserlerini yazar. Bu ilk örnekler önemlidir. Çünkü Gökalp onları son derece sade ve anlaşılır bir Türkçe ile nazma çekerken aynen veya kısmî değişikliklerle ortaya koyar. Ziya Gökalp dışında millî destanları değiştirerek nazma çekme teşebbüsüne girişen diğer isimler arasında Dr. Rıza Nur, Haluk Nihat Pepeyi, Hilmi Ziya Ülken (1910-1974), Cahit Külebi (1917-1997), Basri Gocul ve Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu gibi isimler zikredilebilir. Bu isimlerden Dr. Rıza Nur, Oğuz Destanı'nı nazma çeken ilk isimdir:

Türk destanlarının değişik parçalarını birleştirerek Oğuz Destanını 6100 mısra olarak yazan ilk isim güçlü tarihçi Dr. Rıza Nur'dur. Yazar Oğuz Destanı'nın manzum bir eser olarak yazımına 1 Kasım 1937'de İskenderiye'de başlamış 29 Ekim 1939'da İstanbul'da bitirmiştir. Dr. Rıza Nur'dan sonra destanlarımızı nazma çekme işini öğretmen Basri Gocul yapmıştır (Odacı 230).

Basri Gocul ve Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu'nun Destan Denemelerinde Şiir Dili

Dr. Rıza Nur'dan sonra Basri Gocul, *Dede Korkut Kitabı*'nı bir bütün hâlinde nazma aktardığı *Oğuzlama* ile dikkati çeker. Gocul'un 'Oğuzlama'da tercih ettiği dil ve üslup metnin hafızada kalmasına ve destan söylemini kolaylaştırmaya yöneliktir. Metin içerisinde tekdüzeliği kırmak için karşılıklı konuşmalara yer veren Gocul'un bu özelliği, aşağıdaki tespitlerden de anlaşılacağı üzere Gençosmanoğlu'yla kendi şiir dili arasında ayırt edici bir özelliktir. Ancak Basri Gocul ve Gençosmanoğlu'nun şiir dili arasında en ayırt edici husus, Gocul'un yer yer okuyucuyu şaşırtacak düzeyde kullandığı eski Türkçe ve bugün Anadolu ağızlarında yaşayan kelimelerdir. Bu noktada belirtmek gerekir ki bu kelimelerin metin içerisindeki kullanımı son derece rahat olduğu için dilde yer edinmesi de kolaydır: "Basri Gocul'un gözlerden kaçan bir özelliği de tek tek yadırgadığımız ama onun mısraları içine karışınca munisleşen ve anlamını bize sezdiren yüzlerce kelimeyi dilimize ısındırmış ve kazandırmıştır" (Özmel 128).

Modern edebiyat bir bütün olarak dikkate alındığında destana az yer verildiği dikkati çekse de özgün destan metinleri de ortaya konulur. Bu örnek metin yazarlarından olup milliyetçi edebiyatın tanınmış isimlerinden Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu da Basri Gocul gibi önemli destan şairlerindendir. "Bir Türkiye Türkü olan Gençosmanoğlu ise eserini Türkiye Türkçesindeki konuşma ve yazı dilindeki kelimelerle kaleme alır. Kullanılan bu Türkçe bugünün sade ve canlı konuşma dili Türkçesidir. Bu da eserde berraklık meydana getirmektedir" (Duran 50).

Gençosmanoğlu'nun destan metinlerinde dikkati çeken temel özellik, orijinal metinde geçen birtakım ifade ve kullanımlara aynen yer vermesidir. Bunu onun eski zamanlara ait destan metnini modernleştirirken dönemin havasını yansıtmaya istegiyle açıklamak mümkündür. Özellikle *Bozkurtların Destanı*³ adlı eserde okuyucuyu anlatılan olayların içerisine çekip dönemin atmosferini canlandırmak için o döneme ait bazı kelimeler tercih ettiği görülür. Kullanılan kelimeler yazarın üslubu hakkında belirleyici bir faktördür. Türk destan kültürü bakımından zengin olduğu hâlde bu ürünlere yoğunlaşmadığına dikkati çeken Gençosmanoğlu, neden destan yazdığına şöyle açıklık getirir:

Hiçbir şiir Ulubatlı Hasan'ın Bizans surlarına bayrak dikmesi, Genç Osman'ın kelle koltukta 'Allah, Allah' diyerek Bağdat'a girmesi, Malazgirt'te

3 Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu *Bozkurtların Destanı* ve *Kürşat İhtilâli Destanı* adlı eserlerinin konusunu, ön sözlerinde bizzat belirttiği gibi Hüseyin Nihal Atsız'ın *Bozkurtların Ölümü* adlı romanından almıştır.

Türk ordusunun kendisinden dört kat üstün düşman kuvvetlerine karşı zafer kazanması kadar güzel olamaz. Ben bunun için destana hayranım ve destan yazıyorum (alıntılayan Gültepe 452).

Aşağıda Oğuznâmecilik geleneğinden beslenen Basri Gocul ve Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu'nun eserlerinin şiir dili bakımından mukayesesine yer verilecektir. Ancak iki destan şairinin eserlerinin şiir dilinin ele alışına geçmeden önce dilin tanımını hatırlamakta fayda vardır: "Dil, insanlar arasında anlaşmayı sağlayan tabîî bir vasıta, kendisine mahsus kanunları olan ve ancak bu kanunlar çerçevesinde gelişen canlı bir varlık, temeli bilinmeyen zamanlarda atılmış bir gizli antlaşmalar sistemi, seslerden örülmüş içtimaî bir müessesedir." (Ergin 13).

Bu tanımdan da anlaşıldığı üzere dilin en temel özelliği bireyler arasındaki iletişimi sağlamada vasıta olmasıdır. Canlı ve değişken bir yapıya sahip olan bu vasıta, özellikle dilin ayrıntı ve inceliklerini bilenlerin elinde daha kullanışlı bir hâl alır. Buna dilin gücünden yararlanmak da denilebilir. Bu yararlanma elbette kullanım alanına göre farklılıklar gösterir. Söz konusu farklılıklar aynı zamanda dilin üstlendiği fonksiyonlar olarak da açıklanabilirken diğer taraftan dilin zenginleşmesi veya gelişmesi de dili kullanan kişi / sanatçı ile doğrudan ilintili bir durumdur. Yani bir sanatçı istediği takdirde kelime yığınından oluşan bir bütünü, sıradan dil unsurlarını bir tarafa bırakıp imge gücü, çağrışım vb. ile dili farklı bir boyuta taşıyabilir. Bu izahattaki maksat çalışmanın da aslını oluşturan iki destan şairinin şiir dili kullanımı arasındaki farklılıkları tespit etmektir. Söz konusu tespit yapılırken Dil unsurları⁴ esas alınacaktır. Ayrıca belirtmek gerekir ki destanların esasını millî özellikler ve epik klişeler teşkil ettiği için destan şairlerinin de tercih ettiği dil, hem metnin hafızada kalmasını hem de destan söylemeyi kolaylaştırmayı hedeflemektedir. Bunun yanı sıra destanların bir özelliği de ekseriyetle epik ve hitabet üslubun yanında sanatkârane üslubun tercih edilmesi hususudur. Ele alınan destan metinlerinde de bu üç üslup türü dikkati çeker.

Çalışmada ele alınan destan metinleri dil özellikleri bakımından ele alınırken iki bakımdan incelenecektir:

1. Dil Unsurları

a. Konuşma Dili: Konuşma diline, daha ziyade karşılıklı konuşma yani diyalogların olduğu anlatma esasına dayalı metinlerde rastlanır. Karşılıklı konuşma aynı zamanda metin içerisinde canlılığı ve gerçekliği sağlamanın bir yoludur.

4 'Dil ve Üslup' ve 'Dil Unsurları' hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Çetin 2013: 257-270, Aktaş 2014: 9-41, Aksan 2016: 13-269.

Ancak incelenen eserler nesirden nazma dönüştürüldükleri için bu metinlerde kişiler arası diyaloglar azdır. Kişilerin doğrudan yani karşılıklı konuşmalarındansa *Oğuzlama*'da genellikle 'söyle, de, dedi' vb. *Alperenler Destanı*'nda ise diyaloglar genellikle 'der' şeklinde kalıp ifadelerle kurulup konuşacak kişiye bu yolla söz hakkı verilir. Tespitler ışığında söylenebilir ki Basri Gocul'un *Oğuzlama*'sındaki diyaloglar Gençosmanoğlu'nun metinlerinden daha fazladır. Rahat, akıcı, kolayca söyleyiş işlevleri ile aşağıdaki örnekler, iki şairin destan metinlerinden alınan günlük konuşma dili örnekleridir:

Söyle: Atı sürçüp yardan mı uçtu?
Yoksa, darılttın da sınır mı geçti? (O, 82)⁵

De: Benim için candan el yunar mısın?
Yoksa: "Dumrul'um!" diye çok yanar mısın? (O, 121)

-Artık gelip çatmıştır, oğul, evlenme çağın,
İçersi şenlenmeli bu doğduğun otağın (O, 136)

Talihin cilvesine
Hele hele, hele bak (O, 141)

-Atam! Bulabildin mi dilediğim gibi kız?
-Buldum benim tosunum; alabilmek zor yalınız! (O, 141)

Eğrek: "Haydin turalım, vuralım şu urgana!" (O, 275)

Sesinden tanımişti Yamtar, Onbaşı Pars'ı,
Dedi:
-Bir deneşelim, kimin keskindir usu!
Pars dedi:
-Deneşelim! Karşılık ver soruma! (BD, 14)

Der: Tez olun yarın için
Hazırlanın şölene (AD, 159)

Der: "Beri gel! Melek huylum
Güzel bahtım beri gel,
Yürüyünce servi boylum,
Sedef tahtım, beri gel! (AD, 163)

5 Çalışmada Basri Gocul ve Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu'nun kullandığı sözcüklerin hangi eserden alındığını göstermek için her sözcüğün yanına eserin ismi kısaltılarak verildi. Bu kısaltmalar çalışmanın sonunda belirtildi.

Devrik cümle: Konuşma dilinin temel unsurlarından biri olan devrik cümlelerle maksat "... Türkçenin tekdüzeliğini kırmak, dilde yeni ifade imkânları aramak, konuşma dilinin barındırdığı zenginlikleri yazı diline taşımak olabilir" (Çetin 258). Hakikaten incelenen metinlerde de görüldü ki dildeki tekdüzeliği kırmak ve anlatımı güçlendirmek için iki şair de dilin bu unsurundan fazlasıyla yararlanmışlardır:

Hâtunu şöyle dedi ona yaşlı gözlerle (O, 62)

Savaşmanın, vuruşmanın değil yeri (O, 99)

Almaktadır zorla baş (O, 110)

Tutmazlandı elleri, görmezlendi gözleri (O, 118)

Bineceğim ata verilsin yemi (O, 196)

Şimdilik özümündür
Boy ölçüşme sırası (O, 404)

Toprağa karılmaktan korudu al kanını (O, 206)

Kimi bir et parçası kızartıyor ateşte (BD, 12)

Hiçbiri bilemiyor bu yarışın sonunu (BD, 17)

Islak giyimlerinden süzülüyordu sular (BD, 19)

Kılıç oyunlarını görmektir dilekleri (BD, 40)

Sonra da eteğini kaldırarak otağın,
Öylece üzerinde kalıyor toprağın! (BD, 40)

Bir civan ki, su çıkarır
Sıkça çakmak taşını (AD, 168)

Samimî hitaplar: Samimî hitap ifadeleri sayesinde şiir metninin ihtiyaç duyduğu canlılık ve samimiyet sağlanmış olur. Dilin bu unsurundan iki şair de yararlanır. Fakat özellikle Basri Gocul bu unsuru tercih eder:

Sevgili Hânım! İşit (O, 53)

Ey sevgili Dirse Han! (O, 58)

Ünü yaygın Hanlar Hanı (O, 59)

Kadınım, direğim, dölüğüm (O, 63)

Bre oğlum Dumrulcağız (O, 125)

Sevgili atacığım (O, 137)

Sultanım (O, 2009, s. 184)

A benim kargı boylum, a kement saçlım,

A benim ok kirpiklim, a hançer kaşlım,

A benim ak gerdanlım, a al yanaklım! (O, 187)

Pîr Dedeciğim.

Bir Dedeciğim! (O, 233)

Anam anam, hey anam (O, 230)

Oğul, oğul, hey oğul,
Tatlı candan yeğ oğul! (O, 312)

A sevgili bey atam (O, 330)

Servi boylum (AD, 163)

Turna başlım (AD, 163)

Koçum, kurtum! Ay oğul (AD, 138)

Ey yüce beyler: (BD, 82)

Deyimler: Her iki şairin de metinleri deyimler bakımından zengindir. Kullanılan deyimler şüphesiz şairlerin Türkçeye hâkimiyetini gösterirken bu deyimler aracılığıyla kullandıkları dili zenginleştirdiklerini de söylemek mümkündür:

Kulağı delik tiğdir tiğdir (O, 273)

Yerden göğе hakkın var (O, 285)

Bağrına taş basmak (AD, 130)

Kara bağlamak (AD, 191)

Yürek dağlamak (AD, 190)

Ağzının suyu aktı (BD, 124)

Başından usu gitti (BD, 91)

Beti benzi sararmak (BD, 91)

Boruları da öter (BD, 83)

Eli çabuk tutmak (BD, 212)

Kazarlar kuyumuzu (BD, 85)

Kulak asmıyordu (BD, 214)

Küpe olur kulağına (BD, 101)

Şimşekler çaktı gözümde (BD, 103)

Yüreğı ferahlamış (BD, 212)

Atasözleri: Atasözleri, bir milletin yüzyıllar boyu süren tarihî süreç içerisindeki birlikteliklerinin doğal bir sonucu olan gözlem, izlenim ve tecrübelerinden çıkan bilgece yaklaşımlarının, ortak duyuş, düşünüş, dünya görüşü ve yaşam üsluplarının genel bir yargı halindeki ifadeleri, kısa ve özlü sözlerdir (Çetin 260).

İncelenen metinlerde atasözleri genellikle büyükler tarafından küçüklere nasihat vermek amacıyla söylenir. Atasözlerini de yine Basri Gocul, Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu'na göre daha sık kullanır:

Ası vermez son pişmanlık (O, 285)

Aş taşsa kepçeye olmaz pahâ (O, 501)

At işler, er öğünürmüş (O, 462)

Ecel vâde ermeyince kimse ölmez: (O, 51)

El; tek iken şaklamaz (O, 176)

Taneden ayıran yeldir samanı.
Yahşiden ayıran cenktir yamanı! (O, 185)

Yalnız er yüz aklamaz (O, 176)

Durduk yere kimse ölmez
Ecel – vade ermeyince (AD, 153)

Kul dediğin hep yanılır
Bir bilene sormayınca (AD, 153)

Pis sularla kir arınmaz (AD, 108)

Sisli günde yol görünmez (AD, 108)

Us, ustan yüce olur (BD, 81)

Keçi esrik olunca,
Döğüşmeye kurt arar (BD, 58)

İkilemeler: Cümlelerin anlamını güçlendirmek ya da etkisini kuvvetlendirmek için kullanılan ikilemeler genellikle aynı, zıt, benzer ya da anlamsız iki kelimenin yan yana gelmesiyle oluşur. İncelenen metinlerde ikilemeler çok sık kullanılmıştır. Ancak Basri Gocul'un *Oğuzlamada* sık kullandığı ikilemelerin genellikle eski Türkçe ya da günlük dilde kullanılmayan, ağızlarda kalan kelimelerden oluştuğu dikkati çeker. Gençosmanoğlu'nun ise konuşma dilinden gelen kelimeleri tercih ettiği görülür:

abuh abuh: şaşma ve korku ünlemi (O, 75)

apul apul: bacaklarını iki yana açıp sallanarak yürümek (O, 151)

arkun arkun: yavaş yavaş, ağır ağır, hafif hafif, tedricen (O, 217)

berk berk: sert, sağlam (O, 118)

buldur buldur: tane tane, damla damla, boncuk boncuk (O, 189)

çımkr çımkr: püskürtmek (O, 84)

döbül döbül: yavaş yavaş (O, 238)

döngün döngün: dargın (O, 145)

faşır faşır: bol ve çok bir biçimde akarak (O, 231)

ığıl ığıl: ağır ağır yavaş yavaş (O, 127)

küpül küpül: gürül gürül bol bol (O, 166)

salkım salkım: salkım gibi (O, 103)

uğrun uğrun: gizli gizli (O, 72)

üngür üngür: hüngür hüngür ağlamak (O, 122)

yağu yağu: düşman (O, 114)

yalap yalap: gürül gürül (O, 53)

yelbir yelbir: hızlı (O, 173)

yumul yumul: sevimli tombul (O, 238)

yüğrük yüğrük: çalışkan (O, 148)

yılbır yılbır: pırıl pırıl, yanıp söner (O, 90)

çığıl çığıl: suyun akarken çıkardığı ince, yavaş ve tatlı sesi anlatır (O, 171)

çağıl çağıl: çağıldayarak (AD, 127)

çakın çakın: şimşek şimşek (BD, 130)

öbek öbek: küme (BD, 19)

Yöresel sözler: Metinlerde bazen sanatçının tercihine bağlı olarak kişiler bulundukları çevre, eğitim durumu ve kültür seviyesi göz önünde bulundurularak, ait oldukları çevrenin ağız özelliklerine göre konuşturulur. Dolayısıyla metnin içerisinde yöresel kelimeler de yer almış olur. Bununla genellikle Türkçe gibi köklü bir dilde kaybolmaya yüz tutmuş sözcükleri yaşatma kaygısı güdülürken diğer taraftan ağızlardaki sözcükleri ayakta tutma çabasını da yakalamak mümkündür. İncelenen eserlerde özellikle Basri Gocul'un Anadolu ağızlarında yaşayan kelimeleri tercih ettiği görülür. Gençosmanoğlu da yer yer yöresel kelimelere yer verir ancak onun tercih ettiği kelimeler daha ziyade Türkiye Türkçesindeki konuşma ve yazı dilindeki kelimelerdir. Aşağıdaki örnekler bu durumu açıkça gösterir:

apalca: tombul, gürbüz, sevimli (O, 61)

batır: yiğit, cesur, bahadır, kahraman (O, 75)

bürgü: başörtüsü (O, 81)

caygınlık: kararsızlık (O, 171)

- cıda: süngü, kargı, mızrak, harbe (O, 185)
- çaşıt: casus (O, 192)
- çılbr: yular, yular sapı (O, 89)
- dükel: hep, cümle, hepsi, bütün, herkes (O, 204)
- emcek: meme (O, 115)
- emlemek: ilaç sürmek, ilaç vermek (O, 88)
- eşingen: benzer, eş (O, 195)
- genez: kolay (O, 52)
- ıpılda-: parlamak, parıldamak (O, 202)
- ılgar: dizginleri koyuverilmiş atın dötrnala koşması (O, 95)
- ilenç: beddua (O, 83)
- karavaş: cariye hizmetli (O, 86)
- sağrak: kadeh, içki kabı (O, 95)
- nöker: kul, köle, uşak (O, 84)
- utlu: utanma duygusu olan (O, 211)
- üğrümek: sallamak (O, 60)
- yelyepelek: acele olarak, telâşlı hâlde, apacele (O, 113)
- öğç: iki, üç yaşlarında erkek koyun ve keçi (AD, 128)
- yağrın: sırt, sırtın üst kısmı (AD, 176)
- albız: şeytan (BD, 15)
- ağulanmak: zehirlenmek (BD, 22)
- asığ / asık: fayda (BD, 24)
- börk: başa giyilen külah (BD, 53)
- bunlu: sıkıntılı (BD, 14)
- çamçak: ağaçtan oyularak yapılmış kulplu su kabı (BD, 32)

dikmaç: tercüman, çevirmen (BD, 216)

dinelmek: ayakta durmak (BD, 20)

eçe: amca (BD, 30)

kalıça: halı (BD, 165)

karganmış: lanetli (BD, 182)

kineşmek: meşveret etmek, danışmak (BD, 48)

sañçmak: saplamak, batırmak (BD, 252)

savulmak: savuşturulmak, geçirtilmek, atlatılmak (BD, 120)

ulca: ganimet (BD, 122)

yumuş: iş, hizmet, ödev, vazife (BD, 72)

2. Dil Sapmaları:

a. Kelime ve ifade sapmaları:

Uydurma kelimeler: Bilhassa şiir dilinde Türkçe dil kuralları çerçevesinde Türkçeden türetme ya da hiç kullanılmamış, tamamen sanatçı tarafından üretilen kelimelere yer verildiği görülür. Bu tarz kelimeleri Basri Gocul kısmen tercih ederken Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu neredeyse hiç tercih etmez:

aşlamışça (O, 202)

ayıpçım (O, 333)

bildiceğim (O, 333)

göğümtül (O, 470)

dıdım – dırman (AD, 170)

Küfür ve ayıp sözler: Her iki şair de metin içerisinde yer yer küfür ya da ayıp sayılabilecek kaba ve çirkin sözlerle yer verir:

Bre divane kavat (O, 123)

Bre alçak (O, 238)

Domuzun oğlu domuz (O, 309)

Dölü kahpe (O, 331)

Hey köpeğim densiz kavat (O, 377)

Hey bre yanlış kâfir (O, 407)

Dönek dinli (BD, 137)

Albız karı (BD, 32)

Basmakalıp sözler: Edebî metinlerde tekrarlına tekrarlına kalıplaşan ifadeler yer verilebilmektedir. Bu kalıp ifadeler bazen kendi döneminde başkaları tarafından kullanılırken bazen de aynı sanatçı bu kalıp ifadeleri aynı metin içerisinde yineleyerek kullanır. İncelemeye alınan metinler *Dede Korkut Kitabı*'nın nazma aktarılmış hâlleri olduğu için bu ifadeler *Dede Korkut Kitabı*'nda geçen kullanımlar olup ekseriyetle Basri Gocul tarafından kullanılır:

Av avlayıp kuş kuşluyalım (O, 285)

At ayağı evik olur,
Ozan dili çevik olur (O, 141)

Toy toylıyayım (O, 229)

Yom yomladı (O, 179)

Boy boylansın, soy soylansın (AD, 109)

b. Dilbilgisi Sapmaları:

Kelimeler arası yer değiştirme: Özellikle Basri Gocul'un *Oğuzlaması*'nda Türkçe söz dizimi kurallarına aykırılık teşkil eden cümleler yer alır. Bu cümleler genellikle önce gelmesi gereken kelimenin sonra, sonra gelmesi gereken kelimenin ise önce gelmesi şeklinde kurulur:

Sağ dönersek sokayım
Seni Han Derneği'ne (O, 307)

Dul kodun yavrusuyla
Ben helâlin kadını (O, 380)

Tamlamalarda yanlış uygulamalar: İncelenen metinlerde yer yer tamlama unsurunun ters çevrildiği görülür. Tamlamalardaki bu yanlış uygulamayı iki şairin de metinlerinde görmek mümkündür:

Oğlan göbeğinde meydanın (O, 68)

Çoğu gitti sabrımın (O, 112)

Yöresinde köprümün (O, 112)

Yalnız yel geçecekti üzerinden köprünün (O, 124)

Aslanının son verdim, dedi, yaygın ününe (O, 163)

Sürer yokluğunun ömürce gamı (O, 164)

Eğer: “Vardır!” diyorsan dizgin boşaltsın elim (O, 177)

Olabilir hâinin Banı’da gözü (O, 352)

Öfkeler çivilendi bağrına bulutların (BD, 23)

Sırtı yer görmemiştir onun, şimdiye değin (BD, 35)

İsa, hem elçisidir Tanrı’nın, hem de oğlu (BD, 178)

Parantez içi cümle ve ifadelere yer verme: Cümle içerisinde parantez içi ifadelere yer verme Basri Gocul’un *Oğuzlama*’sında görülen bir husustur. Şair bu kullanımı ekseriyetle bilgi vermek amacıyla tercih eder. Aynı zamanda şair ihtiyaç duydukça ara sözden de yararlanır:

Bir gün, yolu -avdayken- bir derneğe uğradı (O, 253)

Sınırdan yana Seğrek aralıksız yol kesti,

Dereşam altındaki koruda dizgin kasti.

(Kardaşığı Eğrek’in tutulduğu koru bu!) (O, 271)

(Şölen sonu “YOM” vermek değişmez bir töreydi.

Oğuzlar kadar yoktur törelere bağlı soy) (O, 322)

Şölene gelmişlerin hepsi mutlu, hepsi şen.

(Şölen: Soycak yapılan aşlı büyük eğlence.) (O, 521)

Çağdaşımışı İran’da hüküm süren Keyûmers.

(Keyûmers’i bir “Devler Dövüşçüsü” sayar Pers)

İki yüz kırk yıl ömür sürdükten sonra ölmüş.

(Bir rastlantı sonunda “Tuz”u bulan o olmuş!) (O, 529-530)

3. Kavram, Terim ve Söylem:

Bir yazar veya şairin kullandığı dil malzemesi ve söylemleri okuyucuyu o sanatçının zihniyetini ve dünya görüşüne götürebilir. Örneğin sanatçının kullandığı kavramlar ve söylemler dindarlığını, milliyetçiliğini, Türkçülüğünü ya da sosyalistliğini vb. gösterebilir. Bu açıdan iki destan şairinin kullandıkları kavram ve söylemler onların zihniyetini belirlemeye yardımcı olabilir.

Gocul, Dede Korkut’un ağzından Basat için dua ederken tamamen Türkçe dinî kavram ve terimlerle Türk töresine uygun şöyle dil ve söylem kullanır:

Her ne kadar emzirse de seni aslan
 Oğuz kanı damarında dolaşan kan.
 Hoş donlar gey, civa gibi atlara bin,
 Şanlı şanlı alplar ile birleş, gezin.
 Oğlum oğlum senin ismin olsun (BASAT)!
 Ben ad verdim, ömür versin Ulu Tanrı,
 Yâren etsin sayısız bol kulu Tanrı! (O, 2016)

Gocul'un metninde bu gibi örneklerin sayısı çoktur. Gocul, ayrıca Türklüğü ile Türk millî destanını yazmakla çok sık övünür:

Ey büyük Türk milleti, ey kahramanlar soyu!
 Sevin ki destanını yazar olan ben varım! (O, 45)

Aynı bağlamda Gençosmanoğlu yeri geldikçe daha çok İslamî dönem dinî söylemleri ile yoğrulmuş 'İslamî Türk milliyetçiliği' kavram ve söylemlerini kullanır. Örneğin şu mısralarında İslâmî maksadını açıkça belirtir:

Muhammet ümmeti olmanın kavli,
 Her bir işi, ona seza eylemek.

Türkmenlik değildir, bilinmiş ola,
 Kını kılıçlara koza eylemek.

Tanrı buyruğudur, Oğuz nesline,
 Hakk'ı yeryüzünde feza eylemek.

Maksat, gönülleri İslâma açıp,
 Hakk'tan bir güzelce rıza eylemek. (AD, 58)

Sonuç

Yapılan incelemede şüphesiz dil özelliklerinin yanında iki şairin tarih ile günümüz arasında destan kültürünü aktarma gibi önemli bir görevi de yerine getirdikleri aşîkârdır.

Eserlerden verilen örneklerle dikkat edildiğinde, Gocul'un eski kaynaklarda geçen öz Türkçe kelime ve ifadeleri daha sık kullandığı açıkça görülür. Gençosmanoğlu ise daha çok günümüz Türkçesine yaslanmıştır. Bunun yanında Basri Gocul'un sıkça kullandığı eski Türkçe kelimelerin sayısı da azımsanmayacak ölçüdedir. Yalnız metin içerisinde bu kelimelere anlam itibarıyla dikkat edildiğinde

okuyucuyu yormadığı görülür. Metin içerisinde şairin kullandığı eski Türkçe kelimelere yönelik Hüseyin Nihal Atsız'ın ifadeleri de dikkat çekicidir:

'kiyir kiyir kişnemek' bize hiç de yabancı gelmiyor. Manasını da hiçbir sözlüğe bakmadan anlıyoruz. Keza 'tayma'nın bir hücum narası olduğunu da kolayca fark ediyoruz. 'Döş' kelimesi bugün edebî dilde mevcut değildir. Fakat 'döl döş' tabirinde kullanılıyor, 'döşek' kelimesi de buradan geliyor. Bir nevi kargı olan 'cıda' sözlüklerde kalmış bir kelime olmakla beraber bu manzumenin havası içinde okuyanı yadırgatmıyor (10).

Netice itibarıyla denilebilir ki Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu'nun metinleriyle karşılaştırıldığında Basri Gocul'un metninin hem genel özellikleri hem de dil unsurları bakımından *Dede Korkut Kitabı*'na daha yakın olduğunu söylemek mümkündür.

Gocul'un *Oğuzlama*'da Dede Korkut Kitabı'nın hem olay örgüsünden hem kişileri hem de diline öykünerek metni ortaya koyduğu söylenebilir. Ancak Gocul, ek olarak yer yer kendine has sözleri ve olayları da metne ilave ederek hikâyeleri nazma çekmiştir.

Gençosmanoğlu ise eserlerinde İslamiyet öncesi destan kültürüne ait motiflere yer verir. Bu motiflerden dikkati çekenler: Bozkurt, Ergenekon, Kızılalma vb.'dir. Kullanılan motiflerden de anlaşılıyor ki Gençosmanoğlu'nun destan metinlerinin bünyesinde taşıdığı gaye dayanışma, millî birlik ve cihan hâkimiyeti fikridir:

Tekrarlar ve dinî atıflar da düşünüldüğünde Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu'nun, Türklüğe ait Ergenekon ve 'Kızılalma' atıflarına rağmen ağırlıklı olarak İslamî bir söylem kullandığı görülür. Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu için İslam, Türklük bir ivme kazanmıştır ve bu destanla o da buna vurgu yapmıştır (Topçu 140).

Özetle Oğuznâmecilik geleneğini modern bir çizgiye taşıyarak hem bu köklü geleneğin unutulmasını engellemeleri hem de bugünün okuyucusuna bu metinleri ulaştırmaları bakımından attıkları adımla iki şairin de Türk şiirindeki yeri sağlamlaştırmıştır. Gocul ve Gençosmanoğlu için denilebilir ki eserlerinde yeni ve geleneksel destan değerlerini bir araya getirip geleneksel olana yeni ve farklı bir açı kazandırmışlardır. Ayrıca destan anlatma geleneğini sürdüren iki şairin de dilinin anlaşılır ve akıcı olduğu söylenebilir. Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu'nun metin içerisinde kullandığı kelimeler genellikle Türkiye Türkçesinde mevcut kelimeler olduğu için okuyucuya uzak gelmemektedir. Bu ifade Gençosmanoğlu'nun Eski Türkçe, Arapça veya Farsça kelimeleri hiç kullanmadığı anlamına gelmemelidir. Sadece Basri Gocul'a göre bu kelimelerin sayısı oldukça azdır. Gocul'un ise eski Türkçe, Anadolu ağızlarında yaşayan ve yer yer Türkçe dil

kuralları dâhilinde ürettiği ya da türettiği kelimelere daha sık yer verdiği tespit edilmiştir. Gocul'un özellikle ağızlarda kullanılan kelimelere yer verip işlerlik kazandırma çabası elbette Türkçeyi zenginleştirdiği gibi Türkçede unutulmaya yüz tutan kelimeleri dile kazandırma çabası da takdire şayandır.

Kaynakça

- Aça, Mustafa. *Oğuznamecilik Geleneği ve Andalıp Oğuznamesi*. Konya: Kömen Yayınları, 2013.
- Aksan, Doğan. *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 2016.
- Aktaş, Şerif. *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları, 2014.
- Atsız, Hüseyin Nihal. Kopuzlama ve Oğuzlama. *Orkun* 34 (1951): 10-11.
- Bayat, Fuzuli. "Oğuznâme". TDV İslam Ansiklopedisi. 2 (2019): 371-372.
- Bayat, Fuzuli. *Mitten Tarihe Sözden Yazıya Dede Korkut Oğuznameleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2016.
- Birkan Akhan, Ebru. "Dâna Ata Oğuznâmesi ve Oğuznâmecilik Geleneği", Doktora tezi. Gazi Üniversitesi, 2017.
- Çetin, Nurullah. *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap, 2013.
- Duran, Hamiye. "Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu'nun Dede Korkut'tan Salur Kazan Destanı ile Bulud Karaçorlu Sehend'in Karacık Çoban (Salur Kazan Destanı) Destanının Karşılaştırılması". *Millî Folklor* 68 (2005): 44-58.
- Ergin, Muharrem. *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Bayrak Basım, 2011.
- Gençosmanoğlu, Niyazi Yıldırım. *Alperenler Destanı*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2017.
- Gençosmanoğlu, Niyazi Yıldırım. *Bozkurtların Destanı*. İstanbul: Tedev Yayınları, 2018.
- Gençosmanoğlu, Niyazi Yıldırım. *Destanlar Burcu*, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2017.
- Gocul, Basri. *Oğuzlama*, Ötüken Yayınları: İstanbul, 2018.
- Gültepe, Kazım. "Destanları Yapanlar ve Yazanlar", *Türk Kültürü*, 38/2 (2000): 448-452.
- Odacı, Nuray. "Oğuznamecilik Geleneği ve Millî Destan Şairimiz Basri Gocul". *Türkbi-lig* 32 (2016): 233-238.
- Özmel, İsmail. *Destan Şairi Basri Gocul*. Konya: Salkımsöğüt Yayınevi, 2020.
- Topçu Bilgin, Ümmühan. "İki Fetih Destanında Değerlerin İşleniş". *Millî Eğitim* 193 (2012): 126-142.

Türkçe Sözlük. Türk Dil Kurumu Yayınları: Ankara, 2019.

İnternet Kaynakları

<https://sozluk.gov.tr/> 10 Mart 2024'te yararlanılmıştır.

Kısaltmalar

O: *Oğuzlama*

AD: *Alperenler Destanı*

BD: *Bozkurtların Destanı*

Nâzım Hikmet'in Kaleminde 1939 Erzincan Depremi: “Kara Haber” Şiirine Metinlerarası Bir Bakış



*Cafer Gariper**

Giriş

Bir şair olarak Nâzım Hikmet, çağının gelişmelerine duyarlı bir kişiliğe sahiptir. O, siyasî, sosyal, toplumsal değişim, dönüşüm ve gelişmelere karşı ilgili olduğu gibi, insanları derinden etkileyen savaşlara, depremlere karşı da duyarlılık gösterir. II. Dünya Savaşı da, Japonya'ya atılan atom bombası da, dünyanın herhangi bir bölgesinde yaşanan açlık da, deprem de onu ilgilendirir. Nitekim şair, 27 Aralık 1939'da merkez üssü Erzincan olan deprem dolayısıyla da bir şiir yazar. “Erzincan'da Bir Kuş Var” adıyla tanınan ağıttan hareketle metinlerarasılık düzleminde ortaya koyduğu bu şiir, şairin çağının olaylarına karşı duyarlılığını yansıttığı kadar şiir yazma tekniğini göstermesi bakımından da üzerinde durulmaya değer görünmektedir. O, depremin üzerinden henüz birkaç gün geçmişken “Kara Haber” şiirini yayımlar. İstanbul Tevkifhanesi'nde tutuklu bulunan şair, halk şiirinin dilini, söylemini, dünya algısını ödünçleyen bir metin ortaya koyar. Böylece depremin acısını yaşayan halk katmanıyla ortaklaşan dil aracılığıyla duygudaşlık kurar. Bu yönüyle metin, modern ve seçkin bir şairin deprem karşısında duyduğu acıdan çok, halkın vicdanında depremin yarattığı acıyı ifadeye yönelik bir yapıya dönüşür. Bu yöntemle şair, halkla bütünleşen bir söylem geliştirmenin yanında içtenliği de yakalar. Türkiye'nin büyük bir depremle sarsıldığı, içinde bulunulan şu süreçte Nâzım Hikmet'in 1939 Erzincan depremi için yazdığı “Kara Haber” şiirinin üzerinde metinlerarasılık düzleminde okuma yapmak yararlı olacaktır.

27 Aralık 1939'da meydana gelen Erzincan merkezli deprem, Türkiye'nin yakın tarihinde yaşanmış başlıca yıkıcı depremlerden biridir. 7.9 Rihter ölçüsünde olduğu belirlenen bu deprem, Erzincan merkez başta olmak üzere kasaba ve köyleri, çevre illeri derinden etkiler. Resmî kaynaklara göre yaklaşık otuz üç bin kişinin öldüğü ve/veya kaybolduğu, çok sayıda binanın yıkıldığı deprem, I. Dünya Savaşının yıkımından henüz kurtulamadan, II. Dünya Savaşının üçüncü

* Dr. Öğretim Üyesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: cafergariper@sdu.edu.tr. ORCID: 0000-0002-1778-0168.

ayı içerisinde gerçekleşmesiyle de insanlar üzerinde etkili olur. Aydınların ve yöneticilerin üzerinde etki yaptığı gibi halkın kolektif vicdanında da derin yara açar. Dönemin Cumhurbaşkanı ve devlet erki deprem bölgesinde inceleme yapar, basın depreme geniş yer ayırır, deprem sanat eserlerinde ifade alanı bulur. 27 Aralık 1939 Erzincan depreminin yansıma alanı bulduğu sanatkârlardan biri de Nâzım Hikmet'tir. Bu çalışmada Nâzım Hikmet'in "Kara Haber" şiirinde 1939 Erzincan depreminin yarattığı acının edebî metne dönüştürülmesi, metinlerarasılık düzleminde ele alınmaya çalışılacaktır.

Savaşlar, afetler, depremler, her dönemde sanat eserlerinde yansıma alanı bulur. Çünkü sanat, insanı çevresiyle ve diğer insanlarla olan ilişkiler ağı içerisinde ifade eder. Gılgamış Destanındaki tufandan başlayarak günümüze kadar insanlık üzerinde etkili olan birçok olayın sanat eserlerindeki izini sürmek mümkündür. Destan, hikâye, roman, resim, sinema, şiir gibi sanat dallarında insanlığın yaşadığı büyük olayların izlerine rastlanır. Olağanüstü olaylar ve gelişmeler öncelikle şairlerin dilinde ifade imkânı bulur. Sümmanî'nin 1893 Erzurum depremi için söylediği "Deprem Destanı"ndan Tevfik Fikret'in "Zelzele" ve "Verin Zavallılara" şiirlerine, Âşık Veysel'in 1939 Erzincan depremi için dile getirdiği "Erzincan" şiirine kadar çok sayıda örneği hatırlamak mümkündür. Bunlardan Tevfik Fikret'in "Zelzele" 10 Temmuz 1894 İstanbul depremi hakkındadır. "Verin Zavallılara" ise 1898 Balıkesir depremi üzerine yazılarak 29 Ocak 1898'de meydana gelen depremden yirmi iki gün sonra 20 Şubat 1313 [1898] tarihli *Servet-i Fünun* dergisinde yayımlanır. "Zelzele" ise *Haluk'un Defteri* (1327/1911)'nde yerini alır. Cumhuriyet döneminde deprem üzerine şiirlerin arttığı görülür. Âşık Veysel (Erzincan)'den Zeki Ömer Defne (Bu Memleket Böyle Böyle Ağlar)'ye, Cemal Süreya (Afyon Garındaki)'dan Rıfat Ilgaz (Tosya Zelzelesi)'a varıncaya kadar birçok şairin kaleminde deprem temalı şiirlere rastlanır.

Cumhuriyet yıllarında deprem temalı şiir yazan şairler arasına Nâzım Hikmet de katılır. O, halk şiiri geleneğiyle yalnızca söylem bakımından metinlerarası ilişkiler ağı kurmakla kalmaz. Felaket karşısında önceki dönemlerin halk şairlerine benzer bir tavır alır. Yangın, sel, savaş, deprem gibi insanlara, diğer canlılara ve çevreye zarar veren, toplumun bilinçaltında yer tutan olaylar, gelişmeler karşısında halk ozanlarının saz eşliğinde dile getirdikleri metinlerin kolektif vicdanın ve bilincin ifadesi olarak söze dönüşmesine benzer şekilde, Nâzım Hikmet de 1939 Erzincan depreminin yarattığı acıyı söze dönüştürür. Pazar yerlerinde, kahvehanelerde, meydanlarda, kısacası toplu bulunulan mekânlarda halk ozanlarının saz eşliğinde yüksek sesle okudukları bu metinler, halkın vicdanının ifadesi olur. Modern şair olarak Nâzım Hikmet de "Kara

Haber” şiiriyle halk ozanlarının çizgisine katılır, şiirini gazetede yayımlayarak kolektif bilinçle bütünleşir.

Burada öncelikle metinlerarasılık düzleminde model metin üzerinde durmak gerekecektir. Recep Uçar’dan derlenen ve “Erzincan’da Bir Kuş Var” şeklinde ilk dizesiyle anılan ağıtın metni şöyledir:

Erzincan’da bir kuş var
 Kanadında gümüş var
 Gitti yârim gelmedi
 Elbet bunda bir iş var

 Oy dağlar dağlar dağlar
 Gök gürler bulut ağlar
 Ağlarsa anam ağlar
 Küsuru yalan ağlar

 Palanga’nın deresi
 Hayli çeker arası
 İbiş’imi vurdular
 Yedi yerden yarası

 Oy dağlar dağlar
 Gök gürler bulut ağlar
 Ağlarsa anam ağlar
 Küsuru yalan ağlar (Taş ve Turan 349)

Birden çok varyantı bulunan bu ağıt, eşkıya tarafından öldürülen bir kişi üzerine söylenir. *Erzincan’da Giyim Kuşam Halk Oyunları ve Halk Türküleri* adlı kitapta Mustafa Uçar, “‘Erzincan’da Bir Kuş Var’ Türküsünün Hikâyesi” başlığı altında söz konusu türkü/ağıt hakkında şu bilgiyi verir:

Olay, Hürrempaşa Palanga’sında geçer.
 Ortakçılardan İbrahim isminde birisi evine dönerken akşam karanlığında bir eşkıya koluna rastlar. Aralarında ne gibi bir hadise geçtiği bilinmemekle birlikte, aralarında bir çok mücadeleden sonra İbrahim vurulur.
 O gece eve gelmeyince, sabah erkenden komşularla birlikte İbrahim aranmaya başlanır. Çok az bir zaman sonra, mücadele izlerinin belirtileri, sonra İbrahim’in kanlar içerisinde yattığı görülür.
 Yapılan inceleme sonunda eşkıyaların ip uçlarına rastlanır.
 Teneşire konup yıkanma esnasında yedi tane kurşun yarası tesbit edilir.
 Hemen daha cenaze kalkmadan onu çok seven arkadaşlarından birisi şu türküyü yakar: (Uçar 263)

Söz konusu ağıtı Nâzım Hikmet'in nerede okumuş yahut kimden dinlemiş olduğu sorusu akla gelebilir. Bugün için bunu tespit etmek güçtür. Fakat bazı tahminlerde bulunmak da mümkündür. Bir dergide, kitapta görmüş olabileceği gibi radyodan da dinlemiş olabilir. Ayrıca Tanburî Cemil Bey (1872-1916)'in bu türküyü plağa okuduğu düşünülürse plaktan da dinlemiş olabileceği çıkarılabilir. Çünkü şairin Tanburî Cemil Bey'in ölümü üzerine yazdığı 21 Teşrin-i Sâni 1336/1920'de *Âlemdâr*'da yayımlanan "Cemil Ölürken" başlıklı manzum metni bulunmaktadır. "Mesut Cemil'e" ithafından sonra,

Elâ gözleri dalgın, geniş alnı sararmış,
Bir sanatkâr hastadır, Cemil hasta yatıyor.
Odayı bir matemın görünmez rengi sarmış
Başında duranların kalbi yorgun atıyor (Nâzım Hikmet, *İlk Şiirler Şiirler* 8 263)

dizeleriyle başlayan bu metin, şairin Tanburî Cemil Bey'e olan ilgisini gösterir.

Nâzım Hikmet, "Kara Haber" şiirini "Erzincan'da Bir Kuş Var" şeklinde tanınan ağıtla kurduğu açık metinlerarası ilişkiler ağı üzerine inşa eder. Şairin sanatının bir tarafıyla halk şiiriyle kurulan metinlerarasılıklar üzerine oturduğu düşünülürse, bunun, onun genel poetik tavrının bir sonucu olduğu çıkarılabilir. Nitekim "Türk Köylüsü", "Kerem Gibi", "Ninni" gibi halk şiirinden kaynaklanan yahut halk şiiriyle metinlerarasılıklar kuran şiirlerini burada hatırlamak yerinde olur.

Metinlerarasılığa göre hiçbir edebiyat metni önceki metinlerle ilişki kurmadan ortaya çıkamaz. Bu konuda Kubilây Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* adlı çalışmasında "(...) ister çağdaş ister eski, ister klasik metinler söz konusu olsun, metinlerarasılığın her yazı kılıfına özgü değişmez bir özellik olduğunu, hiçbir metnin daha önce yazılmış başka metinlerden bağımsız olarak yazılamayacağını, açık ya da kapalı bir biçimde her metnin daha önce yazılmış metinlerden izler taşıdığını, önceki metinleri" (Aktulum 19) hatırlattığını ifade eder. Metinlerarası ilişkiler, her zaman iki eser arasındaki ilişkiler ağıyla sınırlı kalmaz. Çok sayıda sanat ürünüyle kurulan metinlerarası ilişkilerle de karşılaşılır. İşte bu noktada metinlerarasılıklar ağını belirlemek güçleşir. Metinlerarasılıkla birlikte söylemlerarasılık da edebiyat ürünlerinde geniş yer tutar. "Bir söylem, vericinin kendi değer yargılarını (konuşma biçimi, tutumlar, davranışlar, yargılar, düşünsel tutumlar, vb.) yansıtır. Vericiye ait güç değerlerini yansıtır ve her söylemde verici bir bakıma yeniden kendisini oluşturur. Tutarlı bir dizgedir ve çoğunlukla iç ve dış bağlama gönderimde bulunur" (Günay 25).

Metinlerarasılığın alt dalı olarak değerlendirilebilecek olan söylemlerarasılık, başka metinle, metinlerle kurulan söylem düzeyindeki ilişkiler ağını kapsar.

Nâzım Hikmet, “Kara Haber” şiirini İstanbul cezaevinde yazar. Şiir, 27 Aralık 1939 gecesi gerçekleşen depremde beş gün sonra, 2 Ocak 1940 tarihli *Tan* gazetesinin ilk sayfasında, deprem ve sel felaketi haberinin altında, iki sütun hâlinde yayımlanır. Bu da şairin, Tevfik Fikret’in 1898 Balıkesir depremi üzerine yazdığı “Verin Zavallılara” şiirinin *Servet-i Fünun* dergisinde depremin yirmi ikinci gününde yayımlanması gibi, duyguların sıcaklığı ve yoğunluğu içerisinde kısa sürede yazıldığını ve yayımlandığını gösterir.

Nâzım Hikmet’in, Erzincan’da büyük yıkıma sebep olan, çevre illeri de etkileyen 1939 Erzincan depremi sebebiyle yazdığı “Kara Haber”de halk şiiriyle şekil, biçim ve söylem yönüyle metinlerarasılıklar kurduğu görülür. Kimi dizeleri dönüştürerek içeriği yeni bağlamda yeniden üretir. Her şeyden önce şair, bir kişinin ölümü etrafında oluşan ağıtı, deprem sebebiyle on binlerce kişinin ölümü hadisesinin yarattığı acının ifadesine uyarlar. Ağıtın,

Erzincan’da bir kuş var
Kanadında gümüş var
Gitti yârim gelmedi
Elbet bunda bir iş var (Taş ve Turan 349)

şeklindeki ilk dördlüğü Nâzım Hikmet tarafından,

Erzincan’da bir kuş var
Kanadında gümüş yok
Gitti yârim gelmedi
Gayrı bunda bir iş yok (Nâzım Hikmet “Kara Haber” 1)

söyleyişine dönüştürülür. Bu dönüştürmede şair, ağıtta yer alan ilk dizeyi montaj tekniğiyle aktardıktan sonra ikinci dizedeki bilinmeyi, şüpheli durumu kaldırır, bilinen bir durum hâline getirir. Böylece ağıtta yer alan bilinmeyen, gizemli yan, vurularak öldürülen kişinin ölümü üzerinde şüpheli bir taraf bırakırken Nâzım Hikmet’te bilinmeyen, şüpheli yan kaldırılarak bilinene dönüştürülür. Çünkü depremle gelen ölümde bilinmedik, şüpheli bir yan bulunmamaktadır. Ağıttaki, “Kanadında gümüş var” dizesi, “kanadında gümüş yok” şeklinde olumsuz anlam yüklenerek içinde bulunulan durumun vahameti ve umutsuzluğu ifade edilir. Çünkü deprem yıkıcı olmuştur ve ölen on binlerce kişi için dönüş yoktur.

İkinci dördlükte şair, ağıttaki ilk dizeyi, ilk dördlükte olduğu gibi, montaj tekniğiyle yineler. İkinci dizeden itibaren ağıttan ayrılarak kolaj tekniğini de bırakmadan, kendi dizelerini sıralar. Ağıtın,

Oy dağlar dağlar
Gök gürler bulut ağlar
Ağlarsa anam ağlar
Küsuru yalan ağlar (Taş ve Turan 349)

şeklindeki ikinci dördlüğü Nâzım Hikmet'in kaleminde,

Oy dağlar dağlar dağlar...
Aldı ellerine kanlı başını
karın ortasında Erzincan ağlar...
O ağlamasın da kimler ağlasın... (Nâzım Hikmet "Kara Haber" 1)

şekline dönüşür. Şair, model metindeki ilk iki dördlüğü kendi metninde tek öbekte kaynaştırır. İlk dört dizede model metnin diline, söylemine ve hatta hece ölçüsüne bağlı kalan şair, bunu sürdürmez. Önce dördlük düzenini ve heceyi bozarak kendi poetik anlayışı çerçevesinde serbest şiire geçiş yapar. Bununla birlikte metinlerarasılıktan ve söylemlerarasılıktan kopmaz. Bir bakıma halk şiirinin şekil, dil ve söylem düzlemiyle çıktığı yolculukta, halk şiirinin dil ve söyleminin yanına kendi şiirinin teknik öğelerini ekleyerek kolaja yönelir. Bu noktadan sonra şairi ilgilendiren artık halkın duyarlılığını, acısını, model metindeki bir kişinin ölümü üzerinden depremde can veren on binlerce insanın ölümüne doğru genişletmek, bunu yaparken de kolaja, metinlerarasılığa, söylemlerarasılığa başvurmaktır. Şair, eğer ilk dört dizede olduğu gibi, halk şiirinin şekil ve içerik özelliklerini aynen sürdürmüş olsaydı, modern bir şair olarak halk şiirini yinelemiş olmaktan öteye geçemeyecekti. Halk şiirinin biçim, içerik, dil ve söylemiyle kurduğu bağ içerisinde kendi estetik tutumunu yavaş yavaş öne çıkararak özgün bir metin ortaya koymayı başarır. Bu yolla memleketçi şairlerin önemli tarafıyla düşmüş oldukları açmazdan da kurtulur. Memleketçi şairler, daha çok, modern şiirle halk şiirini birleştirme çabasında halk şiirine kendi kişiliklerini gereğince katamadan onu yinelemek hatasına düşmekten kurtulamazlar. Nâzım Hikmet ise, halk şiirinden kaynaklanan diğer birçok şiirinde olduğu gibi, "Kara Haber" şiirinde bunu aşar. Halk şiirinin dil ve söylemini sürdürerek de bu şiirden, dolayısıyla halktan kopmaz, ona bağlı kalmayı başarır.

Şairin ikinci öbeğin ilk iki dizesinde de halk şiiriyle bağını sürdürdüğü görülür:

Kar yağar lapa lapa
Tipidir gelir geçer...
Yan yana sırtüstü yatan ölümler
Akşam olur tandıramaz
Ateşini yandıramaz... (Nâzım Hikmet "Kara Haber" 1)

Bu söyleyişin halk dilinde ve şiirinde metinlerarasılık düzleminde karşılığını bulmak güç değildir. Karın lapa lapa yağması Türkçede milyonlarca kez yinelenen bir sözdür. Diğer yandan, “Tipidir gelir geçer...” dizesinin benzer söyleyişini Karacaoğlan’da bulmak mümkündür. Karacaoğlan’ın, “Kara gündür gelir geçer” (Öztelli 346) söyleşi buna bir örnektir. Üstte yer alan, “Yan yana sırtüstü yatan ölümler” dizesiyle de onun daha sonraki yıllarda Mevlana’yı konu alan rubaisi arasında öz metinlerarasılık kurmak güç değildir:

Gece:

büyük lâciverdi bahçe.

Altın parıltılarla devranı rakkaselerin.

Ve tahta kutularda upuzun yatan ölümler. (Nâzım Hikmet *Kuvâyi Milliye* 151)

söyleyişindeki son dize Abdullah Cevdet’in *Dilmestî-i Mevlânâ* adlı eserinden hareketle, yine hapisshanede, daha sonraki yıllarda yazılacaktır.

“Kara Haber”in devam eden dizelerinde şair, model metin olan ağıttan ayrılmanın yanında, halk şiirinin dilini ve söylemini sürdürür:

Gün ağarır, şafak söker

Kimsecikler gitmez suya.

Ezilmiş başlarıyla ölümler

Vardılar uyanılmaz uykuya.

Alıntılanan bu kesitin son dizesiyle, metni fazla zorlamamak şartıyla, Yahya Kemal’in “Mehlika Sultan” şiiriyle de metinlerarasılık kurmak mümkün görünmektedir. Yahya Kemal’in bir masal atmosferinin kurulduğu “Mehlika Sultan” şiirinde şöyle bir söyleyiş yer alır:

Mehlika’nın kara sevdâlıları

Vardılar çıkırgı yok bir kuyuya,

Mehlika’nın kara sevdâlıları

Baktılar korkulu gözlerle suya. (Yahya Kemal 122)

Bu söyleyişte, özellikle ikinci dizedeki Türkçenin yumuşak söyleyişinin Nâzım Hikmet’te devam ettiğini söylemek aşırı bir yorum olmasa gerektir. Sonuçta metinlerarsılıkta hiçbir metin kendinden önce yazılan metinlerden bağımsız değildir. Bu şiirde şair, “Bahr-i Hazer”, “Kerem Gibi”, “Salkım Söğüt” gibi şiirlerindeki ses tonu yüksek söyleyişin yerine daha yumuşak ve düşük bir ses tonu kullanmayı yeğler. Bu, deprem karşısında yazgısını kabullenmiş insanın sesidir. Halk şiirinde sıkça rastlanan mütevekkil, edilgen insandan izler taşır.

“Kara Haber”in devam eden dizelerinde şair, artık geride bıraktığı model metinden farklı olarak depremde hayatını kaybetmiş *insan manzaraları* sunar:

Ses edip geceye beyaz taşından
 Kışlanın saati çaldı ikiye.
 Ne çabuk, lahzada bitti yaşamak.
 Kimisi altı aylık,
 Kiminin sakalı ak,
 Kimi on üç, on dört yaşında;
 Kimi yola gidecek,
 Kimisi mektup bekler
 Yan yana sırtüstü yatan ölümler...

Yayıktay yağ vardı, dövülemedi,
 Ak peynir torbaya koyulamadı,
 Hasret gitti ölümler
 Dünyaya doyulamadı...

Uyanıp kaçamadılar,
 Kuş olup uçamadılar,
 Açıldı kuyular kimse inemez.
 Erzincan beygiri rahvandır amma
 Ölümler ata binemez
 Yan yana sırtüstü yatan ölümler... (Nâzım Hikmet 1)

Bu söyleyişte depremin gerçekleştiği saatten başlayarak ölen insanların aniden hayattan kopmaları, yaşları, beklentileri, gündelik uğraşları, ölümden kurtulamayışları, dünyaya doyamamış olmaları ve benzeri durumları metindeki yerini alır.

Yayıktay yağ vardı, dövülemedi,
 Ak peynir torbaya koyulamadı,
 Hasret gitti ölümler
 Dünyaya doyulamadı... (Nâzım Hikmet 1)

dizeleri, ses tekrarlarından gelen ahenge kapılma yanında halk şiirinin dörtlüğü oluşturmada ve uyağı sağlamada doldurma dizelere başvurmaşını anıştırır. Ayrıca bu alıntıdaki geçmiş zaman kipiyle kurulan ilk iki dize, şairin metnini depremin gerçekleştiği an/zaman dilimi üzerine kurduğu dikkatten kaçırılmazsa, Türk köylüsünün sürdürdüğü hayatın gerçekliği (yayıktay yağ yaymanın bahar, yaz ve sonbahar mevsiminde olacağı, hayvanların kış sonu ve/veya bahara doğru yavrulayacağı ve süt vereceği, aralık sonu itibarıyla sıfırın altında geçen havacaklığının yayıktay yağ dövmeye, peynir yapmaya uygun ortamı sağlamayacağı gibi ayrıntılar) bakımından tartışmaya açıktır.

Şair, model metinden ayrıldıktan sonra halk söyleyişinden uzaklaşmadan kendi şiir estetiği çerçevesinde bir dil ve söylem geliştirir. Model metni geride bırakması, model metnin bir benzerini yazmak istemediğini, nazirecilikten ayrıldığını gösterir. Bu da onun şiir yazma yöntemiyle ilgili bir konudur. O, yola çıktığı/model aldığı metni geride bırakarak daha uzun ve serbest bir metin kurma yöntemini tercih etmiş görünmektedir. Böyle bir metin kurma stratejisi de ona söylemek istediklerini daha rahat ve geniş ifade etme fırsatını tanır. Onun “Kerem Gibi” ve “Türk Köylüsü” gibi şiirleri hatırlanırsa bir benzerini yazmak (nazirecilik yapmak) yerine montaj ve kolaj tekniklerini kullanarak başka metinlerden yararlandığı; başka bir metinden yola çıkarsa bile değiştirime, dönüştürüme başvurduğu (*Yusuf ile Menofis*, *Ferhat ile Şirin* oyunlarında görüldüğü gibi), bireysel yaratıcılığı öne alarak yeni ve çağdaş bir metin ürettiği gözlenir.

Şair, halk şiirinde olduğu gibi ahenk arayışı peşindedir. Kelime ve ses tekrarları, halk şiirine göre düzensiz bir şekilde gelen uyaklar, ahengi kurmada etkili olur. Şiirde üç defa yinelenen, bütünlüğü ve ahengi sağlamada rol üstlenen, “Yan yana sırtüstü yatan ölümler” dizesi, halk şiirinin kavuştağını (nakaratını) hatırlatır.

“Kara Haber” şiirinin *Tan* gazetesindeki ilk baskısının altına “N.H.” kısaltmasıyla “[k]esemde verecek şeyim yok, ancak yüreğimden verebildim” şeklinde not düşen şair, anlaşılan 1939 Erzincan depreminden ciddi anlamda etkilenir ve duygularını içtenlikli bir dille ifade etme yoluna gider, kendi ifadesiyle depremzedelere *yüreğinden verir*. Bunu yaparken de halkın diline, söyleyişine olabildiğince yakın bir dil ve söylem içinde olmak ister. Sonuçta halkla bütünleşmek onunla aynı dünya algısında olmaktan, onunla aynı duygu ve düşünce dünyasında buluşmaktan ve aynı dili konuşmaktan geçer. “Kara Haber” şiirinde Nâzım Hikmet’in yapmak istediği de tam olarak budur: Türk halkıyla özdeşleşmek, onunla bütünleşme içine girmek...

Sonuç

Sonuç olarak şu belirlemelerde bulunmak mümkündür: Nâzım Hikmet, 27 Aralık 1939 Erzincan depremi üzerine halkın acısını içinde duyan bir şair olarak kısa sürede “Kara Haber” şiirini yazar ve yayımlar. Bu şiiri yazarken “Erzincan’da Bir Kuş Var” şeklinde tanınan ağıtla metinlerarasılıklar kurar. Ayrıca halkın duygu ve düşüncesiyle ortak bir alan yaratabilmek için halk şiiri geleneğiyle söylemlerarasılık kurma yoluna gider. Böylece depremde ölen, evleri yıkılan, yaralanan, aç ve açıkta kalan geniş halk kitleleriyle ölümde, acıda, yoklukta bütünleşme arzusunu, iç dünyasında olduğu gibi, metinlerarasılık ve söylemlerarasılık yöntemiyle edebiyat metninde de gerçekleştirmek ister. Şair, geniş

halk kitlesinin duyuş ve düşünüşünü, kolektif bilinci ancak halk şiirinin diliyle ve söylemiyle içtenlikle ifade edebileceğine inanmış olmalıdır. Halkla bütünleşmenin yolu, onunla ortak dünya algısı kurmaktan, ortak bir dil ve söylem kullanmaktan geçer.

Kaynakça

- Aktulum, Kubilây. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi, 1999.
- Günay, V. Doğan. *Söylem Çözümlemesi*. İstanbul: Papatya Yayıncılık Eğitim, 2013.
- Nâzım Hikmet. "Kara Haber". *Tan*, 1 (2 Ocak 1940).
- —. *Kuvâyi Milliye, Şiirler: 3*. İstanbul: Adam Yayınları, 1987.
- —. *İlk Şiirler Şiirler 8*. İstanbul: Adam Yayınları, 1997.
- Öztelli, Cahit. *Karacaoğlan-Yaşamı ve Bütün Şiirleri*. İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım, 1987.
- Taş, Fahri ve Turan, Salih. *Erzincan'a Girdim Ne Güzel Bağlar: Erzincan Türküleri I*. Ankara: Erzincan Valiliği, 2004.
- Uçar, Mustafa. *Erzincan'da Giyim Kuşam Halk Oyunları ve Halk Türküleri*. Ankara: Erzincan Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Vakfı Yayınları, 1993.
- Yahya Kemal. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 1974.

Cumhuriyet Dönemi'nin İlk Mizah Gazetelerinden *Vay Vay*

Cengiz Eken*

Giriş

Güldürürken düşündürme esasına dayanan Türk mizah geleneği, sosyal yaşamın hemen her alanına nüfuz eden, toplumun aksayan yönlerini gösteren mizah gazetelerinin beslendiği en önemli kaynak olmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kültür dünyamıza girmeye başlayan mizah gazeteleri, yeniden üretilen haberleriyle diğer gazeteler gibi halkı bilgilendirme amacı gütmüş, buna ilaveten karikatürler ve mizahî karakterli edebî metinlerle özellikle çalkantılı dönemlerde umut vermek, neşelendirmek suretiyle toplumsal motivasyonu artırmayı amaçlamıştır. Kimi zaman da sosyal yaşama zarar verdiği düşünülen gelişmeler, sivri bir dilin keskinliğiyle ya da bir karikatürün abartılı çizgileriyle eleştirilmiştir.

İnceleme konusu olan ve sadece üç sayı yayımlanma imkânı bulan *Vay Vay* mizah gazetesi de her ne kadar haber değeri taşıyan siyasi ve sosyal hadiseleri gündemine pek almasa da Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki toplumsal yaşama ayna tutmuş ve özellikle karikatürleriyle hayatın her alanında var olmaya çalışan yeni kadın imajına eleştiriler getirmiştir.

1. Şekil Özellikleri

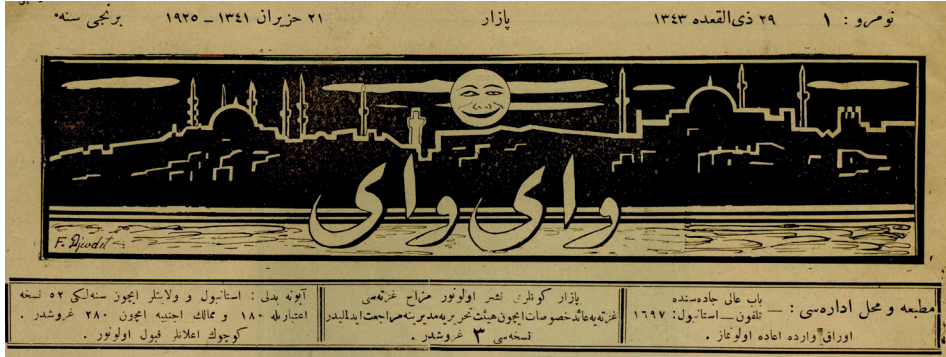
Vay Vay mizah gazetesi, 21 Haziran 1925 – 5 Temmuz 1925¹ tarihleri arasında², pazar günleri³, dört sayfa şeklinde üç sayı yayımlanmış ve “5 Temmuz 1341 (5 Temmuz 1925) tarihinde yayın dünyasından çekilmiştir” (Özen ve Kuzucu 128). Yayın hayatından çekilmesiyle ilgili gazetede herhangi bir malumata da yer verilmemiştir.

* Dr. Öğr. Üyesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: kencengiz@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5039-7622.

1 Yayımlanan üç sayının Rumi, Hicri ve Miladi takvime göre tarihsel bilgileri sırayla, Numara 1: 29 Zilkade 1343 / 21 Haziran 1341 / 21 Haziran 1925, Numara 2: 7 Zilhicce 1343 / 28 Haziran 1341 / 28 Haziran 1925, Numara 3: 14 Zilhicce 1343 / 5 Temmuz 1341 / 5 Temmuz 1925 şeklindedir.

2 Selim Nüzhet Gerçek, *Matbuat Tarihi* adlı eserinin “1831-1928 Gazete ve Mecmualar” kısmında *Vay Vay* mizah gazetesini, 1924 yılında çıkartılan süreli yayınlar arasında göstermiştir (341).

3 Bazı kaynaklar *Vay Vay*'ın günlük gazete olduğunu belirtmiştir (Duman 447; Öztürk vd. 421).



Dolunay eşliğinde şehrin gece silüetinin yansıtıldığı kapak klişesinin üzerinde gazetenin ismi ve sol alt köşesinde Latin harfli “F. Cevdet”⁴ imzası yer almaktadır. Klişesinin üzerinde sırayla numara, Hicri tarih, gün, Rumi, Miladi tarih ve sene bilgileri verilmiştir. Klişenin altındaki ilk sütunda adresi, “Evrak-ı varide iade olunmaz” ifadesi; ortada gazeteyle ilgili hususların muhatabının heyet-i tahririye olduğu, fiyatı; son sütunda ise abonelik bilgileri ve “Küçük ilanlar kabul olunur” ifadesi yer almaktadır. Dördüncü sayfada sol alt köşede gazetenin Şirket-i Mürettibiye Matbaası’nda basıldığı ve mesul müdürünün Hakkı Nezih⁵ olduğu belirtilmiştir.

İçeriğinde beş haber yorum, dokuz hikâye, beş fıkra, altı muhavere, iki deme, bir mektup, bir mülakat, on beş manzume, iki manzum hikâye, on dört karikatür, on reklam ve iki ilan bulunmaktadır.

2. Yazar-Çizer Kadrosu

Vay Vay mizah gazetesinde reklam ve ilanlar dışındaki kırk altı metnin on dördü imzasız olarak neşredilmiş, diğer metinlerde Şipşak, Öhhö Öhhö, Mustafa Remzi, Çapkın, Saim İlhan, F. C., R. K(af)., M. R., Civa Cabbâr, Vay Vay, A(yın) C., Cırcır Böceği, Osman Nuri, Sürpik Tuti, Bülbül, Bıçkın, Kırlangıç, Düdük, Gece Kuşu⁶, Buhu Kuşu imzaları yer almıştır. *Vay Vay*’ın mesul müdürü olan

- 4 Çizer imzasını Latin harflerine aktarırken Fransız aksanını esas alarak “c” harfini “dj” sesleriyle karşılama ve Cevdet yerine Djevdet kelimesini kullanmıştır. Oysa İmza eski harflerle  şeklinde atılmıştır. Bu nedenle Başlık klişesindeki isim metin içerisinde F. Cevdet şeklinde ifade edilmiştir.
- 5 *Vay Vay* mizah gazetesi dışında herhangi bir yayında Hakkı Nezih ismine rastlanmamıştır. Bununla birlikte 1927 yılında İzmir’de yayımlanan *Kaynana* mizah gazetesinin mesul müdürü Hakkı Nezihi’yle aynı şahıs olup olmadığı şüphesi ortaya çıkmıştır. Bu nedenle Ömer Faruk Huyugülzel’in *İzmir Fikir ve Sanat Adamları (1850-1950)* adlı eserinde “Hakkı Nezihi” başlıklı biyografik metin incelenmiş (174-75) ancak söz konusu şahıslar arasında bir bağlantı kurulamamıştır.
- 6 Aydan Ener Su tarafından hazırlanan “1900-1928 Yılları Arası Mizah Gazete ve Dergilerinin İncelenmesi” adlı doktora tezinde “Civa Cabbâr” ve “Gece Kuşu” imzaları, “Cive Cebbâr” ve “Kic Kuşu” şeklinde okunmuştur (276).

Hakkı Nezih yazı kadrosunda yer almamış ve yazı kadrosundan sadece Mustafa Remzi⁷ (1894-1956) isminin müstear olmadığı tespit edilebilmiştir. Ayrıca “Fırdevs Hanım Üç Aylık Gebe İken Nasıl Fahişe Oldu?” başlıklı hikâyedeki “M. R.” imzasının da ihtiyat kaydıyla Mustafa Remzi’ye ait olduğu düşünülebilir. Bunlarla birlikte gazetede yer alan “M. R.” dışındaki müstear isimlerin kimler tarafından kullanıldığı ve müstear isim olup olmadığı hususu tespit edilemeyen Osman Nuri ve Saim İlhan hakkında herhangi bir malumata ulaşılamamıştır.

Vay Vay mizah gazetesinde yer alan on dört karikatürün sadece biri imzasız olarak yayımlanmıştır. Karikatürlerin on adedi Hakkı, üçü F. Cevdet imzasıyla verilmiştir. Ayrıca gazetenin kapak klışesinde de F. Cevdet imzası yer almaktadır. Söz konusu imzanın gazetenin 1. sayısının 4. sayfasında da yer alan görselde “*Açılmadan Solanlar*” yazarı olarak verilen Fuad Cevdet’e (Aydın 19) ait olduğu düşünülebilir.

3. Muhtevaya Dair Bazı Dikkatler

Köklü değişikliklerin yaşandığı Cumhuriyet’in ilk yıllarında yayın hayatına başlayan *Vay Vay* mizah gazetesi, yeni dönemle birlikte hemen her platformda seslerini daha gür bir şekilde duyurarak erkeklerle eşit haklara sahip olmak isteyen kadınlar etrafında oluşan “yeni kadın imajı” dışında devrin sosyal meselelerine yeteri kadar yer vermemiştir. *Vay Vay*, her ne kadar mizahı öncelese de neticede bir gazetedir. Gazetenin de öncelikli görevi halkı bilgilendirmektir. Ülkemizde 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren şekillenmeye başlayan mizah gazeteciliği dikkate alındığında haberin ne denli önemli bir unsur olduğu görülecektir. Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş yıllarında yayın hayatına başlayan *Vay Vay* mizah gazetesi yazar, çizer kadrosunun tanık olduğu reform niteliğindeki gelişmeleri konu edinmemeleri dikkat çekicidir. Söz konusu tavır, günlük yaşamın haber değeri taşıyan hadiselerine de yansımıştır. Halkı bilgilendirme vasfının zayıflaması *Vay Vay*’ın gazete olma niteliğini zaafa uğratmıştır. Bu nedenle muhtevası itibarıyla *Vay Vay*, gazeteden çok dergiye benzemiştir.

Her ne kadar haber metinlerine pek fazla yer verilmesine de gazetede kadın erkek ilişkisi, aşk, evlilik, aldatma gibi sosyal meseleler, yeni dönemle birlikte tebarüz eden “yeni kadın imajı” etrafında menfi bir bakışla, hikâye, fıkra, deneme, manzume, manzum hikâye gibi edebî türler içerisinde ve karikatürlerde ele alınmıştır. Muhtemelen gazeteyi yönetenler, siyasi eleştirilerini, iktidarın gadrine uğramamak için doğrudan dile getirmek yerine “yeni kadın imajı”

7 1894-1956 yılları arasında yaşayan, Köktürk soyadını alan ve *Çapkın Kız*, *Dul Kadının Esrarı*, *Günahsız Fahişe*, *Damat Bey* adlı hikâyeleriyle tanınan Mustafa Remzi’nin hayatı hakkındaki bilgiler sınırlıdır. (Öztürk Aykaç 98-99).

temelinde ifade etme yoluna gitmişlerdir. Bu nedenle olmalıdır ki gazetede kadınlar, talep ettikleri hak ve özgürlükler paralelinde gelişen “yeni kadın imajı” vesilesiyle şuh, çapkın, hafif meşrep, egoist varlıklar olarak nitelendirilmiştir.

Bilindiği gibi yenileşme dönemlerinde, yenilik hayatın her alanına nüfuz ederek toplumsal yaşamı dönüştürür. Ne var ki “erkekler değişimin öncülüğünü alırken kadın, cemaatin gizli koruyucusu vasfını üstlenerek yenilikten uzak tutulmaya çalışılır” (Oktay 641). Bu nedenle kadınların kendilerine doğrudan sunulmayan hak ve özgürlükleri elde etmek için ayrıca mücadele vermesi gerekmiştir. Bu durum her zaman gelenekçi toplum kesitlerinin eleştirilerine neden olmuştur. *Vay Vay* mizah gazetesinin kadına bakışı bu minvalde değerlendirilebilir. Gazetenin ikinci sayısının ikinci sayfasında yer alan uykudan yeni uyanmış olduğu anlaşılan modern görünümlü kadın ile kocasını tasvir eden karikatürdeki “Erkek— Rüyanda tatlı bir şey gördün galiba. Kadın— Evet.. Bey ihanet ediyordum” (No. 2, s. 2) şeklindeki diyalog ve birinci sayısının üçüncü sayfasında verilen karikatürde şuh bir kadın ile âşığı olduğu izlenimi veren erkek arasındaki “Kadın — Zevcim yine geç kaldı. Kim bilir hangi kadının koynundadır. Erkek— Merak etmeyiniz. Belki bir tramvay kazasına uğramıştır” (No. 1, s. 3) şeklindeki konuşma “yeni kadın imajı”yla birlikte aldatmanın sıradanlaşmasını örneklemektedir. “Asrî mektup” ifadesiyle verilen ve bir lokantada çapkın bir erkeğin yan masadaki kadına mektup verme teşebbüsünü yansıtan karikatürde yer alan “Erkek — Şu mektubumu kabul eder misiniz hanımefendi! Kadın — Kabul ederim. Fakat yediğim şeylerin parası içinde olmak üzere” (No. 3, s. 4) şeklindeki diyalog “yeni kadın imajı”yla birlikte kadının geleneksel değerlerden uzaklaşmasını ortaya koymaktadır. Yani *Vay Vay*’da yer alan karikatürlerde Cumhuriyet Dönemi’yle birlikte sivil toplum örgütleri öncülüğünde ifade bulan hak ve özgürlük talepleriyle gündem olan kadınların gerçek durumlarından ziyade söz konusu talepleri hoş karşılamayan zümrenin zihnindeki kadın imajına yer verilmiştir. Bahsi geçen karikatürlerde “yeni kadın imajı” bir bireyden, bir anneden çok, kimi zaman modern kıyafetleriyle bir süs eşyası, kimi zaman da şuhluğuyla erkekleri kontrol eden bir varlık olarak tavsif edilmiştir.

Vay Vay mizah gazetesinde “Saray Rezaletlerinden”, “Kadının Fendi”, “Yetmiş Yaşındaki Bakire Bir Gece Mehtapta Kiminle Görüldü”, “Çocuk Kime Benzerse?!” , “Firdevs Hanım Üç Aylık Gebe iken Nasıl Fahişe Oldu?” başlıklı hikâyelerde de kadına karşı menfi bir bakış söz konusudur ancak bunlar “yeni kadın imajı” etrafında gelişen algıdan ziyade eskiden beri süregelen tartışmaların devamı niteliğindedir. *Vay Vay* mizah gazetesi, esasında Cumhuriyet’in eğitilmiş, donanımlı, hayatın her alanında aktif bir şekilde rol alan kadın yaratma projesine

ve bu proje etrafında şekillenen “yeni kadın imajı”na eleştiriler getirmek suretiyle siyasi iradeyi tasvip etmediğini de dile getirmiş olmaktadır.

Vay Vay mizah gazetesinde kadın dışında basın hayatı, yoksulluk, moda gibi sosyal meselelere de temas edilmiştir. Bunların yanında İstanbul’un kahveleri, pastaneleri, eğlence mekânları, sokakları mizahın penceresinden zaman zaman canlı bir şekilde tasvir edilmiştir.

4. Türlere Göre Tahlili Dizin

4. 1. Haber Yorum⁸

4. 1.1. **Şipşak, *Matbuat Müzesi, Haber Yorum, No. 1, S. 1*:** Babıalı Caddesi’nde genç, ihtiyar, patron, muharrir, ressam bütün emektarlar tarafından bir matbuat müzesi açılacağını ve müzede kimin eşyalarının yer alacağını belirten haber yorum.

4. 1.2. **İmzasız, *Hepimizin Hâli Berbat, Haber Yorum, No. 2, S. 1*:** Yaz sıcaklarından dolayı diğer meslek grupları gibi muharrirlerin de işlerini yapmakta zorlandığını yansıtan haber yorum.

4. 1.3. **İmzasız, *Eşeklerin Kararı, Haber Yorum, No. 2, S. 1*:** “Haber aldığımıza göre Sulukule eşeklerinden bir grup, gazetelerinde kendi seslerinden şikâyet edildiğini okuyarak hep birlikte mezkûr yazıyı yazan zatın evine gidip sabahtan akşama kadar zırlamaya karar vermişlerdir.” şeklinde haber yorum.

4. 1.4. **İmzasız, *Gazetelerin Dilleri, Haber Yorum, No. 2, S. 3*:** Devrin gazetelerinin bir iki kelimeyle belirgin taraflarının ön plana çıkarıldığı haber yorum.

4.1.5. **İmzasız, *Karşı Gazetelerin Dilleri, Haber Yorum, No. 3, S. 2*:** Devrin ecnebi gazetelerinin belirgin taraflarının bir iki kelimeyle ifade edildiği haber yorum.

4.2. Hikâye

4.2.1. **Öhhö Öhhö, *Herkes Benim Kaynanam!, Hikâye, No. 1, S. 2*:** Bir şahsın insanların sürekli işine karışması, yani kendisine kaynanalık etmesi karşısında “İyi fena yanlış, doğru. Her şeye: — Hay hay.. diye(rek)” hesap vermekten kurtulmayı planlamasını ve “Bu asırda başınızın dinç, gönlünüzün ferah olup selametinizi isterseniz siz de benim gibi yapın..” şeklindeki öğüdünü konu edinen hikâye.

8 Mizah gazetelerinde gündeme dair hadisler genel olarak doğrudan sunulmak yerine, yorumlanarak mizahi bir çehre içerisinde verilir. Bu nedenle bu türden haber metinleri “haber yorum” olarak adlandırılmıştır.

4.2.2. Mustafa Remzi, *Saray Rezaletlerinden, Hikâye, No. 1, S. 3:* Yetmiş yaşında bir bekâr olan Goncafem Hanım'ın saray öncesi, saray devresi ve saray sonrası hayatının anlatıldığı hikâye.

4.2.3. Çapkın, *Kadının Fendi, Hikâye, No. 2, S. 2:* Evli ve biri on beş diğeri on yedi yaşlarında iki kızı olan Mirasyedi Fazlı Bey'in komşusunun dul kız kardeşi Naciye'ye âşık olmasını ve onunla yalnız kalma çabaları neticesi karısı tarafından oyuna getirilmesini konu edinen hikâye.

4.2.4. Saim İlhan, *Saim Bey Evleniyor, Hikâye, No. 2, S. 2:* Gökkuşağının altından geçerek erkek olan Saim Bey'in evlilik hazırlığında olduğunu ve rüya-sındaki kına gecesini yansıtan hikâye.

4.2.5. F. C., *Vapur Yolcuları, Hikâye, No. 2, S. 3:* Ermeni madam ile Arnavut baklacının sabah saatlerinde kavga edercesine pazarlığa tutuşmalarından rahatsız olan muharririn vapur düdüğünden şikâyetçi olan ve vapurlardaki düdüklerin kaldırılmasını teklif eden gazeteyi eleştirmesini yansıtan hikâye.

4.2.6. Mustafa Remzi, *Yetmiş Yaşındaki Bakire Bir Gece Mehtapta Kiminle Görüldü, Hikâye, No. 2, S. 4:* Baş kalfanın sarayında cariye olarak uzun süre hayatını devam ettirdikten sonra özgürlüğüne kavuşan, eline erkek eli değmesiyle tanınan Goncafem Kalfa'nın bir delikanlı ile sarmaş dolaş görülmesini konu edinen hikâye.

4.2.7. Öhhö Öhhö, *Doktor Şıngısı, Hikâye, No. 3, S. 2:* Taşralı bir ailenin tıbbiyede okuyan Kâmuran isimli oğlunun, pek saf ve temiz olmasından ötürü gülünç duruma düşmesini yansıtan hikâye.

4.2.8. R. K(af), *Çocuk Kime Benzerse?!, Hikâye, No. 3, S. 2:* Adnan Şük-rü'nün karısı ile yakın arkadaşı Vasfi tarafından aldatılmasını konu alan hikâye.

4.2.9. M. R., *Firdevs Hanım Üç Aylık Gebe İken Nasıl Fahişe Oldu?, Hikâye, No. 3, S. 3:* Üç aylık hamile olan Firdevs Hanım'ın kötü yola düşmesini yansıtan hikâye.

4.4.3. Fıkra

4.3.1. İmzasız, *Cazbandla Köylü, Fıkra, No. 2, S. 1:* Köylülerin daha önce dinlemedikleri caz şarkısını anlamlandırma çabalarını yansıtan fıkra.

4.3.2. İmzasız, *Fena Bir Tesadüf, Fıkra, No. 2, S. 2:* “Rasim “E(lif)” Bey'in Yeni Mahalle'de yalnızlıktan sıkıldığı anda karısıyla karısının sevgilisine rast gelmesini yansıtan fıkra.

4.3.3. İmzasız, *Her Akşam Niçin Gidersin?*, Fıkra, No. 2, S. 3: M. Bey'in düzenli olarak akşamları Beyoğlu'nda müzikli bir salona devam etme sebebinin kaybettiği yazısını aramak olduğunu belirtmesini konu alan fıkra.

4.3.4. İmzasız, *Buse Tatlısı*, Fıkra, No. 3, S. 2: Beyoğlu'nda bir pastanede Fransızcada "beze", Türkçede "buse" adı verilen tatlının, garson ile müşteri arasında yanlış anlaşılmaya neden olmasını yansıtan fıkra.

4.3.5. İmzasız, *Sizin İçin Yanıyorum*, Fıkra, No. 3, S. 2: Pastanenin birinde diğer masadaki bir erkek tarafından rahatsız edilen kadının zekice bir cevapla ortamdaki uzaklaşmasını anlatan fıkra.

4.4. Muhavere

4.4.1. İmzasız, *İyi Bir Tıraşçı*, Muhavere, No. 1, S. 2: Florinalı Nazım'ın Babıalı Caddesi'nde iki genç tarafından iyi bir tıraşçı olarak tavsif edilmesini konu edinen muhavere.

4.4.2. İmzasız, *Şen Adamın Ölümü*, Muhavere, No. 2, S. 4: Muharrir R. Bey'in hayattayken oldukça şen olan bir adamın ölümüyle ilgili değerlendirmesini oynak bir müzik eşliğinde yazmasını konu edinen muhavere.

4.4.3. İmzasız, *Sakal Aleyhisselam*, Muhavere, No. 3, S. 3: Giyim kuşamına pek özenli Şair A(yın) Bey'in kesret meşguliyetinden kaynaklı sakalının uzamasını yansıtan muhavere.

4.4.4. Civa Cabbar, *Ali İslam ile Ağa Rüstem'in Muhavereleri*, Muhavere, No. 3, S. 4: İran'ın büyük bayramlarından Nevruz'da Ağa Rüstem'in yaşadığı sıkıntıları Ali İslam'a anlatmasını konu edinen muhavere.

4.4.5. İmzasız: *Eski Emînle Yenisi*, Muhavere, No. 3, S. 4: Darülfünun'un eski ve yeni emîni arasında yaşanan koltuk mücadelesini anlatan muhavere.

4.4.6. İmzasız, *Güzel, Şık, Sağlam Bir Kostüm*, Muhavere, No. 3, S. 4: Bir kostümün nereden alındığını yansıtan muhavere.

4.5. Deneme

4.5.1. F. C., *Pantolonun Düğmesi*, Deneme, No. 1, S. 2: "Tünelin Beyoğlu tarafındaki kapısının az ilerisindeki helâ" hakkında bilgi verildikten sonra pantolonunun düğmesini kapatmadan heladan çıkan bir şahsın toplum içerisinde yaşadığı sıkıntıyı konu edinen deneme.

4.5.2. Vay Vay, *Yaşasın Randevu Evleri*, Deneme, No. 3, S. 1: Yaşanılan dönemde Beyoğlu'ndaki mekânların bozulmasını ve randevu evlerinin işlevini yansıtan deneme.

4.6. Mektup

4.6.1. Vay Vay, Zavallı Saim Bey, Mektup, No. 1, S. 1: Kadınlık âleminde erkeklik âlemine geçen Saim Bey'in, erkeklik âlemine geçtikten sonra yaşayacağı sıkıntıları anlatan mektup.

4.7. Mülakat

4.7.1. A(yın) C., İranî Kasım Efendi'yle Mülakat, Mülakat, No. 1, S. 4: Babıali Caddesi'nde Cemiyet Kitaphanesi Sahibi Kasım Efendi ile İran'ın ahvali konusunda yapılan mülakat.

4.8. Manzume

4.8.1. Cırcır Böceği, Şarkı, Manzume, No. 1, S. 1: İki dördlükten oluşan aşk temalı manzume.

4.8.2. Osman Nuri, Taksim Güzeline, Manzume, No. 1, S. 2: Beş dördlükten oluşan ve "Matmazel V. Y'ye" ithafıyla verilen aşk şiiri.

4.8.3. Sürpik Tuti, Agop Efendi'nin Şiiri, Manzume, No. 1, S. 2: "Çakmacılarda Sümbüllühan'da Sühulet Matbaası Sahibi Möşyö Agop tarafından yazılan bu şiir Ermenice mizah gazetesi Gavroşa gönderilmekte iken yanlışlıkla idarehanemize bırakılmıştır. Biz de tercüme ederek neşrediyoruz:" ibaresi ile yayımlanan manzume.

4.8.4. Bülbül, Kıta, Manzume, No. 1, S. 3: Bir dördlükten oluşan aşk şiiri.

4.8.5. Çapkın, Florya Şarkısı, Manzume, No. 1, S. 4: Üç dördlükten oluşan ve Floryalı bir güzeli konu edinen manzume.

4.8.6. Bıçkın, Pastanede Bir Gece, Manzume, No. 1, S. 4: Yedi beyitten oluşan ve bir çapkının Rum pastanesinde yaşadıklarını yansıtan manzume.

4.8.7. Mustafa Remzi, Ada Şarkısı, Manzume, No. 2, S. 1: İki dördlükten oluşan aşk şiiri.

4.8.8. Osman Nuri, Yaz Şarkısı, Manzume, No. 2, S. 1: İki dördlükten oluşan aşk şiiri.

4.8.9. Kır Langıç, Beyoğlu Mânileri, Mâni, No. 2, S. 3: Aşk, eğlence konularını ele alan dört adet mâni.

8.10. Düdük, Külhan Bey Mânileri, Mâni, No. 2, S. 3: Kabadayıların niteleklerini sıralayan dört adet mâni.

4.8.11. Cırcır Böceği, *Adada Bir Gece, Manzume, No. 2, S. 3:* Adada ayın şavkının denize yansımalarının oluşturduğu tabloyu yansıtan yirmi beyitlik manzume.

4.8.12. Gece Kuşu, *Kurban Şarkıları*⁹, Manzume, No. 3, S. 1: İki dörtlükten oluşan aşk şiiri.

4.8.13. Buhu Kuşu, *Kurban Şarkıları, Manzume, No. 3, S. 1:* İki dörtlükten oluşan aşk şiiri.

4.8.14. Cırcır Böceği, *Üsküdar Güzeli, Manzume, No. 3, S. 1:* Dört dörtlükten oluşan aşk şiiri.

4.8.15. Kırangıç, *Galip Dedeyi Hatırlarken, Manzume, No. 3, S. 3:* Üç dörtlükten oluşan güncel hayatla ilgili manzume.

4.9. Manzum Hikâye

4.9.1. Öhhö Öhhö, *Diş Fırçası, Manzum Hikâye, No. 2, S. 2:* Diş Hekimi Kâmi Bey'in halasının köyünde yaşayan dul Nebahat ile dişlerini tedavi etme bahanesiyle yakınlaşma çabasını konu alan manzum hikâye.

4.9.2. Osman Nuri, *Kafes, Manzum Hikâye, No. 3, S. 4:* Firuzan Bey ile on beş yaşındaki matmazelin tanışma ve nikâhlanma süreçlerini ihtiva eden manzum hikâye.

4. 10. Karikatür

4. 10.1. Hakkı, *Karikatür, No. 1, S. 1:* “Fatin Hoca'nın barometresi. Yine Fatin Hoca hava açık olacak diyor. Hâlbuki yağmur tâ buraya kadar sızmış.” ifadesiyle bir şahsın üst kat komşusunun çocuğunun işemesi neticesi evinde oluşan sızıntıyı yağmur sanmasını konu edinen karikatür.

4.10.2. F. Cevdet, *Karikatür, No. 1, S. 2:* “Sivri sineklerde kıskançlık. Dişi— (Erkeğine) Beni bırakıp da başkasının baldırlarına ha!..” ifadesiyle bir kadının bacağı üzerinde bulunan iki sivrisineği yansıtan karikatür.

4.10.3. Hakkı, *Karikatür, No. 1, S. 3:* “Akraba ile  Kadın— Zevcim yine geç kaldı. Kim bilir hangi kadının koynundadır. Erkek— Merak etmeyiniz.. Belki bir tramvay kazasına uğramıştır.” ifadesiyle bir kadın ve bir erkeğin konuşurken tasvir edildiği karikatür.

4.10.4. Hakkı, *Karikatür, No. 1, S. 4:* “Çapkın Kız’ kitabının çapkın muharriri” ifadesiyle Mustafa Remzi'nin silüetini yansıtan karikatür.

9 Gece Kuşu ve Buhu Kuşu imzalı manzumeler gazetede “Kurban Şarkıları” ortak başlığı altında verilmiştir.

4.10.5. Hakkı, Karikatür, No. 1, S. 4: “Açılmadan Solanlar’ın solgun muharriri” ifadesiyle söz konusu eserin yazarı olan Fuad Cevdet’in silüetini yansıtan karikatür.

4.10.6. F. Cevdet, Karikatür, No. 1, S. 4: “Amerikan Kolej müsamesinde, bazı simalar” ifadesiyle mezuniyet müsamesinden yedi silüeti yansıtan karikatür.

4.10.7. Hakkı, Karikatür, No. 2, S. 1: “Adada merkep gezintileri için evdeki talimler.” ifadesiyle modern giyimli bir kadının elleri ve dizleri üstünde yürüme pozisyonunda olan takım elbiseli bir erkeğin üzerine binmesini yansıtan karikatür.

4.10.8. Hakkı, Karikatür, No. 2, S. 2: “Tatlı rüya. Kadın— Evet.. Bey ihanet ediyordum. Erkek— Rüyanda tatlı bir şey gördün galiba. Kadın— Evet.. Bey ihanet ediyordum.” ifadesiyle yatağında uzanan modern görünümlü bir kadın ve baş ucunda onunla konuşmaya çalışan fesli takım elbiseli bir şahsı yansıtan karikatür.

4.10.9. Hakkı, Karikatür, No. 2, S. 3: “Muharrir aşkı. Erkek— İçimde müt-hiş bir sıkıntı var. Kadın— Muhakkak bir mevzu düşünüyorsunuz.” ifadesiyle giyimleri gayet şık olan bir kadın ve erkeği yansıtan karikatür.

4.10.10. F. Cevdet, Karikatür, No. 2, S. 4: “Köprü memurları kalktıktan sonra. Yerlerine gelecekler.” ifadesiyle sol elini dilenir gibi açmış, ağlayan bir çocuk, sağ bacağı diz altından itibaren kesik koltuk değnekli bir kişi arasında kadın mı erkek mi olduğu anlaşılmayan berduş görünümlü bir şahsı yansıtan karikatür.

4.10.11. İmzasız, Karikatür, No. 3, S. 1: “Kurbanlık kadınlar. Erkeklerden biri:— Şu kadınlardan hangisini tercih edersin? Diğeri: — Tabii yağlısını...” ifadesiyle iki erkeğin önlerindeki iki kadın hakkında konuşmasını yansıtan karikatür.

4.10.12. Hakkı, Karikatür, No. 3, S. 2: “Doğru değilse?!. Erkek — Karıcığım eğer bu söylediklerim doğru değilse Arap olayım” ifadesiyle siyahı bir kadın ve erkeğin tasvir edildiği karikatür.

4.10.13. Hakkı, Karikatür, No. 3, S. 3: “Takma Dişin Belası. Kadın: — Kızarsan ensemde ısıtırır! Erkek:— Maatteessüf ısıramam, çünkü dişlerimi evde unuttum!” ifadesiyle bir kadın ve arkasında yer alan erkeğin tasvir edildiği karikatür.

4.10.14. Hakkı, Karikatür, No. 3, S. 4: “Asrî mektup. Erkek — Şu mektubumu kabul eder misiniz hanımefendi! Kadın — Kabul ederim.. Fakat yediğim şeylerin parası içinde olmak üzere..” ifadesiyle ön masada oturan erkeğin, arka masadaki kadına mektup verme teşebbüsünü tasvir eden karikatür.

4.11. Reklam

4.11.1. Damat Bey, Reklam, No. 1, S. 1; No. 2, S. 3; No. 3, S. 3: “Asrımızda genç evlilerin Beyoğlu âlemlerinde nasıl eğlendiklerini tasvir eden bu kitap yakında intişar edecek olup şimdiden şayan-ı tavsiyedir.”

4.11.2. Açılmadan Solanlar, Reklam, No. 1, S. 2: “Muharriri: Fuad Cevdet / Mevsimin en şık ve en güzel romanıdır. Tavsiye ederiz. Fiyatı on kuruştur.”

4.11.3. Arsen Lüpen, Reklam, No. 1, S. 3: “Memleketimizin genç ve mukad-dem muharrirlerinden Mustafa Remzi Bey’in *Çapkın Kız, Günahsız Fahişe, Genç Mektupları, Selma’nın İlk Kocas, Gelin Hanım* gibi şık telif kitaplarına ilaveten Cemiyet Kitaphanesi tarafından neşr ve lisanımıza tercüme edilen “Arsen Lüpen” sergüzeştlerinden şimdiye kadar şu kitaplar intişar etmiştir: *Arsen Lüpen Hapishanede, Arsen Lüpen Kadın Hırsızı, Arsen Lüpen Paris’in Yeraltında, Arsen Lüpen Kumar Masasında, Arsen Lüpen Kadınlar Katili*. Bu meraklı sergüzeştler kitaplarını karilerimize tavsiye ederiz. Fiyatları beş kuruştur.”

4.11.4. Mükemmel Bir Kunduracı, Reklam, No. 1, S. 4; No. 2, S. 4: “Ak-saray, Cerrahpaşa ve o civar semtlerin yegâne kunduracısı Cerrahpaşa’da cami karşısında (116) numaralı Hakkı Bey olduğu halkımızca anlaşılmıştır. Çünkü onun kunduraları şıklık, sağlamlık, ucuzluk cihetiyle diğerlerine faiktir.”

4.11.5. Kalpakçı, Reklam, No. 1, S. 4: “Çarşı içinde Örücüler Kapısı’nda iki numarada Yako Efendi’nin kalpakçı dükkânında rengi bozulmaz astragan ve deri kalpaklar imal edilmektedir. Şayan-ı tavsiyedir.”

4.11.6. Doktor Feyzi Ahmet, Reklam, No. 1, S. 4; No. 2, S. 4: “Cilt, frengi, bel soğukluğu, prostat, zaaf tenasülü ve kadın hastalıklarını en son usullerle seri ve esaslı olarak mutedil şeraitle tedavi eder. Adres: Babıali Caddesi: 43 Numara. Cumadan maada her gün.”

4.11.7. Kanaat Çayı, Reklam, No. 2, S. 3: “Çayların en güzeli. Şehrimizdeki bütün çay tiryakileri müştereken her hususta zevk-i selime muvafık bulunan Kanaat Çayı kullanmaya ahdetmişlerdir. Çünkü mezkûr çay, mütehasıs bir heyetin piyasaya vaz’ ettiği bir çaydır. Muhtelif harmanlardan bir tecrübe kâfidir.”

4.11.8. Tuhafiye, Reklam, No. 2, S. 4: “Görülmemiş ucuzluk. Bayram geldi. Son moda muvafık yazlık şemsiye, kravat, çorap, ipekli kumaşlar, kurdeleler ve tuhafiye müteallik görülmemiş fiyatlarla Beyoğlu Cadde-i Kebirde dört yüz on iki numaralı dükkânda satılmaktadır.”

4.11.9. Yeni Moda Terzihanesi, Reklam, No. 2, S. 4: “Kazmirci Mustafa Necdet. Zevk-i selim sahibi elbise meraklılarına Galata’da Tiring’in karşısında yeni moda tarzihanesini cidden tavsiye ederiz.”

11.10. İbrahim Kemal Pul Ticarethanesi, No. 2, S. 4: “Her türlü battal posta pulları yüksek fiyatla alınır, taşradan siparişat kabul olunur. Galata, Yüksek Kaldırım Numara 53.”

4.12. İlan

4.12.1. Teşekkür, İlan, No. 2, S. 1: “İntişarımızı tebrik etmek lütfunda bulunan kârilerle taşra refikamıza hakkımızda gösterdikleri teveccühten dolayı teşekkür ederiz.”

4.12.2. Vay Vay, Bayram Tebriği, No. 3, S. 1: “Vay Vay— Muhterem kari ve karilerine bayramı tebrik eder.”

Sonuç

Mesul müdürlüğünü Hakkı Nezih'in yaptığı *Vay Vay* mizah gazetesi, 21 Haziran 1925 – 5 Temmuz 1925 tarihleri arasında yayımlanmıştır. Gazetede yirmi yazar, iki çizer imzası yer almıştır. Yazı kadrosunda yer alan Mustafa Remzi isminin müstear olmadığı tespit edilmiştir. Gazetenin yazı kadrosunda görülen M. R. imzası da büyük ihtimalle Mustafa Remzi'ye aittir. Osman Nuri ve Saim İlhan imzalarının müstear olup olmadığı hususu aydınlatılamamıştır. Yazı kadrosunda yer alan diğer imzalar ise müstear isimlerden oluşmaktadır.

Reklam ve ilan dışında kırk altı metnin, on dört karikatürün yer aldığı gazete, Türk tarihinin en önemli hadiselerinden biri olan Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan iki yıl sonra yayın hayatına girmesine rağmen ne söz konusu dönemin devrim niteliğindeki gelişmelerine ne de “yeni kadın imajı” gibi bir iki istisna dışında sosyal meselelere ya da haber değeri taşıyan diğer hadiselerle yer vermiştir. Kısacık ömrüne ve dört sayfalık hacmine rağmen hikâye, fıkra, muhavere, manzume gibi edebî türler açısından oldukça zengin olan gazetede İstanbul'un eğlence mekânları, sokakları, kahveleri etrafında kadın, kadın erkek ilişkisi, evlilik, aşk, çapkınlık, yoksulluk gibi konular ele alınmıştır. Özellikle yeni dönemle birlikte rejimin de desteğini alan kadınların toplumsal hayatın her alanında var olma çabası neticesinde oluşan “yeni kadın imajı”, *Vay Vay*'da menfi bir bakışla şuh, çapkın, aldatmaya meyyal bir kadın algısı oluşturacak şekilde değerlendirilmiştir. Yeni rejimin iş ve eylemlerine ya da bunların sonucu olan sosyal meselelere temas etmemesi/edememesi, *Vay Vay* mizah gazetesinin mevcut siyasi yapıya intibak sağlayamadığını düşündürmektedir.

Kaynakça

- Aydın, Ertuğrul. “1921-1925 Yılları Arasında Çıkan Edebi Yazı ve Eserlerin Sistematik Bibliyografyası”. Yüksek lisans tezi. İstanbul Üniversitesi, 1994.
- Duman, Hasan. *İstanbul Kütüphaneleri Arap harfli Süreli Yayınlar Toplu Kataloğu 1828-1928*. İstanbul: İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi-İslam Konferansı Teşkilatı, 1986.
- Ener Su, Aydan. “1900-1928 Yılları Arası Mizah Gazete ve Dergilerinin İncelenmesi”. Doktora tezi. Ankara Üniversitesi, 2017.
- Gerçek, Selim Nüzhet. *Matbuat Tarihi*. Haz. Mustafa Kirenci. İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2019.
- Huyugüzel, Ömer Faruk. *İzmir Fikir ve Sanat Adamları (1850-1950)*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
- Mildanoğlu, Zakarya. *Ermenice Süreli Yayınlar (1794-2000)*. İstanbul: Aras Yayınları, 2014.
- Oktay, Neşe. “Ömer Seyfettin Hikâyelerinde Kadınlar ve Bulanıklaşan Cinsiyetler”. *Sonsuza Uzanan Ses: Ömer Seyfettin*. Ed. Hülya Argunşah- Abdullah Şengül- Murat Gür. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020. 631-41.
- Özen, Osman ve Kemalettin Kuzucu. “Türk Basın Tarihinde Artin Asaduryan Matbaası ve Matbaada Basılan Süreli Yayınlar”. *Erdem Dergisi* 71-72 (2017): 117-138.
- Öztürk Aykaç, Nilüfer. “Mustafa Remzi (2020). Milli Cinayetler Koleksiyonu ve Diğer Hikâyeler”. *The Journal of Turkic Language and Literature Surveys (TULLIS)* 6/1 (2021): 93-96.
- Öztürk, Selahattin ve diğer. *Hakkı Tarık Us Kütüphanesi Kataloğu Süreli Yayınlar*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Turizm Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü, 2006.

1. Seçilmiş Mensur Metinler

1.1. Zavallı Saim Bey

Vay Saim Bey vay!... Bilseniz ki size ne kadar acıyorum. Yirmi iki senelik hayatınızın kadınlık âlemine ait bütün güzelliklerini terk edip de erkek oluvermeniz cidden size acımaya bir sebep teşkil ediyor.

Siz ki yirmi bu kadar sene kadınların, hayır pardon kızların arasında bir peri gibi dolaşıp durmuş, onların, yani kızların bütün sırlarını, inceliklerini öğrenmiştiniz.

Antalya’da geçirdiğiniz bir kısım hayatınızın sizin için en unutulmaz hatıralar ihtiva ettiğini yazıyorsunuz.

Siz orada “oof derdim var” oyunu oynarken bir kız size abayı yakmış... İlave ederek diyorsunuz ki: “Erkek olduğumu hissetmişti.”

Saim Bey! O kızcağız sizin erkek olduğunuzu nasıl hissetmişti. Bunu yazmıyorsunuz. Hakikaten erkek olduğunuzu bilerek mi sizi seviyordu. Yoksa yine kız olarak mı?..

Buralarını teşrih etmiyorsunuz.

A... Saim Bey... Bu kadınlık veya kızlık âleminde ne zarar gördünüz de bir an evvel erkek olmaya can attınız?..

Erkek elbiselerini üzerinize giyerken bir parçacık yüzünüz kızarmadı mı? Velhasıl kelim erkek olduğunuz da ne oldu?

Kadın kalmış olsaydınız ekmek elden, su gölden gelecekti. Ya şimdi... Yine muallimsiniz. Fakat başınıza bir de “zevce” denilen püsküllü bela gelince ne halt edeceksiniz. Hem sonra size hangi akıllı kadın varacak bilmem. Çünkü siz kadınlık âleminin fenlenmiş bir kızıydınız. Kadıinken evinizde hanım hanımcık oturacak, yemeğinizi pişirecek, komşunuzla çene atıştırıracaktınız.

Ya şimdi... Ya şimdi Saim Bey... Ne yapacaksınız? Artık Beyoğlu âlemleri, eğlence ve sefahat yerleri, bütün erkeklik yükü hepsi sizin sırtınızda. Bunlara para yetiştirmek meseledir Saim Bey.

Siz eski arkadaşlarınız kadınlara ve yeni arkadaşlarınız erkeklere nasihat ediyorsunuz. İyi güzel. Bizim de size bir nasihatimiz var: “Hazır isminizin etrafında birçok dedikodu cereyan ederken hemen dolgun maaşlı bir yere kapağı atıverin” eğer bu açıkgozlülüğü yapamazsanız Saim Bey emin olunuz işte o zaman: “Oof derdim var” oyununu hakkıyla oynadığınızın resmidir.

1.2. Matbuat Müzesi

Matbuatımızın genç, ihtiyar, patron, muharrir, ressam bütün emektarları tarafından Babıali Caddesi'nde kâin matbuat cemiyeti binası dahilinde bir müze açılacağı mevsukân istihbar edilmiştir.

Bu müzeye konulacak eşya ile sahiplerinin samisi bir veçhe atıdır:

Hafız Velid Efendi'nin cübbe ve tespihleri.

Hüseyin Cahit Bey'in otomobilinin Çorum yolunda patlayan bir adet lastiği.

İsmail Müştak Bey'in hiç kalıplanmayan hasırlı fesi.

Mahmut Asım Bey'in gözlüğü.

Ahmet Emin Bey'in gümüş saplı bastonu.

Akşam Gazetesi sahiplerinin otomobili.

Ahmet Cevdet Bey'in İsviçre'den celp ettiği elbiseleri.

Florinalı Nazım Bey'in usturası.

Yunus Nadi Bey'in mini mini gözlüğü.

Reşat Nuri Bey'in evinde beslediği bir adet "Çalığışu" su.

Muharrirlerden Saadettin Bey'in daima taşıdığı kordiyalı.

Peyami Safa Bey'in dört günlük "Büyük Pul" koleksiyonu.

Tevfik Bey'in çifte burnunun bir tanesi.

Mustafa Remzi Bey'in "Çapkın Kız"ı.

"Açılmadan Solanlar" muharririnin bir adet kitabı.

Osman Nuri Bey'in üç defa kaybolup yine bulunan "Bir Taşla İki Kuş" romanı.

Ressam Ramiz Bey'in çene bağı.

Münif Bey'in ağzından hiç düşmeyen Peru sigarası.

Cemal Nadir Bey'in çocukluğunda yaptığı resimleri.

Ahmet Hakkı Bey'in hiç inmeyen yakası.

Bâlâ'daki eşyanın müzeye nakline Matbuat Cemiyeti Hademesi Emine Hanım nezaret edecektir.

Şipşak, No. 1, S. 1

1.3. Hepimizin Hâli Berbat

Haziranın sonlarında'yız, yani sıcakların en koyu zamanı.. Hepimizin sıcaktan imanı gevriyor. Bir kalemde katipseniz eliniz adam akıllı işlemez.

Doktorsanız yine öyle.. Düşününüz...Mesela kabinenizde şezlonga uzanmış kendinizi dinliyorsunuz.

Bu esnada kapınız tıkırdıyor.

Bir hasta..

Hem ne hasta.. Herifte kat kat göbek, kat kat ense...

Birdenbire şaşırıyorsunuz!

Affedersiniz efendim kimi arıyorsunuz?..

—Doktor beyi efendim.

—Bendenizim buyurun oturun!

Derken herif bir iskemle çekerek oturuyor. Siz tabii rahatınız bozulduğu için mahzun yerinizden kalkıyorsunuz.

Mahzunsunuz. Çünkü o gün on lirayı doğrultmuşsunuz. Bu sıcakta fazla müşteri tabii can sıkar.

Ne ise:

—Hastalığınız nedir efendim? Deyiveriniz.

— Ah doktor bey diyor.. Teneffüste müşkülat çekiyorum... Lütfen bir dinleseniz!

Tabii meslek icabı:

— Soyununuz! Deyiverseniz.

Herif soyunuyor...

Ceket çıkar çıkmaz; bir ter kokusudur ortalığa yayılıyor. Yelek de çıkıyor. , Bu sefer koku tezayüt ediyor. Şimdi. Düşünün! Yaş gömleğe o güzel başcağınıızı dayayarak dinlemek...

Ne çare dinliyorsunuz, hayır; daha doğrusu dinler gibi yapıyorsunuz.

—Ehemmiyetsiz efendim. Şişmanlıktan... Mümkün mertebe çok yol yürüyün. Hamur işleri çok yemeyin...

Diyerek atlatıyorsunuz.

Zabit iseniz yine öyle..

Ya bizim gibi muharrir olanlar... Zavallılar sevgili karilerine güzel yazılar yetiştireceğiz diye masa başında esner dururlar. Yarım saatte bir gelen ilhamla kalemi ellerine alarak iki satır yazar bırakırlar. İşte bu sıcaklardan hepimizin hâli berbat...

Bir de zenginleri düşününüz.

Cepte yüzlük, ellilik paralar istif istif.. En iyi yerler onlar için, en güzel bahçeler, gazinolar, barlar hepsi onların...

Yanlarında nefis nefis hatunlar... Buzlu şampanyanız... Vur patlasın çal oynasın... Fakat bilmem ki zenginlerin işine karışmak doğru bir şey olur mu? Zenginlerin malı züğürdün çenesini yorar derler. Ne kadar doğru.

İşte ey kârî şu bir sütun yazıyı yazıncaya kadar benim de kan ter içinde kaldığımı bir bilsen vallah acırdın.

Vay Vay, No. 2, S. 1

1.4. Kadının Fendi

Fazlı Bey, biricik, ton ton, kutu gibi evine yeni taşınan Kiracı Hikmet Bey'in genç yaşında dul kalmış hemşiresi Naciye'ye adam akıllı abayı yakmıştı.

Hikmet Bey gündüz erkenden evden çıkar, akşam geç vakte kadar kalemde mümeyyiz koltuğunda ense yapardı.

Fazlı Bey ise kiracının evine gelmesiyle beraber memuriyetten pılıyı pırtıyı toplamış açıkta kalmıştı.

Allah'tan o esnada kardeşi ölmüş, Fazlı Bey'e oldukça büyük bir miras bırakmıştı. İşte Fazlı Bey kendisine kalan bu mirasla yaşlı karısını ve iki tane on beş, on yedi yaşlarındaki kızları Fahriye ile Lemiye'yi geçindiriyordu.

Arap Dilnaz Kalfa da hizmetçileriydi.

Naciye, Fazlı'nın aç aç bakmasındaki manayı anlamış, onu mahzun etmek istemiyordu. Kaş, göz, kapı aralıkları işaretleri almış, yürümüş, yolunu tutmuştu.

Nihayet anlaştılar. Bir gece Naciye, kardeşi evde yokken Fazlı'yı yumuşacık yatağına alacaktı.

Bir gün geldi. O gece Naciye'nin ağabeyi bir düğüne davet edilmişti. Fazlı da gitti, para ile Darülbedayinin üç koltuk biletini aldı.

Eve geldi. Hemen karısına koştu:

—Karıcığım! Dedi. Darülbedayinin biletçisi ahababımdır. Bedavadan üç bilet verdi. Bari ziyan olmasın. Bu akşam kızları alır gidersin?

Fazlı'nın karısı buna:

—Peki! Dedi.

O gece onlar bu suretle tiyatroya gidecekti. Akşamüzeri Fazlı Bey bir iki lokma bir şey yedi. Hemen sokağa fırladı. Gazino da bir, iki tane derken beş, on kadeh parlattı. Ve gece epey ilerlemişken tam kafa eve damladı.

Naciye'nin odasının kapısını açtı. Yavaşça içeriye kayd, yataktan derin derin, baygın baygın horultular geliyordu. Vakit geçirmeden yatan kadının yanına uzanıyordu. Ve kendini salıveren vücudu kollarıyla sardı.

Epey sonra odasına çıktı ve bir iki defa gerinerek uykuya daldı.

Sabahleyin uyandığı zaman karısı ile çocuklarını uyanmış buldu.

Karısı; akşamki seyrettikleri oyunu anlata anlata bitiremiyordu:

— Ah! Diyordu. Ne güzel oyundu ne güzel oyundu. Naciye Hanım illaki bende gideceğim diye tutturdu. Onu da götürdük. Dilnaz Kalfa da onun odasında yattı.

Çapkın, No. 2, S. 2

1.5. Her Akşam Niçin Gidersin?

Muharrirlerden M. Bey, Beyoğlu'ndaki müzik salonlarından birine dadanmış, her akşam saat sekizde gider, on ikide çıkarmış... İşin şayan-ı dikkat ciyeti bunu; sanki farz olan beş vakit namaz gibi kaçırmamış.

Nihayet arkadaşlarından biri bir gün dayanamamış:

— Yahu.. Şurada her akşam ne arıyorsun?

M. Bey derhal cevap vermiş:

— Vallahi birader.. İlk geldiğim zaman bir yazımı kaybetmiştim. Hâlâ onu arıyorum.

İmzasız, No. 2, S. 3

1.6. Gazetelerin Dilleri

Cumhuriyet = Gazetelerin şahıyım.

Vatan = Selanik uşağıyım.

Vakit = Giresun'un fındığı.

İkdam = Ah şu zındığı.

Akşam = Hem Türkçe hem ecnebi.

Son Saat = Hem akıllı hem deli.

Karagöz = Yaşasın Burhan Cahid.

Akbaba = Kâinat bana ait.

Papağan = Kadınlara taparım.

Vay Vay = Safi alay yaparım.

İmzasız, No. 2, S. 3

2. Seçilmiş Manzum Metinler

2.1. Şarkı

Gögsünüzde inlesem senelerce sevgilim
Aşkınızla bayılsam, keşke tutulsa dilim
Kolunuzu sıktıkça durmadan çapkın elim
Aşkınızla bayılsam, keşke tutulsa dilim

Size her gün bir zarif hediye ısmarlasam
En güzel kurdeleyi ellerimle bağlasam..
Bazı akşam sevinsem, bazı akşam ağlasam
Aşkınızla bayılsam, keşke tutulsa dilim

Cırcır Böceği, No. 1, S. 1

2.2. Taksim Güzeline

Fistanınız nergis rengi
Şapkanız kar gibi beyaz
Ruhumun sizsiniz dengi
Emin olunuz ki bu yaz

Çilek gibi dudağınız
Şekersiz de yenebilir
Sizin için bir güzel kız
Bir bebek de denebilir

Görünce göz, el edersin
Küçüksün, yaramazsın
“Seni seviyorum” dersin
Sonra da hiç aramazsın

Sıcak yakıyor her yeri
Sen de yavaş yavaş soyun
Yalnız yapma geceleri
Elektriklerle oyun!

Cuma günü gel Jarden'e
 Buluşalım saat onda
 Pazar günü ise yine
 Birleşeceğiz Löbon'da

Osman Nuri, No. 1, S. 2

2.3. Agop Efendi'nin Şiiri

Günlerce ağlıyorum parasızlık derdinden
 Cüzdan bilem oynadı jaketteki yerinden
 Ortalıkta bir iş yok, parasızlık çok berbat
 Bilirsin şeytan deor: "Hemen iflas topu at"

Parasızca yaşamak, yaşamaktır sanki bu
 Allah da düşünmeor bu parasız kulunu
 Nerede o eski işler, nerede eski zamanlar
 Bu biçim yaşamanın, acaba tadı, tuzu var

Haftada otuz lira matbaaya az gelir
 Önümüze baksana koskoca bir yaz gelir
 Yaz deorsam gezmenin zamanıdır tıpatıp
 Çocuk olmamışsınız ki mahallemizde zıpzıp
 Oynayıp da bariyse bir vakit geçireydik
 Hiç olmazsa "küçüğüz gezemeyiz diyeydik"

Gazeteler basıverem, kartlar, defter basıverem
 Hem romanlar, ilanlar neler neler basıverem
 Başka matbaalarda bastırıverseniz yüze
 Ben seksene basıverem hesabım da dümdüz ha

Durmayın efendiler geliniz matbaaya
 Gelin bir kere görün ne matbaadır ama
 Hep gelenler içiyor gazozla limonata
 Rum müşteri gelirse ısmarlarım bâgôtâ¹

Sürpik Tuti, No. 1, S. 2

1 Dondurma.

2.4. Kıta

İnler dururum subh u mesâ yârin elinde
 Titrer nazarım hep o vücudun üzerinde
 Kalmış gibidir sanki hayatımda rehinde
 Titrer nazarım hep o vücudun üzerinde

Bülbül, No. 1, S. 3

2.5. Florya Güzeli

Ey Florya güzeli yazık değil mi sana
 O kumların üstünde vücudun yıpranırsa
 Neye kalmazsın benle neye gelmezsin bana
 Ey Florya güzeli yazık değil mi sana

Kızarıp da gözlerin sakın hiç yaşlanmasın
 Hayvanca ihtiraslar bize de aşılansın
 Hayasız bir kız gibi eviniz taşlansın
 Ey Florya güzeli yazık değil mi sana

Yazık değil mi? Neye? Ağa, bey, paşa hepsi
 Evlerinde yemeği yesinler tepsi tepsi
 Birkaç lira versinler ah sana hepsi hepsi
 Ey Florya güzeli yazık değil mi sana

Çapkın, No. 1, S. 4

2.6. Pastanede Bir Gece

Dün gece kalmış idim Rus pastanesinde
 Bu çapkın erkeklerin biricik lanesinde

Düz mermer masaların birisine oturdum
 Bilseniz ki zihnimde ne güzel şeyler kurdum

Biraz sonra karşıma Rus matmazel dikildi
 Ben yavaşça söyledim o kulağıma eğildi

Dediğimi işitmemiş tekrar emrettim bira
 Şunu da söyleyeyim ki beş bira tam bir lira

Biralarımı içerken cigaramı da yaktım
Ceketimin üstüne bir de karanfil taktım

Derken parlak mantolu ve pek güzel bir kadın
Yancağızıma oturdu sordum! Ne senin adın

“Muzaffer” dedi sonra cigarasını yaktı
Tabii anladınız ki gece baltayı taktı

Bıçkın, No. 1, S. 4

2.7. Ada Şarkısı

Gönlün olsun meleğim kalk da yine
Ne olur gel gidelim senle dile
Koşuyor zenginin âlâsı bile
Ne olur gidelim senle dile

Biricik aşkımıza biz tapalım
Binelim faytona bir tur yapalım
En mükemmel bir otelde yatalım
Ne olur gel gidelim senle dile.

Mustafa Remzi, No. 2, S. 1

2.8. Yaz Şarkısı

Günlerden beridir gözlerim seni
Her gün için için özlerim seni
Muhakkak incitti sözlerim seni
Her gün için için özlerim seni

İşte bahar geçti sevgili bebek
Eminim bu yaz da böyle geçecek
Mümkün olmayacak seni... hiç sevmek
Her gün için için özlerim seni.

Osman Nuri, No. 2, S. 1

2.9. Külhan Bey Mânileri

Pantolonda var bin yama
Canım istiyor dondurma
Dün akşam çarmakçur için
Apostola çektim kama

Fesimi yıkınca yana
Gavurlar gelir imana
İstanbul'da bir taneyim
Heyyt!!!.. Yan bakan var mı bana?

Pasta çörek yiyemezsen
Setre pantolon giyemezsen,
Bir dalgadasın ki
Buna hayat diyemezsin

Kama, rovelver takarım

Kâinata hor bakarım
Bana yan bakan olursa
Bir vuruşta da yıkarım.

Düdük, No. 2, S. 3**2.10. Kurban Şarkıları**

O kesik saçınıza bakıp hayran olayım
Bu bayram aşkınıza ben de kurban olayım
Sıcakta içerseniz size ayran olayım
Bu bayram aşkınıza ben de kurban olayım

Annenizi kandırıp birkaç lira alınız
Benimle bir gün olsun beraberce kalınız
Ondan sonra fakiri isterseniz salınız
Bu bayram aşkınıza ben de kurban olayım

Gece Kuşu, No. 3, S. 1

2.11. Kurban Şarkıları

Kalbim sana bağlı hayatım, canım
Yoluna sevgilim ben de kurban!
Aksın istersen sel gibi kanım
Yoluna sevgilim ben de kurban!

Karşındayım işte bu hazin bayram
Gözlerim bağlanmış, ruhumda bin gam
Beni yok sevecek ne anam, ne babam
Yoluna sevgilim ben de kurban!

Buhu Kuşu, No. 3, S. 1

2.12. Üsküdar Güzeli

Ey Üsküdar güzeli biraz dinle beni de
Kalbimi düşürüyor bakışların ümide
İsmi dün işittim zannedersem “Nemide”
Kalbimi düşürüyor bakışların ümide

Başındaki o şapka ne güzel kardan beyaz
Güzelim Çamlıca'yı kol kola gel de biraz
Göz süzme, dudak bükme yeter artık uzun naz
Kalbimi düşürüyor bakışların ümide

Göğsünde ince bir tül çok bile bu sıcakta
Çemende oturma hiç, bak yerin var kucakta
Kuzum beni inletme bu kurduğun tuzakta
Kalbimi düşürüyor bakışların ümide

Bulalım çamlıklarda تنها, sakın bir köşe
Akşam güneş batarken içelim birkaç şişe
Sen karışma sevgilim ben bakarım her işe
Kalbimi düşürüyor bakışların ümide

Cırcır Böceği, No. 3, S. 2

2.13. Galip Dedeyi Hatırlarken

Bu yıl İstanbul'da sel oldu yahu
Parasızlık cana bel oldu yahu!
Elbisem eskidi parçalandı
Elyafı bir çürük tel oldu yahu:

"Pera" bana yeni il oldu yahu!
Sevdiğim Matmazel "Jel" oldu yahu..
O fettan kızın bana ilk sözü:
"Yanıma para ile gel!" oldu yahu!

Bütün sevdiklerim el oldu yahu
Parasızlık cana bel oldu yahu!
Bütün eş, dost birer külah kaptılar
Kırlangıcın başı kel oldu yahu!

Kırlangıç, No. 3, S. 3

3. Seçilmiş Karikatürler

3.1. Hakkı, No. 1, S. 1.



“Fatin Hoca’nın barometresi. Yine Fatin Hoca hava açık olacak diyor.
Hâlbuki yağmur tâ buraya kadar sızmış”.

3.2. F. Cevdet, No. 1, S. 2.



“Sivri sineklerde kıskançlık.

Dişi— (Erkeğine) Beni bırakıp da başkasının baldırlarına ha!..”.

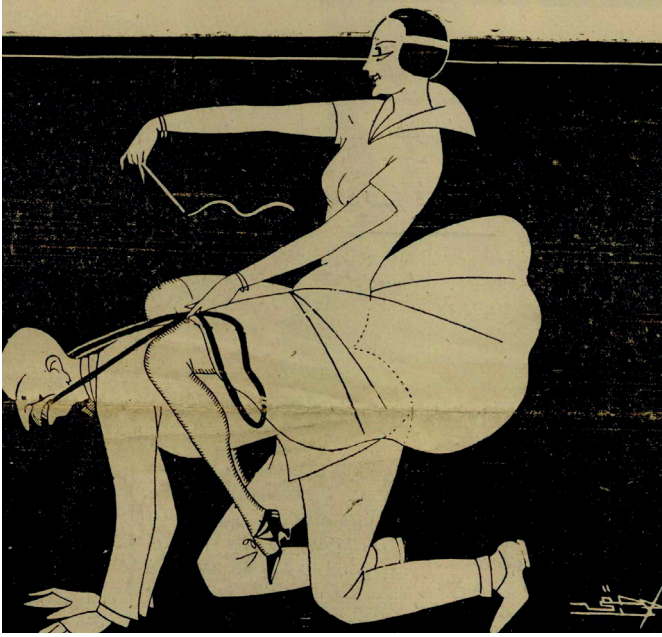
3.3. Hakkı, No. 1, S. 3.



“Akraba ile  Kadın— Zevcim yine geç kaldı. Kim bilir hangi kadının koynundadır.

Erkek— Merak etmeyiniz.. Belki bir tramvay kazasına uğramıştır.”.

3.4. Hakkı. No. 2, s. 1.



“Adada Merkep Gezintileri İçin evdeki talimler.”

3.5. Hakkı. No. 2, s. 2.



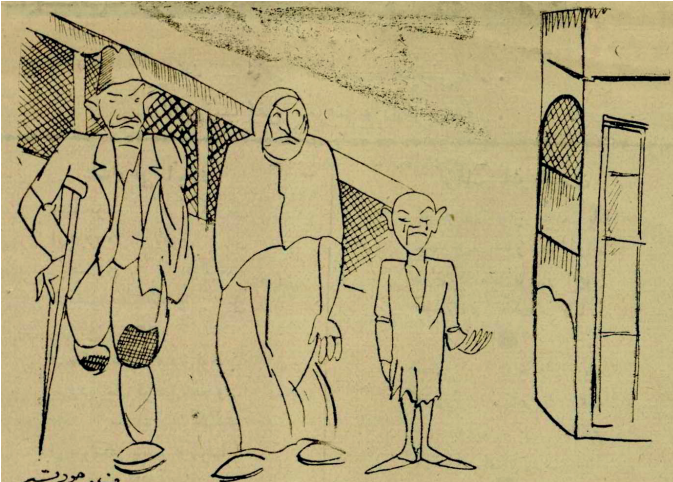
“Tatlı rüya. Kadın — Evet.. Bey ihanet ediyordum. Erkek — Rüyanda tatlı bir şey gördün galiba. Kadın — Evet.. Bey ihanet ediyordum.”

3.6. Hakkı. Karikatür. No. 2, s. 3.



“Muharrir aşkı. Erkek — İçimde müthiş bir sıkıntı var. Kadın — Muhakkak bir mevzu düşünüyorsunuz.”.

3.7. F. Cevdet. Karikatür. No. 2, s. 4.



“Köprü memurları kalktıktan sonra. Yerlerine gelecekler.”.

3.8. İmzasız, No. 3, S. 1.



“Kurbanlık Kadınlar. Erkeklerden Biri:— Şu kadınlardan hangisini tercih edersin?
Diğeri:— Tabii yağlısını...”

3.9. Hakkı, No. 3, S. 3.



“Takma Dişin Belası. Kadın:— Kızarsan ensemden ısırır! Erkek:
— Maatteessüf ısırمام, çünkü dişlerimi evde unuttum!”

3.10. Hakkı, No. 3, S. 4.



“Asri Mektup. Erkek— Şu mektubumu kabul eder misiniz hanımefendi!
Kadın— Kabul ederim.. Fakat yediğim şeylerin parası içinde olmak üzere..”.

1920-1980 Arası Türk Romanında Dinî Nikâhtan Resmî Nikâha Geçiş



*Selma Çelik**

Giriş

Türk Medenî Kanunu'na göre nikâh, evlenmeye ehil olan ve aralarında evlenmelerine hukuken engel bulunmayan kadın ile erkeğin birlikte müracaat etmesi sonucu, ayırt etme gücüne sahip ve ergin olan iki şahit huzurunda evlenme memuru tarafından yapılan akittir. Toplumda imam nikâhı olarak bilinen dinî nikâh; aralarında dinî açıdan evlenme engeli bulunmayan bir erkekle bir kadının iki erkek ya da bir erkek iki kadın şahit ile birlikte genelde din görevlisi huzurunda yapılan dinî ritüeldir. Ailenin oluşturulması için önemli bir akit olan nikâh, toplum açısından da önemlidir. İslam dini toplumsal ahlakı korumak, neslin devamını sağlamak amacıyla nikâhı emretmiş; ahlaki bozulmaya sebep olduğu gerekçesiyle zinayı haram kılmıştır.

Şer'i kaidelere göre yönetilen Osmanlı'da, Tanzimat'tan itibaren gerek adli teşkilat gerekse kanunlaştırma alanında önce borçlar, kısmen eşya ve şahıs hukuku hükümleri 1868-1876 yıllarında Mecelle-i Ahkâm-ı Adliyye ile en sona bırakılan aile hukuku hükümleri ise 1917'de Hukuk- ı Ali Kararnamesi ile kanunlaşır¹. İslam hukuku esas alınarak hazırlanan ve yalnız Osmanlı hukuk tarihi açısından değil İslam hukuk tarihi için de önemli bir yeri olan bu iki kanun; İslam ülkelerinde hazırlanan kanunlara da örnek olmuştur (Aydın 231).

* Dr., Milli Eğitim Bakanlığı, E-posta: elik.selma2016@yandex.com.tr, ORCID: 0000-0002-3886-1338.

1 Osmanlı İmparatorluğu'nda çeşitli din ve mezheplerden insanların bir arada yaşaması ve çeşitli dinî hukukların aile hukuku üzerinde etkileri ve hepsini kapsayan bir aile kanunu hazırlamanın zor olması aile hukuku alanında yapılacak çalışmaların sona bırakılmasının nedeni olabilir. A. Cevdet Paşa, II. Abdülhamit'e sunduğu durum değerlendirme raporunda bu konunun zorluktan bahsederken on altıncı kitaptan sonra aile hukuku ile ilgili çalışma yapacağını ima eder (Berkes 133). Aile hukukunun tedvini sırasında ortaya çıkabilecek itirazlara maruz kalmamak düşüncesi (Fındıkoğlu, Aile Hukukumuzun Tedvini Meselesi 692-693) ve ayrıca o dönemde aile hukuku ile ilgili kanunlaştırma çalışmalarına acil bir ihtiyacın olmayışı da diğer nedenler arasında sayılabilir. Çünkü Osmanlı ailesi henüz devrin sosyal, kültürel ve ekonomik yenilikleri karşısında köklü bir değişikliğe uğramamıştır (Fındıkoğlu, Hukuk Sosyolojisi 239).

Cumhuriyet ilan edildikten sonra çağın ihtiyaçlarını uygun yeni bir medeni kanun yapmak zaruri hâle gelir. 1926'da yürürlüğe giren Türk Medenî Kanunu'nun evlilikte resmî nikâh şartı özellikle erkekler arasında tartışılan önemli konulardan biri olur. Erkeğin egemen olduğu toplumda, resmî nikâhın yürürlüğe girmesi ile birlikte evlilik için getirilen şartlar, daha önceleri ikinci planda kalan kadına sosyal statü kazandırarak aile içinde söz sahibi olma fırsatı verir. Ancak Medeni Kanun'un ortaya koyduğu kurallardan özellikle resmî nikâh şartı erkekler tarafından tereddütle karşılanır, çok eşli evliliğe izin veren dini nikâha daha olumlu yaklaşılır.

Bu çalışmada Cumhuriyet Dönemi'nde yayımlanan Hüseyin Rahmi'nin *Kotlar Mektebi* (1929), *Utanmaz Adam* (1934), *Şeytan İşi* (1933); Burhan Cahit Morkaya'nın *Köy Hekimi* (1932), Mebrure Sami Koray'ın *Çöl Gibi* (1938), Etem İzzet Benice'nin *On Yılın Romanı* (1933), Memduh Şevket Esendal'ın *Ayaşlı ile Kiracıları* (1934), Kemal Bilbaşar'ın *Yeşil Gölge* (1970), Tarık Buğra'nın *İbiş'in Rüyası* (1970) Orhan Kemal'in *Kaçak* (1970), Hasan İzzettin Dinamo'nun *Koyun Baba* (1976), Mehmet Niyazi'nin *Var Olmak Kavgası* (1970) adlı eserlerden istifade edilmiştir. İncelenen romanlarda, çok eşli evliliği yasaklayan resmî nikâhın, tek eşle evlilik şartından memnun olmayan erkeğin, resmî nikâha dair düşünceleri; boşanmanın katı kurallara bağlanması neticesi erkeklerin metres hayatına yöneldiği ve resmî nikâh konusunda yeterli bilgiye sahip olmayan, -özelikle kırsal bölgelerde yaşayan- kadınların aile içindeki yeri, dinî nikâh ile birden fazla kadınla yapılan evliliklerin, eşler arasında çatışma, kavga ve kıskançlıklara yol açtığı ve evliliğin bir ahlak, vicdan meselesi olduğu sanatçıların temas ettikleri konular olmuştur.

Osmanlı Dönemi'nde Aile Hukuku

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra Osmanlı Devleti'nde medeni kanun konusunda gelenekçi anlayışın görüşleri kabul edilir. Kaynak olarak da İslam Hukuku esas alınır. 1868-1876 yılları arasında Ahmet Cevdet Paşa'nın başkanlığında hazırlanan *Mecelle*² bir mukaddime ve on altı kitaptan oluşur. On

2 *Mecelle* olarak bilinen kitabın gerçek ismi *Mecelle-i Ahkâmı Adliye*'dir. Kelime anlamı olarak "Kanun" ya da "hukuk" anlamlarına gelmeyen Mecelle, adliye ile ilgili kuralları içeren kitap demektir. Bir takım düşünceleri, konuları ve sorunların çözümünü bir araya getiren; bir derleme kitabı olarak kabul edilebilir. Temeli Fıkıh'a dayanan; din ve dünya işleri ile ilgili ana kaynaklardan yararlanılarak oluşturulan *Mecelle*, bir mukaddime ile on altı kitaptan ve 1851 maddeden oluşmaktadır. Kitap sırasıyla "Bey", İcar (kira), Kefalet, Havale, Rehin, Emanet, Hibe, Gasp ve İtlaf, Hacir, İkrâh ve Şuf'a, Enva-ı Şirket (ortaklık çeşitleri), Vekâlet, Sulh ve İbra, İkrar (borcu kabul etme), Dava, Beyyinat ve Tahlif (kanıt ve delil), Kaza (yargı)." bölümlerinden oluşmaktadır (Onar 58, 65)

altı kitap; borçlar, yargılama ve kısmen eşya hukukunu kapsamakta olup tam bir medeni kanun metni değildir. *Mecelle*'nin içeriğinde aile ve miras hukuku bölümlerinin eksik olması (Aydın, *Mecelle-i Ahkâm-ı Adliyye* 233) sebebiyle ilgili maddelerin eksiklerini gidermek için çeşitli komisyonlar oluşturulur. Fakat komisyonlar, mevcut kanunların değiştirilip, gözden geçirilmesini savunduğu için bir sonuç elde edemezler (Koçak 82). Osmanlı Devleti'nin Balkan Savaşları ve I. Dünya Savaşı sonrasında siyasi, sosyal ve ekonomik görüntüsünde önemli problemler ortaya çıkmasından dolayı demografik yapısında meydana gelen değişiklikler birçok sorunu beraberinde getirir. Kadın ve aile problemi konusunda, hukuki yetersizlik düşüncesinde olan Türkçü, İslamcı ve Batıcı bazı aydınlar³, kadının hukuki statüsünün düzenlenmesi konusunu dönemin çeşitli gazete ve dergilerinde dile getirir. Türkçü aydın Ziya Gökalp, 1917 yılında İttihat ve Terakki Fırkasının kongresinde sunduğu bildiride aile hukuku alanında köklü bir reformun gerekliliği üzerinde durur (Yurtseven 208).

İttihat ve Terakki yönetiminin hukuk reformları için kurduğu kanun hazırlama komisyonlarından biri de Hukûk-ı Âile Kararnâmesi komisyonudur⁴. Sultan Reşad tarafından tasdik edilen kararname, Kanun-i Esasi'nin 36. maddesinden istifadeyle geçici (muvakkat) kanun olarak kabul edilir (Aydın, *İslam Osmanlı Aile Hukuku* 163). İki kitaptan oluşan Kararname'de birinci kitap evlenme (münakehat), ikinci kitap boşanma (müfarakat) üzerinedir. Kararname, Hristiyan ve Museviler için farklı hukuki esaslar söz konusu olduğunda ayrı hükümler içermektedir. Kararname ile şeriat mahkemelerinin yetkileri genişletilmiş, gayrimüslimlerin evlenme, drahoma⁵, boşanma, nafaka ve çeyiz davaları için şeriat mahkemelerine yetki verilerek cemaatlerin ruhani liderlerinin yetkileri iptal edilmiştir. Kararnamede sadece evlenme ve boşanma ile ilgili hükümler yer alırken vesayet, nesep, nafaka ve mal rejimlerine ilişkin konular düzenlenmemiştir (Aydın, *İslam Osmanlı Aile Hukuku* 152).

Hanefî mezhebi, Osmanlı Devleti'nde resmî mezhep olduğu hâlde Hanbelî, Malikî ve Şafîî mezheplerinin görüşlerinden de istifade edilerek⁶ hazırlanan Ka-

3 İbrahim Hakkı, Celal Nuri, Mansurizade Sait, Selahattin Asım ve Ahmet Cevat gibi dönemin önemli hukukçuları bir aile kanununun hazırlanması gerektiğini belirtir (Küçüktiryaki 184).

4 Bu komisyon Isparta milletvekili Mahmud Esad Efendi, Fetvahanecilerinden Hafız Şevket Efendi, Menteşe milletvekili Said Bey, Mahkeme-i Evkaf kadısı Mustafa Fevzi Efendi ve Şura-yı Devlet azası Ali Başhampa Efendi'den oluşmaktadır (Aydın 163).

5 Hristiyanlıkta geçerli olan bu uygulama, kadının erkeğe evlenirken para vermesidir.

6 Akli dengesi yerinde olmayanların evlendirilemeyeceği maddesi (Madde: 9) Şafîî'nin görüşüne dayalıdır. Zorlama (ikrah) ile akdedilen nikâh ve boşamanın geçersiz olacağı hükmü Hanefîlerin dışındaki üç mezhebe aittir. (Madde: 57 ve 105) Ayrıca ailevi nizaları halletmek için teşkil edilecek olan Aile Meclisi (hakem heyeti)'nin yetki sınırları yine Malikî mezhebinden alınmıştır. (Madde: 140) Sarhoşun boşamasının geçersiz olduğu hükmü Hanefîlerin dışındaki mezheplerden alın-

rarname, bu yönüyle İslam hukuk tarihinde ilk olma özelliği taşır. Kararname ile çok eşli evlilik konusunda ilk kez belirli ölçüde sınırlandırma yoluna gidilmiştir (Emre 6). İslam hukuku çerçevesinde kadının evlenirken kocasına evlilik boyunca tek eşi olacağı şartını koşabileceği esası getirilir⁷. Ancak söz konusu tek eş şartı düzenlemesi Hanefî mezhebine göre imkânsız olmakla birlikte Hanbelî mezhebine göre mümkündür (İbn Müflih 148; Buhûtî 91). Kararname ile evlenme ve boşanma konusunda devlet kontrolü artmış, nikâhın vekilin ya da hâkimin huzurunda kıyılarak mahkemece kayıt altına alınması⁸; nikâhtan önce nikâhın ilan edilmesi koşulu getirilir⁹. Kadının boşanmak için mahkemeye başvurabilmesinde Hanefî mezhebindeki ve diğer mezheplerin de geçerli saydığı gerekçelere de yer verir¹⁰.

Genel olarak kabul gören Hukûk-ı Âile Kararnâmesi, Gayrimüslimlerin liderleri ve muhafazakâr bazı İslamcı kesimin farklı gerekçelerle yaptıkları eleştiriler ve çok eşliliği kısıtlayan maddeler sebebiyle tenkit edilir. Aile hukuku alanında İslam ülkelerinde kabul edilen ilk kanun olan bu kararname, Cumhuriyet Dönemi'nde aile hukuku ile ilgili hazırlanan kanun taslaklarına örnek olur. Kuralların yerleşip gelişmesini sağlayan ve ilk İslam aile kanunu olan Hukûk-ı Âile Kararnâmesi, Şeyhülislam Mustafa Sabri Efendi'nin imzasıyla yürürlükten 19 Haziran 1919 tarihinde kaldırılır (Aydın 317)

Cumhuriyet Dönemi'nde Aile Hukuku

Fıkıh esaslarına dayanan eski medeni kanunun, çağın beraberinde getirdiği ihtiyaçları karşılayamaması neticesi toplumda yaşanan bazı sıkıntılar yeni bir medeni kanun yapılmasını zorunlu hâle getirir. Mustafa Kemal Atatürk, “din bağına dayanan yüzyıllık bir siyasal birim yerine, ulus bağına dayanan bir anlayış değişikliğinin gerekli olduğunu” (Mumcu 7) ifade ederek değişen dünyada,

miştir. (Madde: 104) Nikâh akdinin önceden ilan edilmesi mecburiyetini Maliki mezhebinden etkilenecek almıştır. (Madde: 33) Nikâh akdinin sadece sarıh sözlerle akdedilebileceğini Şafii ve Hanbelî görüşünden alınmıştır. (Madde: 36) Asgari bülûğ (kızlar için 9, erkekler için 12) yaşından önce hiç kimsenin evlendirilemeyeceği hükmü Ebu Bekir el-Esam ve İbn Şübrûme'ye aittir. (Madde: 7) (Küçüktiryaki 189)

- 7 H.A.K. Madde 38: “Üzerine evlenmemek ve evlendiği surette kendisi veya ikinci kadın boş olmak şartıyla bir kadını tezevvüc ve şart muteberdir.”
- 8 H.A.K. Madde 37: “Esnay-ı akitte hatip ve mahtubeden birinin ikametgâhı bulunan kaza hâkimi veya bunun izinname-i mahsus ile mezun kıldığı naip hazır bulunup akitnameyi tanzim ve tescil eder.”
- 9 H.A.K. Madde 33: “Akd-i nikâhın icrasından evvel keyfiyet ilan olunur.”
- 10 Bunlar kocanın akli bir rahatsızlığının bulunması, evliliğe engel bir ayıbının olması, cüzam, baras gibi bir hastalığının bulunması veya karı-koca arasındaki şiddetli geçimsizlik gibi gerekçelerdir.

her alanda ilerleyebilmek için yeni bir medeni kanun yapmanın gerekliliği üzerinde durur. 1922-1925 arası Mecliste oluşturulan medeni kanun komisyonlarının çalışmalarından bir sonuç alınamaz. Bunun üzerine o günün koşullarında İsviçre Medeni Kanunu örnek alınarak toplumun sosyal, ekonomik, aile hayatına göre Türk Medeni Kanunu hazırlanır. Mecliste yapılan oylama sonucu kabul edilen Medeni Kanun, 4 Ekim 1926'da yürürlüğe girer (Goloğlu 173). Türk Medeni Kanunu ile toplumsal ve ekonomik hayatta kadın-erkek arasındaki hukuk önünde eşitsizlik ortadan kalkar; erkek ile aynı haklara kavuşan kadın, her mesleğe girebilme, eşit miras hakkı elde eder (Koçak 94). Aile birliğinin kurulması için evliliğe getirilen resmî nikâh şartı ile genelde aile özelde kadın devlet güvencesi altına alınır. Toplumun en önemli çekirdeğini oluşturan aile hayatında, erkeğin sahip olduğu bütün ayrıcalıklar kaldırılır. İslamiyet'te erkek maddi durumu iyi ve isterse dinî nikâh ile dört kadına kadar evlenebilir ve bu kadınların hepsini bir evde bulundurabilir¹¹. Buna göre kuma ya da ortak olarak adlandırılan bu kadınlar, bir arada yaşamak zorundaydılar. Çocukları da aynı veraset hakkına sahiptir. Türk Medeni Kanunu ile erkeğe evlilikte bir kadınla hayatını devam ettirme şartı getirilirken çocukların vesayeti, boşanma konusunda erkek ile aynı haklara kavuşan kadın, sosyal hayatta da çeşitli mesleklere girme hakkı kazanır (İnan 249-250).

Dinî ve Resmî Nikâh Olgularının Romana Yansıması

Türk Medeni Kanunu'na göre altsoyların soy bağlarının kesin olarak belirlenmesini sağlamak, eş ve çocukların haklarının korunması için gerekli tüm tedbirlerin alınarak evlendirme memuru önünde usulüne uygun olarak yapılan törene resmî nikâh denir. Devlet nezdinde bu hususlar dikkate alınmadan yapılan evliliklerin hukuki açıdan hiçbir geçerliliği yoktur (Kılıçoğlu 1726). Resmî nikâhla tek eşle evlilik zarureti ve boşanmanın katı kurallara bağlanması ile erkeğin metres hayatını tercih edişi, evlilik kurumuna temkinli yaklaşması sonucu genç kızların evde kalma endişesi, İslam hukukunun dinî nikâh akdi ile bir erkeğin birden fazla kadınla evlenme iznini olumlu gören ataerkil anlayış, Cumhuriyet Dönemi'nde eser veren sanatçılar tarafından romanlara konu edilmiştir.

11 Bu uygulama İslamiyet'te Müslüman kadınların "çok eşli" evlilik ile "modern kölelikten", yani "fuhuştan" kurtarıldığı düşüncesi ile yapılmıştır. Gözü dışarda olan erkeğin, başka kadınlarla düşüp kalkmasına engel olunmaya çalışılarak şehvetini elinin altındaki çeşitli kadınlarla gidermek suretiyle erkeğin evlilik dışı ilişkilere kalkışmaktan vazgeçiren bu uygulama, toplum nezdinde hem kadını hem de erkeği küçültmektedir. Bunun yanında evlilik dışı doğan çocuklar da ayrı bir sorun teşkil eder. Kadınların kadınlık haysiyetini ve gururunu yok sayan çok eşli evlilik, İslam'ın dörde kadar kadınla evlenme hakkını kabul eden esaslarını "kutsal" ve "ahlaki" olarak göstermeye çalışır (Arsel 311)

Hüseyin Rahmi'nin *Kokotlar Mektebi* (1929), *Utanmaz Adam* (1934), *Şeytan İşi* (1933); Burhan Cahit Morkaya'nın *Köy Hekimi* (1932); Mebrure Sami Kora'yın *Çöl Gibi* (1938); Kemal Bilbaşar'ın *Yeşil Gölge* (1970); Etem İzzet Benice'nin *On Yılın Romanı* (1933); Memduh Şevket Esendal'ın, *Ayaşlı ile Kiracıları* (1934); Tarık Buğra'nın *İbiş'in Rüyası* (1970); Orhan Kemal'in *Kaçak* (1970); Hasan İzzettin Dinamo'nun *Koyun Baba* (1976); Mehmet Niyazi'nin *Var Olmak Kavgası* (1970) adlı romanlarında daha yürürlüğe girmeden birçok tartışma ve eleştirilere neden olan Türk Medeni Kanunu'nun, resmî-dinî nikâh ve boşanma ile ilgili hükümlerinin toplum tarafından nasıl algılandığı yansıtılmaya çalışılmıştır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Kokotlar Mektebi*¹² (1929) adlı romanında “hayat savaşında başarı kazanmak için ahlâksızca yaşamayı ilke edinen kişileri ele almış, bunların çıkar ve zevk elde etmek için bütün değer yargılarını nasıl çiğnediklerini işlemiştir” (Cevdet Kudret 348). Romanda kadınların toplum tarafından dışlanması, birey olarak ötekileştirilmesini, eğlence ve zevk aracı olarak görülen kadınların yaşamayı bile hak etmeyen kimseler olarak görülmesini eleştiren (Kuzgun 34) yazar, esere olumsuz karakterlerin itirazları aracılığı ile Medeni Kanun'un çok eşle evliliği yasaklaması neticesi kadın-erkek ilişkilerinde aldatmanın kaçınılmaz olduğu düşüncesini ironik bir üslupla yansıtır. Romanda ahlaki yozlaşma içinde olan Aram Tefeciyan, kadınların erkeğe göre çabuk yaşlandığını, erken yaşta çöktüğünü ve Medeni Kanun'un tek eşle zorunluluk şartının erkekleri zor durumda bıraktığını ifade eder. Ona göre:

Evde karı ahırda beygir beslemek ikisi de masraflı şeylerdir. Bu zamanda her yiğidin harcı değildir. (...) sen dinç kaldın o pörsüdü gitti. Şimdicek ne yapacaksın? Bu, inek değil kim, südünü içip buzağılarını bir yana ayırarak ihtiyarladığında hanımı kasaba gönderelim. Bu bapta kanunname ne deoor? Bir erkek bir karı ilen iktifa olunacaktır (Gürpınar 232).

Hüseyin Rahmi'nin *Utanmaz Adam* (1934), *Şeytan İşi* (1933) romanlarında Türk Medeni Kanunu'nun kabul edilmesi ile birlikte kadın-erkek arasında eşitlik ilkesinin kabul edilmesi, keyfiyete göre yapılan evlenme ve boşanma olaylarına getirilen kısıtlamalar ile erkeğin egemenliğine son verilmesi, olumlu bir gelişme olarak işlenir.

Utanmaz Adam (1934) romanında karısı tarafından aldatıldığı için boşanmak zorunda kalan Ömer Efendi, “Teşekkür ederim, lâkin benim gönlüm kadının için arsızdır. Bir tane ile yetinemiyorum. Şimdilik kanun dört taneye izin

12 H. Rahmi Gürpınar'ın içtimai ahlak meselesini ele aldığı *Kokotlar Mektebi* romanı, 6 Teşrinisani 1927-26 Şubat 1928 tarihleri arasında *Vakit* gazetesinde tefrika edildikten sonra 1929 yılında kitap olarak basılmıştır.

vereydi... (kaba kaba gülerek) işte medeniyetin bize uymayan tarafları...” (Gürpınar 269) sözleri ile Türk Medeni Kanunu’nu çok eşle evliliğe izin vermediği için eleştirir. Hüseyin Rahmi, roman karakteri Ömer Efendi’nin düşünceleri aracılığı ile İslamiyet’in dört kadına kadar evlenme hakkını algılamayan erkeklerin; evlilik kurumuna gönlünü hoş etmek, eğlendirmek olarak baktığına, resmî nikâhın getirdiği hak ve sorumlulukların anlaşılmadığına dikkat çeker.

Hüseyin Rahmi’nin *Şeytan İşi* (1933) adlı romanında olaylar Samatya’daki Bostan Sokağı’nda geçmektedir. Romanın merkezinde yer alan Hayriye Hanım, bu sokakta yalnız başına yaşayan, cahil ve saf bir kadındır. Kimsesiz, zengin ancak bir o kadar da cimri bir dul olan Hayriye Hanım’ın bu hâli kapı komşusu, fakir Ayşe Hanım’ı rahatsız etmektedir. Romanda geçim sıkıntısı içinde olan eşi Muammer Efendi’yi; kirli çıkı, dul komşusu Hayriye Hanım’dan kıskanan Ayşe Hanım, eşinin kendisinden yaşça büyük Hayriye Hanım’a bu kadar arka çıkmasını anlayamaz. “Acaba parası olduğu için mi kendi üzerine onunla evlenmek niyetinde miydi?” (Gürpınar 332) şüphesi ile eşinin ikinci evliliği yapacağını düşünen Ayşe Hanım, oğlu Feyzi’ye duygularını anlatır. Feyzi’den “Şimdiki kanunların buna müsait olmadıkları cevabını al[an]” (Gürpınar 332) Ayşe Hanım, yeni kanunun çok eşliliğe izin vermediğini öğrenince endişesinin yersiz olduğunu anlar. Yazar, realist bir bakış açısıyla çevresinde gözlemlediği olayları esere yansıtırken doğrudan doğruya halka seslenmiş ve Feyzi’nin annesi ile konuşması üzerinden resmî nikâhın hükümlerini okuyucuya öğretmek istemiştir.

Mebrure Sami Koray’ın *Çöl Gibi* (1938) romanında Milli Mücadele yıllarında İstanbul’da öldüğü sanılan Nihal’in, millî duygularla hemşire vazifesi ile Anadolu’nun çeşitli yerlerinde dolaştıktan sonra İstanbul’a gelişi ve tiyatro müellifi Vedat Melih’i öldürme nedenleri konu edilmektedir. Romanda çok eşli evliliğin, kadınlar üzerindeki psikolojik ve sosyolojik etkisi ile toplumda yarattığı olumsuzluklara temas edilir (Güler 190).

Romanda kendisi ile evleneceğini düşünerek çapkın, kadın düşkünü tiyatro müellifi Vedat Melih ile beraber olan bir çocuk annesi Nihal’in yaşam öyküsü etrafında, 1926 yılında yürürlüğe giren Medeni Kanun ile evliliğin keyfilikten kurtulduğuna dikkat çekilir. Roman kahramanı Vedat Melih’in kadına bakışı verilirken bilhassa ağabeyinin siciline bakılır. Yazar, Medenin Kanun’un resmî nikâh şartı ile çok eşli evliliklere ve keyfi boşanmalara engel olunduğunu, otuz yaşına gelmeden on dört kez evlenip boşanan ve boşanma hakkını kendinde gören, boşandığı kadınlara tekrar âşık olup nikâh kıyan Vedat Melih’in ağabeyi ile verir. “Bu garip illeti, ancak çok sonra, medenî nikâh geçirebildi, fakat alışık olduğu hareketli, heyecanlı, daha doğrusu gülünç hayattan ayrı kalışından mı

olsa gerek, nedir, adamcağız genç yaşta, hastalandı ve öldü.” (Koray 49) ifadelerinde keyfiliğe dönüşen nikâh anlayışı bir hastalık olarak görülürken roman kahramanı da bu hareketli yaşantıdan ayrı kalmaya dayanamaz. Romanda Vedat Melih’in çapkınlıklarını, fırsat düşkünlüğünü sadrazam olan büyükbabası Reşit Paşa, babası Atıf Bey ve ağabeyinin ahlakı ile vermeye çalışan yazar, kahraman üzerinde doğup büyüdüğü aile ortamının, yaşantısı üzerinde etkili olduğunu ima eder.

Yeni kurulan devletin ideolojisini, hedeflerini ve hassasiyetlerini çoğu eserlerinde her zaman ön plana çıkaran (Gülendam 272) Burhan Cahit Morkaya, *Köy Hekimi* (1932) adlı romanında Türk Medeni Kanunu’nun yürürlüğe girmesi ile şeri kuralların kendisine tanıdığı dört kadınla evlenme hakkı elinden alınan Acıbadem köyünden İmam Hafız Aptürrahman Efendi’nin üzüntüsünü orman muhafaza memuru Tosun Çavuş aracılığı ile anlatır. “Dördüncü kadını almadan medenî nikâh çıktığı için gözü dışarda kalan imam Hafız (Aptürrahman) efendi üçüncü karısının hastalığından şikâyet” (Morkaya 280) eder, sözü edilen kanun çıkmadan önce “akıllılık edip üç karı” (Morkaya 280) aldığı için kendini kârlı görür.

Kemal Bilbaşar’ın *Yeşil Gölge* (1970) adlı eserinde kasabanın zengin eşrafından Hacı Kadir’in resmî nikâhın yürürlüğe gireceği haberini alması üzerine ihtiyarladığında kendisinin yüzüne kimsenin bakmayacağını düşünerek ortada kalmamak için imam nikâhı ile eve iki kadın daha getirmesi konu edilmiştir.

Romanda “hem peygamber memnun olsun hem de Allah’ın Hacı Kadir kulu” (Bilbaşar 29) sözleri ile imam nikâhıyla yaptığı dört evliliği şeriatın emrini yerine getirme, peygamberi memnun etme olarak gösteren Hacı Kadir, resmî nikâh yürürlüğe girince de boş durmamış Güllü’nün evinde çalışan Kevser’e göz koymuştur. Evin ikinci hanımı Ayşe, sanki bu durumu sezinlemiş gibi Nazife’ye, Hacı Kadir’e güvenilmeyeceğini, Hacı Kadir’in imam nikâhı ile bir kadın daha getirebileceğini söylediği vakit “dördümüz de sağ kaldıkça yapamaz bunu. Şeriat izin vermez. Dört karısı olan beşinciye nikâh kıydıramaz.” (Bilbaşar 118) sözleri ile dördüncü eş Hatice, buna karşı çıkmıştır. İslam hukukunda tek eşle evlilik teşvik edilmekle birlikte erkeğin en fazla dörde kadar evlilik yapabilmesine toplumsal ve bireysel bazı ihtiyaç ve zaruretlar çerçevesinde, erkeğin kadının rızasını alması, erkeğin kadınlar arasında adaleti sağlaması ve kadınların nafakasını temin etmesi şartıyla izin verilir (Yılmaz 560-561). Romanda Hacı Kadir, İslam hukukunun zaruretlar ve ihtiyaçlar karşısında verdiği imam nikâhı ile dört eş alma hakkını keyfi olarak kullanabileceği mutlak bir hak gibi görmüştür. Hacı Kadir’in birden fazla kadınla evlenmesi kadınlar arasında kıskançlığa, sevgi ve

muhabbetin azalmasına sebep olmuştur. Romanda Ayşe'nin söylediği sözler karşısında Hacı Kadir'in tez zamanda bir metres tutması için beddua eden Nazife, hırsından ne yapacağını şaşırmıştır. Metres sözünü duyan büyük hanım Fatma, üstüne kuma getirildiğinde vermediği tepkiyi metres sözünü duyunca vermiştir. “Metrismiş... Hele bir alsın gelsin! Görür o. Ayşe'yi de seni de kendi elimle aldım Hacı Kadir'e... Hatça'yı getirdiği zaman da sesimi çıkarmadım. Allah'ın emri bu, kim karşı koyar? Ama metris? Yoo! Hele bi alsın gelsin, ikisinin de kapıda ayaklarını kırmazsam, bana da Fatma demesinler!” (Bilbaşar 118) ifadeleri ile Hacı Kadir'in üzerine kuma olarak getirdiği kadınları Allah'ın emri olarak kabullenen Fatma, İslam dininin yasakladığı metres olayına zina olduğu için şiddetle karşı çıkmıştır. Ancak Hacı Kadir, resmî nikâh yürürlükte olduğu hâlde kızı yaşındaki Kevser'i bir yolunu bularak eve getirir. Kevser, Güllü'nün evinde hizmetçi olarak çalışmaktadır. Güllü'nün evine şarap getirip götürürken Kevser'e göz koyan Hacı Kadir, Müezzinoğlu'nun tavsiyesi üzerine yoksullara, yetimlere belediye reisi olarak sahip çıktığını, bu sebeple anne ve babasını kaybetmiş Gülsüm'ü (Kevser) eve hizmetçi olarak getirdiğini söyleyerek evdeki hanımlarını kandırır.

Müezzinoğlu'nun fabrikasında çalışan Hacı Kadir'in oğlu Ahmet de Kevser'e âşıktır. Ahmet, eve izinli geldiği akşam babasının Gülsüm'ü eve getirdiğini öğrenir. Romanda “on dördündeki kızı ayartan, kızı nikâhlamak zorunda değil mi?” (Bilbaşar 149) sözleri ile Hatice, Ahmet'e Kevser ile nasıl evleneceği konusunda yardımcı olmaya çalışır. Yazar, belediye reisi olarak Nadire ile Osman'ın nikâhını kıyan Hacı Kadir'in resmî nikâhtan hoşnutsuzluğunu “ne idi bok yiyen kanunun adı?” (Bilbaşar 209) ifadeleri ile verirken diğer taraftan da Ahmet'in, Kevser'le evlenebilmesi için resmî nikâhı zorunlu kılacak şartları oluşturmaya çalışması ile toplumsal ahlakı hiçe sayarak kanunları kendi lehine çevirmeye çalışan kesime dikkat çeker.

Etem İzzet Benice'nin Cumhuriyet ideolojisi çerçevesinde kaleme aldığı ve 1933 yılında Maarif Vekâleti tarafından basılan *On Yılın Romanı* (1933) adlı eserinde 1912-1933 yılları arasında yaşanan siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel olaylar ile Cumhuriyet'in Anadolu halkına getirdiği yenileşme ve kalkınma hamlelerinin konu olarak işlendiği görülür. Romanda Cumhuriyet ideolojisinin yeni nesillere benimsetilmesi düşüncesi asıl üzerinde durulan konudur. İzzet Benice, romanda, yıllarca ihmal edilmiş, fakir Anadolu köylüsünün cahil bırakıldığına, köylünün köyde geçerli olan şeriat kurallarını padişaha bağlılık olarak gördüğüne dikkat çeker. Yazar, Ayşe ile köyün imamı arasında geçen konuşmalarla dini kendi çıkarı için kullanan yobaz din adamlarının eleştirisini yapar, şeriata dayalı yaşam şeklinin olumsuzluklarını vermeye çalışır (Bayraktar

174). Romanda küfürlü konuşmaları ile köy halkını sürekli hor gören imam, dini kendi çıkarları için kullanır. İslam hukukuna göre erkeğe birden fazla kadınla evlenme hakkı tanınması; cahil, yobaz bir imamın şeri kanunlarla uyuşmayan nikâh anlayışı, Bingöl'ün İkipınar köyünde, üstüne sekizinci kadını getiren eşi Musa'nın bu davranışına oldukça üzülen Ayşe Hanım ile köyün imamı arasında geçen konuşmayla verilir:

- Ne oldu sana gene böyle Ayşe Hatun? Ayşe Hatun carını biraz daha gözlerinin önüne itti, yanık, ağlar bir sesle cevap verdi:
- Ne olsun imam efendi. Musa sekizinci karıyı da aldı. (...)
- Allah'ın emri.
- Allah'ın emri amma kulun da bir yüreği var. Allah ona da bir gönül vermiş, bana da... –A.. Anış bu da ne demek?.. hiç eksik etekle erkek bir olur mu?...Neüzübillah kâfir olursun!(...)
- Sakın ha.. sakın ha..tövbe de. Yediye kadar farz, on ikiye kadarı sevaptır. Bir erkeğin karısını besliyecek geliri olduktan sonra on tane, on iki tane ayalı olmuş ne çıkar? sevabı var, künağı yok (Benice 21-22).

İslam hukukunda böyle bir evlenme izni olmadığı halde erkeğin yedi sekiz hatta on iki kadınla evlenmesini sevap olarak gören imam, “hoşça git. Bizi de gönülden çıkarma hatun... Sekiz ortağın içinde yine en güzeli bu.” (Benice 22) cümleleri evli bir kadına yönelik ilgisini belli etmekten de geri durmamıştır. Romanda İslam dininin kadına verdiği önemi kavrayamamış, şeriatı kendi çıkarları için kullanan din adamları ve dinde yeri var diye imam nikâhı ile dört kadına kadar evlilik iznini bir hak olarak gören anlayış eleştirilir.

Memduh Şevket Esendal'ın, *Ayaşlı ile Kiracıları* (1934) adlı romanında Cumhuriyet'in ilk yıllarında Ankara'da bir köy ağasının oğlu olan Ayaşlı İbrahim Efendi'nin dokuz odalı apartman dairesini kiraya verşi üzerine gelişen olaylar konu edilir. Yazar, realist bir bakış ile gözlemlerini yansıttığı romanda, odaları kiralayan kişiler ile çevredeki birçok kişinin macerasını bir arada vererek o çevreden bir kesit sunmuştur. Anı biçiminde yazılan eserde Türk Medeni Kanunu ile birlikte boşanmanın katı kurallara bağlanması sebebiyle erkeklerin metres hayatına yöneldiğine dikkat çekilir. Ailede yozlaşan, bozulan değerlerle sağlam, güzel, kıymetli hükümlerin iç içe verilmesi ile kurgulanan eserde Ayaşlı İbrahim Efendi'nin apartmanında hizmetçi olarak çalışan, evlilik dışı ilişkisinden hamile kalan ve romanda İffet, Turan gibi kadınlardan daha ahlaklı bir tip olarak çizilen Halide aracılığı ile Türk Medeni Kanunu eleştirilir (Eken 624). Yeni kanunun boşanmayı güç hâle getirdiği için erkeklerin evlilik kurumundan uzaklaştığını belirten Halide, nikâhın sonraya bırakılarak evlilik hayatının yerini metres yaşama bıraktığını ima eder.

- Koca nereden bulunur, dedi, alıyorlar mı? ‘Halide Hanım metres oturalım, sonra nikâh ederiz’ diyorlar. (...) Elin itlerinin eğlencesi miyim? Biraz durduktan sonra,
- Kocaya varmadımsa, kabahat benim mi? Sen bunları çıkaranlara söyle.
- Neleri çıkaranlar, kız!
- İşte boşanma kalktı ya!
- E, boşanma kalktıysa, kötü mü oldu?
- Kötü oldu ya, herifler şimdi almıyorlar işte (Esendal 37-38).

Tarık Buğra'nın *İbiş'in Rüyası* (1970) adlı eserinde ünlü bir tiyatro oyuncusu olan Nahit'ten hareketle bir sanatkarın sahne ve özel hayatı konu olarak işlenir. Romanda resmî nikâh konusu, roman kahramanı Hatice'nin psikolojik durumu ile yansıtılır. 17 yaşında evlendirilen Hatice'nin evliliğinin üzerinden dört sene geçmiş olmasına rağmen çocuğu olmamıştır. Çocuk meselesinin eşini derinden etkilediğini düşünen Hatice, eşinin kendisini bırakmaması için eşine türlü fırsatlar hazırlar, onun Ankara'nın ilkesiz sosyetesinin içinde bulunan uçarı kadınlara gitmesini sağlar. Romanda Hatice, çocuk için eşinin kuma getirmesine razı olsa da kayınvalidesinden kuma teklifini duyunca oldukça sinirlenir; eş-yalarını toplayıp annesi ve kız kardeşiyle İstanbul'a gider. Bir süre sonra eşinin kuma alacağı kadının, kendisinden boşanmayı şart koşması üzerine tanınmış bir avukata gidip mahkeme kararını olabildiği kadar geciktirmeye çalışan Hatice, bu isteğini “yeni başkent[in] bu konuyu bambaşka bir şekilde ele alm[ası ve] buna uygun da bir hava yaratılm[ası]...” (Buğra 200) ile kolayca gerçekleştirmiştir. Buna karşın eşi, boşanma kararını geciktirmede başarılı olan Hatice'den para yardımını keser. Evin masrafları, annesinin ilaç parası ve kardeşinin eğitim masraflarını karşılayacak ekonomik gücü olmayan Hatice, Nahit'in tiyatrosunda çalışmaya başlar. Bir süre sonra Nahit'e ilgi duymaya başlayan Hatice, eşinin evlenmek üzere olduğu kadının bırakıp gittiğini öğrenince avukatından boşanma davası açmasını ister. Yazar anlatıcı, resmî nikâh konusunu bireyin iç dünyasını dikkate alarak irdelemiştir. Kuma düşüncesi Hatice'nin psikolojisini derinden etkilemiş, çocuğu olmadığı için eşinin resmî nikâhla başka kadınla evlenme isteğini gururuna yedirememiş ve boşanmayı kabul etmemiştir. Ancak tiyatrodan gönlünü kaptırdığı Nahit ile birlikte olan Hatice, kanunlar karşısında zina işleyen kadın pozisyonuna düşmemek için mahkeme celbini daha fazla bekletmeden boşanma işlemlerinin başlaması için avukatına talimat vermiştir.

Yazar, romanda eşlerin evlilik birliği içinde yer aldığını gösteren resmî nikâhın, evliliğe hukuksal nitelik kazandırdığını ve medeni kanunun evliliği bitirme konusunda ortaya koyduğu hukuki koşullar ile boşanma isteğini sadece erkeğe bırakmayıp bu süreçte kadın iradesinin de dikkate alındığını göstermeye çalışır.

Orhan Kemal'in *Kaçak* (1970) romanında, ekmek parası için gurbete çalışmaya giden resmî nikâhlı eşinden yedi yıldır haber alamayan Hacer'in, yalnız başına yürüttüğü geçim mücadelesi ve evine kaçak olarak aldığı Habib'e karşı ilgi duyması sonucu yaşadığı olaylar toplumcu bir bakış ile işlenir.

Otel ve bekâr çamaşırlarını yıkayarak geçimini sağlayan Hacer, bir gece yine çamaşır yıkarken kapısını çalan ve kanlılarından kaçtığını söyleyen, omzundan yaralanmış Habib'i evine alır. Kısa süre sonra çatıda sakladığı Habib'e ilgi duyan Hacer, onunla birlikte olmaya başlar. Yıllardır kendisini arayıp, sormayan eşinden nasıl boşanacağını düşünen Hacer, yine bir gece bu düşünce ile yatağına girer ve annesinin bir yakınının beş yıl gelmeyen eşini boşadığını hatırlar. Hacer'in sözünü ettiği boşanma gerekçesi Medeni Kanun'un 114. Maddesi ile ilgilidir. Kanuna göre "eşlerden her biri, diğerinin boşanma davası kendisine bildirildiği veya anlaşmalı boşanma yerine mahkemenin boşanma davası ile evliliğin sona erdirilmesine karar verdiği tarihte, en azından dört¹³ yıldan beri ayrı yaşamakta ise, mahkemeden boşanmaya karar verilmesini talep edebilir." (Kılıçoğlu 1735). Hacer de Habib ile tanıştıktan sonra yedi yıldır kendisini, çocuğunu arayıp sormayan eşinden mahkemeye dilekçe verip boşanmayı aklına koyar. Çünkü Hacer, "hangi kadın bekleyebilirdi bunca yıl? Daha evliliklerinin yarısına varmadan, kocalarının nikâhları altında oynayan kadınlar, ..." (Orhan Kemal 97) bildiğini itiraf ederken boşanmak için haklı gerekçesini sunar. Eşini "yedi yıldır bu, koca yedi yıl" (Orhan Kemal 97) bekleyen köy yerinde tek başına hem maddi hem manevi anlamda yaşadığı sıkıntılarla mücadele etmede oldukça güçlük yaşayan genç ve güzel Hacer, "aralarında nikâh yokmuş. Olmasın. Herkes açıp da kimlik cüzdanlarındaki evlilik kayıtlarına mı bakacak? Karı koca sanırlardı bal gibi." (Orhan Kemal 97) düşünceleri içinde çevredeki kötü bakışlardan kurtulmak ve okul çağına gelen oğlunun baba diyebileceği birisinin olması için Habib ile çok uzak diyarlara kaçıp imam nikâhı ile yaşamayı dahi düşünür. Çünkü Hacer'in resmî nikâh ile evlendiği eşi, yıllarca onu tek başına köy yerinde birçok sıkıntı ile mücadele etmek zorunda bırakmış, onlara sahip çıkmamıştır.

Hasan İzzettin Dinamo, *Koyun Baba* (1976) adlı romanında bir felsefe öğretmenin siyasi düşüncelerinden dolayı Anadolu'nun dağ köylerinden birine sürgün edilişi; tabiatla iç içe sürdürdüğü yaşam mücadelesi anlatılır. Koyun Baba olarak bilinen felsefe öğretmenin bu köydeki yaşam mücadelesi, bir gün kasabanın kaymakamının ona sürgün hayatının¹⁴ bittiğini söylemesi ile son bulur.

13 Bu süre 1.1.2000 tarihinde yürürlüğe giren boşanmaya ilişkin hükümlerde değişiklikler yapan kanunla dört yıldan iki yıla indirilmiştir (Kılıçoğlu 1735).

14 Demokrat Parti Hükümetinin 18 Haziran 1950 tarihinde yayınladığı genelgede devlet memurlarına dair yapılacak olan uygulamalar yer almıştır. Memur sorunu, iktidar-muhalefet arasındaki ilişkileri gerginleştirdiği gibi çok sayıda memur ve öğretmen bu dönemde sürgün edilmiştir (Taşdöven 40).

Koyun Baba, köyden ayrılırken yakından ilgilendiği çoban Bunçuk'u da yanına alır. İstanbul'a gelerek gecekondü mahallesine yerleşen Koyun Baba, kendisini gecekondü halkına inşaat ustası Ahmet olarak tanıtır (Çelik 84). Yazar, inşaat ustası olarak gecekondü mahallesinde halkın yaşadığı sıkıntılara tanık olan Ahmet Usta aracılığı ile sosyal, siyasi fikirlerini okuyucu ile paylaşır.

Romanda sevdiği Bunçuk'a sürgünlüğünün bittiğini söyleyen Koyun Baba, artık mağarada yaşayamayacağını, İstanbul'a gideceğini açıklar. İstanbul'un güzelliğini büyük annesinden öğrenen Bunçuk (Sevda), Koyun Baba'nın (Ahmet Usta) kendisine hükûmet nikâhı kıydırarak resmî nikâhlı eşi olarak İstanbul'da insanca yaşayacağı için oldukça sevinir. Çünkü Bunçuk'a göre hükûmet nikâhı, kadına tek eş olma hakkı vermektedir. Yazar, romanda Bunçuk'un Koyun Baba'ya söylediği tek eşin olacağım ifadesi ile kuma getirilmesini yasaklayan resmî nikâhın sadece kentlerde yapıldığı gerçeğini yansıtırken tarihi realitenin dışına çıkmıştır. Çünkü romanda anlatılan olaylar Demokrat Parti Dönemi'nde geçmektedir.

Mehmet Niyazi'nin, *Var Olmak Kavgası* (1970) adlı romanında kırsal bölgede dinî nikâh ile yapılan evliliklerde hukuki hiçbir güvence olmadığı için bu tarz nikâhın birtakım sorunlara yol açtığı anlatılırken konu daha çok ahlaki boyutuyla değerlendirilmiştir.

Romanda Hasso'nun karısını köyün zengini yaşlı başlı Mirza kaçırmıştır. Resmî nikâhı olmadığı için kaçan kadına hükûmetin bir şey yapamayacağına oldukça şaşırın Murat, Hasso'nun fakir olduğu için karısının kaçırılmasını vicdansızlık olarak görür. Yazar, suçun da suçlunun da bir şerefının olması gerektiğine inanan Murat'ın düşünceleri ile yaşanan bu kaçırma olayını şeref, haysiyet olarak değerlendirir (Mehmet Niyazi 157). Resmî nikâh olmadığı için herhangi bir kanuni işlem yapılamamasının ayrı bir sorun oluşturacağını belirten Murat'a göre yalnız ve yoksul bir insanın hayat arkadaşının elinden çalınması ise oldukça üzücü, ahlaka uymayan bir davranıştır. Dinî ve millî duyarlılıkla eserler kaleme alan M. Niyazi, köyün iki aşireti arasında yaşanan kavga örneği ve roman karakterleri aracılığı ile okuyucuda evlilikte vicdan, saygı, hoşgörü gibi manevi değerlerin daha önemli olduğu izlenimi uyandırmaya çalışmıştır.

Sonuç

Cumhuriyet Dönemi'nde yürürlüğe giren Türk Medeni Kanunu ile kadının toplumdaki konumu ve kadın hakları konusunda birçok yeni kararlar alınır. Özellikle aile hukukunda yapılan düzenlemeler sonucu evlilik kurumu devlet güvencesi altına alınır ve kadınlar hukuki ve sosyal alanda erkek ile eşit haklara sahip olur. Ancak aile kurmada resmî nikâhın tek eşle evlilik şartı, miras,

boşanma konularına getirilen katı kurallar toplumdaki bazı kesimlerde hoş karşılanmaz. Bunun yanı sıra resmî nikâh akdi karşısında dinî nikâhı özellikle birden fazla evliliğe izin verdiği için savunan anlayışın, dün olduğu gibi günümüzde de devam ettiği söylenebilir.

Cumhuriyet Dönemi'nde eser veren Hüseyin Rahmi, Burhan Cahit Morakaya, Mevrure Sami Koray, Kemal Bilbaşar, Etem İzzet Benice, Memduh Şevket Esendal, Tarık Buğra, Orhan Kemal, Hasan İzzettin Dinamo, Mehmet Niyazi gibi sanatçıların incelenen romanlarında kendi gözlem ve tecrübelerini yansıttığı görülür. Sanatçılar, ortaya koydukları eserlerde, resmî-dinî nikâh hükümlerinin toplumda tam olarak anlaşılmadığına ve İslam dininin birden fazla eşle evlilik şartlarının göz önüne alınmadan dinî nikâh akdinin keyfi olarak kullanıldığına temas etmişlerdir. Resmî nikâhın yürürlüğe girmesi ile birlikte erkek ile her konuda eşit haklara sahip olan kadının, boşanmada söz hakkının olması, erkek tarafından hoş karşılanmadığı, Anadolu'nun bazı bölgelerinde dinî nikâh ile çok eşle evlilik anlayışının hâlâ devam ettiğini göstermeye çalışan edipler, roman kahramanları aracılığı ile dinî kaidelerin, sosyal anlayış üzerinde her daim etkili olduğunu belirtmişlerdir. İnanç, örf, adet ve geleneğe dayanarak kişisel menfaatlerini ön planda tutan erkek egemen anlayışı tenkit eden sanatçılar, olaylara psikososyal açıdan bakarak ahlaki değerlendirmede bulunmuşlardır.

Kaynakça

- Arsel, İlhan. *Şeriat ve Kadın*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 1990.
- Aydın, Mehmet Âkif. “Mecelle-i Ahkâm-ı Adliyye”. TDV İslâm Ansiklopedisi. Cilt 28. Ankara *Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları*, 2003. 231-235.
- . “Hukuk-ı Aile Kararnamesi”, TDV İslâm Ansiklopedisi. Cilt 18, İstanbul: *Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları*, 1998. 318.
- Bayraktar, Semra. “Ethem İzzet Benice Hayatı ve Eserleri”. Yüksek lisans tezi. Gazi Üniversitesi, 2003.
- Benice, Ethem İzzet. *On Yılın Romanı*. İstanbul: Devlet Matbaası, 1933.
- Berkes, Niyazi. *Türkiye’de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1978.
- Bilbaşar, Kemal. *Yeşil Gölge*. İstanbul: Can Yayınları, 2015.
- Buğra, Tarık. *İbiş’in Rüyası*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2020.
- Buhutî, Mansur b. Yunus b. Salahuddin b. Hasen b. İdris Hanbelî, *Keşşafu’l-Kınâ’ an Metni’l-İknâ*, ts.
- Daru’l-Kütübi’l-İlmiyye, ts.
- Cevdet Kudret. *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1987.
- Çelik, Selma. “1970-1980 Arası Türk Romanında Ekonomi”. Doktora tezi. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, 2023.
- Emre, Zehra Kevser. “Evlilik Hükümleri Çerçevesinde Türk Medeni Kanunu’nun Osmanlı Hukûk-ı Âile Kararnâmesi ile Mukayesesi”. Yüksek lisans tezi. 7 Aralık Üniversitesi, 2021.
- Esental, Memduh Şevket. *Ayaşlı ile Kiracıları*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 2005.
- Dimdik, Pelin. “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanlarında Kadın-Erkek İlişkisi”. Doktora tezi. İstanbul Üniversitesi, 2014.
- Dinamo, Hasan İzzettin. *Koyun Baba*. İstanbul: May Yayınları, 2017.
- Duran, Elif. “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanlarında Kadın”. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi, 2009.
- Eken, Cengiz. “Atatürk Dönemi Türk Romanında Boşanma Hadiseleri Temelinde Aile Hukuku ve Kadın”. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi* 6 (2), (2021): 615-648.
- Fındıkoğlu, Ziyaeddin Fahri. *Hukuk Sosyolojisi*, İstanbul, 1958.
- . “Aile Hukukumuzun Tedvini Meselesi”, *Ebu’l Ula Mardin’e Armağan*, İstanbul, 1943.
- Goloğlu, Mahmut. *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi: Devrimler ve Tepkileri (1924-1930, I*, İstanbul, 2017.
- Gülendam, Ramazan. “Burhan Cahit Morkaya’nın Romanlarına Birinci Dünya Savaşı’nın Yansıması”. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 35, (Ağustos 2015) 267-293.

- Güler, Yaşar. “Mebrure Sami Koray’ın Romancılığı ve Romanları”. Yüksek lisans tezi. Selçuk Üniversitesi, 2010.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi. *Utanmaz Adam*. İstanbul: Atlas Kitabevi. 1969.
- . *Kokotlar Mektebi*. İstanbul: Atlas Kitabevi., 1982.
- . *Şeytan İşi*, İstanbul: Maviçatı Yayınları, 2017.
- İbn Müflih, Burhaneddin Ebu İshakİbrahim b. Muhammed b. Abdillâh b. Muhammed el Makdisî el-Hanbelî, *el-Mubdi’ fi Şerhi’l-Mukni’*, Daru’l-Kütübi’l-İlmiyye, Beyrut 1997.
- İnan, Afet. “Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler”, İstanbul, 2009.
- Kılıçoğlu, Ahmet. “Medeni Kanunumuzu Nasıl Değiştirdik”. *Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Hukuk Araştırmaları Dergisi* 22 (3) (2016): 1717 – 1757.
- Koçak, Doğan. “17 Şubat 1926’da Kabul Edilen Türk Medeni Kanunu’na Göre Türk Kadınının Hak ve Özgürlükleri”. *Atatürk Dergisi* 8(1) (2019): 79-98.
- Koray, Mebrure Sami. *Çöl Gibi*. İstanbul: İkbal Kitabevi, 1936.
- Kuzgun, H. Şeyma, “Peyami Safa’nın Sözde Kızlar Romanı ile Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Kokotlar Mektebi Romanında Kadına Bakış”. *AHBV Edebiyat Fakültesi Dergisi* 4 (2021): 33-42.
- Küçükçitir, Ahmet Yasin. “Osmanlı Devletinde Tanzimat Sonrası Aile Hukuku Alanındaki Gelişmeler ve Hukûk-ı Âile Kararnâmesi”. *Hitit Üniversitesi (Gazi Üniversitesi) Çorum İlahiyat Fakültesi Dergisi* XIII/26 (Şubat 2014): 177-201.
- Mehmet Niyazi. *Varolmak Kavgası*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2021.
- Mumcu, Ahmet. “Atatürk’ün Ankara Hukuk Fakültesi’nin Açılışında Yaptığı Konuşma (5 Kasım 1925)’nın Sadeleştirilmiş Şekli”, *Yargıtay Dergisi* Atatürk Armağanı VII 1-2 (Ocak-Şubat 1981).
- Morkaya, Burhan Cahit. *Köy Hekimi*. İstanbul: İkbal Kitaphanesi, 1932.
- Onar, Sıddık Sami. “Osmanlı İmparatorluğunda İslâm Hukukunun Bir Kısımının Kodifikasyonu; Mecelle”, İstanbul Hukuk Fakültesi Mecmuası, XX, S. 1-4, 1955, s. 58, 65.
- Orhan Kemal. *Kaçak*. İstanbul: Everest Yayınları, 2019.
- Taşdöven, Zehra. “Demokrat Parti Eğitim Anlayışı (1950-1960)”. Yüksek lisans tezi. Adnan Menderes Üniversitesi, 2013.
- Yılmaz, İbrahim. “İslâm Hukukunda Çok Eşliliği Meşru Kılan Şartlar ve Buna Ruhsat Veren Özel Durumlar”. *Bilimname* 37 (2019): 559-591.
- Yurtseven, Yılmaz. “1917 Tarihli Hukûk-ı Âile Kararnâmesi ve Osmanlı Aile Hukukuna Getirdiği Yenilikler”, *Selçuk Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi* 11/1-2 (Selçuk Üniversitesi Hukuk Fakültesi 20. Yıl Armağanı) (20 Haziran 2003): 211.

Lacan'ın Psikanalizi ve Oryantalizm Topolojisi Bağlamında *Mai ve Siyah*



Özge Özhan Topaloğlu*

Giriş

Yapılan çalışma Lacan'ın psikanalizi ve oryantalizm topolojisinin birleştirilerek Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* romanına uygulanmasını içermektedir. Lacan, Sigmund Freud'un çalışmalarını izleyerek yapısalcı dilbilim, antropoloji çalışmalarını da ekleyerek yeni ve gelişmiş bir psikanaliz teori ortaya atar. Lacan'ın çalışmaları kişinin kendi benliğini bulma çabası gözler önüne serilmiştir.

Lacan tarafından ana hatları çizilen kimlik inşası süreci ve kimliğin ötekiler (ayna imgeler) aracılığıyla inşa edilebileceği fikri, oryantalizmi yorumlamak açısından bize geniş bir hareket alanı sunmaktadır. Oryantalizm, Doğu ve Batı arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan özcü bir kimlik felsefesidir ve sadece akademik bir disiplin olmakla kalmayıp Doğulu stereotipleri, yarılsamalı arzuları ve kolektif bilinçdışını da harekete geçirmiştir. Lacan'ın arzu ve istek arasındaki ayrımına dayanarak Doğu'yu bir arzu nesnesine dönüştüren oryantalizm, gerçek Doğu'nun yerine 'hayali bir Doğu' yaratmıştır.

Çalışma üç bölümden meydana gelmektedir. Birinci bölüm Lacan'ın kuramını tanıtan bölümdür. İkinci bölüm "Oryantalizm Topolojisinde Öznenin Kurulumu" başlığında makalenin kuramsal bölümüdür. Üçüncü bölüm ise "Lacan'ın Psikanalizi ve Oryantalizm Topolojisi Işığında *Mai ve Siyah*" başlığını taşıyan uygulama bölümünü ifade eder. "Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* romanı üzerine oryantalizm topolojisi ve kimlik bağlamında çalışmaların olmaması bu çalışmayı gerekli kılmıştır. Yapılan çalışmada bir dönem romanı olan *Mai ve Siyah*'ın karakterleri merkeze alınarak bir çözümleme yapılacaktır.

Deneyisel araştırmaların psikoloji alanına hâkim olduğu bir dönemde, Avusturyalı doktor S. Freud, nevroz ve psikozun nedenleri, kişilik gelişiminin aşamaları, bilinçdışı ve bastırma gibi kavramları kullanarak deneyisel araştırmaların yerini alacak yeni tedavi edici ve açıklayıcı yöntemler geliştirmek için zihinsel

* Doktora Öğrencisi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, E-Posta: ozgeozhan1331@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3664-2526.

bozuklukların analizinde bir atılım yapmıştır. Psikanaliz olarak adlandırılan bu yeni disiplin, sosyal bilimlerde devrim yaratmış ve edebiyat ve filmde sosyoloji ve antropolojiye kadar çeşitli alanlarda yeni araştırmalar için teorik arka plan sağlamıştır. Freud'un bilinçdışı kavramı, bireyin farkında olmadığını savunan modern cogito'nun (rasyonel birey) bir eleştirisi olarak da görülmüştür.

Freud'un takipçilerinden biri olan Lacan, 1901 yılında Fransa'da doğmuştur. Tıp eğitimi almış ve 1932'de 'kişilikle ilişkili olarak sanrısız psikoz' teziyle psikiyatrist olmuştur. Daha sonraki yazılarında Freudyen psikanalizi, güçlü bir felsefi dile sahip olan Fransız felsefesinin etkisi altında yeniden yorumlamıştır. Çalışmalarında kullandığı mecazî dil, okuyucuların ondan korkmasına ve kaçınmasına neden olmuştur. Bununla birlikte, psikanalizin genişliği çok zengin bir literatür oluşmasını sağlamıştır. Lacan, Saussure'un dilbilimsel çalışmalarından yola çıkarak bilinçdışının dil gibi yapılandırıldığını ifade etmiştir. *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*'nda "Eğer psikanalizin bir bilinçdışı bilimi olarak kurulması gerektiğini söylüyorsak, bilinçdışının dil gibi yapılandırılmış olduğu gerçeğinden yola çıkmak yerinde olacaktır. Buradan öznenin oluşumunu açıklamayı amaçlayan bir topoloji türetiyorum" (Lacan 215) der.

Freud'un oral, anal ve fallik evrelerinden farklı olarak Lacan, kişiliğin üç döneminden bahsetmiştir. Bu üç dönem hayali, sembolik ve gerçek dönemlerdir. Ayna-enge dönemi, bir insan bebeğinin motor becerilerinin henüz gelişmediği 6 ila 18 aylıkken aynada kendi imgesiyle karşılaşmasıyla başlar (Lacan, *Ecrits* 95). O ana kadar bebek annesiyle bir bütündür. Bebek kendini annesinin bir parçası olarak kabul eder. Bu aşamaya kadar bebek ayrılmaz bir parçadır. Bebek bağımsız bir varlık değildir.

Lacan'ın da belirttiği gibi, özneleştirme süreci her zaman önemli bir Öteki'ye ihtiyaç duymuştur. Bu büyük Öteki, sembolik düzende babanın adıdır. Babanın temsili ile mücadele eden ve kendi öznelliğine yabancılaşma yaşayan özne, bu süreçten yara almış olarak çıkar. Benzer şekilde Doğulu özne de ayna evresinde Batılı Öteki'nin bilimsel, akademik ve edebî yansımalarında kendini gösterir. Özneleşme süreci için kendi temsillerini yeniden üretmeye çalışır ve beyaz adam, 'gelişmiş' ve 'medeni' gibi sembolik düzendeki baskın figürlere tabi olur. Aynı zamanda, baba figürünün kendisini tanımasını diler ve sürekli olarak kendini yetersiz hisseder. Bu eksiklik duygusu bilinçdışında bir çatlak yaratır ve böylece Doğulu özne kendi psikozunu yeni özneye kararlılıkla bulaştırarak normalleştirir.

Lacan'ın düşüncesinde biyolojiye karşı güçlü bir karşıtlık göze çarpar. Ona göre biyoloji sadece güvenilirmez bir model olmakla kalmaz, aynı zamanda araştırma

öznesini de yanlış yönlendirir. Lacan insanların sosyal ve kültürel varlıklar olduğunu vurgular ve bilinçdışını kültürel semboller, dil ve yapılar aracılığıyla analiz etmeye çalışır. En yakın meslektaşları biyologlardan ziyade sosyologlar ve antropologlardır. “Lacan’a göre psikanaliz her şeyden önce insan dilini anlamakla ilgilidir ve dilbilim, retorik ve şiir onun vazgeçilmez müttefikleridir. Bir kuramcı olarak Lacan, dilden gelen ve dil tarafından taşınan, büyük dalgalar halinde gelen kültürel ürünlerle karşı karşıyadır. Lacan için psikanaliz kültürel araştırmadan başka bir şey olamaz” (Bowie 18- 19).

Lacan’ın düşüncesi üzerindeki en kapsamlı etki F. Saussure’ün dilbilimidir. Saussure’ün dil üzerine yaptığı çalışmalar onu yapısalcı akımın kurucusu yapmıştır. Yapısalcılık dil çalışmalarıyla başlamış ve daha sonra antropoloji, sosyoloji, psikanaliz, edebiyat ve felsefe dâhil olmak üzere birçok alanı etkilemiştir.

Lacan tarafından ana hatları çizilen kimlik inşası süreci ve kimliğin ötekiler (ayna imgeler) aracılığıyla inşa edilebileceği fikri, Oryantalizmi yorumlamak açısından bize geniş bir hareket alanı sunmaktadır. Oryantalizm, Doğu ve Batı arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan özcü bir kimlik felsefesidir ve sadece akademik bir disiplin olmakla kalmayıp Doğulu stereotipleri, yanılsamalı arzuları ve kolektif bilinçdışını da harekete geçirmiştir. Lacan’ın arzu ve istek arasındaki ayrımına dayanarak Doğu’yu bir arzu nesnesine dönüştüren oryantalizm, gerçek Doğu’nun yerine ‘hayali bir Doğu’ yaratmıştır. Oryantalizm, Batı ve Doğu’nun klasik temsillerine dayanır. Klasik dönemde Batı ve Doğu temsilleri üzerine kurulan oryantalizm, zaman içerisinde Batı’da birçok genel düşüncelere yol açmıştır. Bir grup insan belirli kâlıplarda düşünülmüştür. Böylece, Oryantalizm ve Oryantalist önyargı zaman içinde yeniden üretilmiş ve medyadan edebiyata, dış politikadan uluslararası siyasete kadar pek çok biçim almıştır. Bazen açıkça, bazen de örtük olarak (latent) söyleme yansımasıdır.

Psikanalizi diğer psikolojik yöntemlerden ayıran betimleyici tavrı, diğer bir deyişle kuralcı olmayan doğası, özneye ve içinde var olduğu topluma dair bilinçdışı hakikatleri keşfetmeye hizmet eder. Lacan’ın ifadesiyle psikanaliz, burada tartışıldığı gibi özneye ve topluma ‘ben buyum’ dedirten bir karşılaşma sürecidir (McGowan 18). Psikanaliz, baskıcı liderlerin, toplumsal travmanın, yasın ve zaferin etkilerini analiz etmede politik psikoloji aracılığıyla siyasete büyük fayda sağlayabilir (Frosh sy). Bununla birlikte, psikanaliz özellikle popüler psikolojide çok işlevsel bir alan sunmaktadır. Politik psikolojide kitle psikolojisinin incelenmesi ideolojiyle, ama özellikle de öznelere sağladığı öznel deneyimle ilgilidir.

1. Oryantalizm Topolojisinde Öznenin Kurulumu

Lacan'ın kimlik inşası süreci, oryantalizmi yorumlamak için geniş bir alan sağlar. Oryantalizm, Doğu ve Batı arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan özcü bir kimlik felsefesidir. Bununla birlikte, Doğu, hayali arzular ve kolektif bilinçdışı hakkındaki stereotiplerin harekete geçirilmesini sağlamıştır. Lacan'ın çalışması değerlendirildiğinde, Doğu'yu bir arzu nesnesine dönüştüren oryantalizm, gerçek bir Doğu'dan ziyade 'hayalî bir Doğu' yaratmıştır.

Doğu üzerine akademik bir ilgi ile başlayan fakat zaman içerisinde Doğu'yu belirli kategorik içeriklerle etiketleyip hegemonik bir dille dolaşıma sokan oryantalizm, bugün birçok akademik çalışmanın da konusudur. Oryantalizm resimden müziğe, kültür çalışmalarından antropoloji, sinema ve edebiyat eleştirilerine kadar geniş bir sahada eleştirel çalışmalara ilham kaynağı olmuştur. Biz burada oryantalizmin daha çok Doğulu ve Batılı özenin diyalektik bir okuma çerçevesinde Lacanyen bir biçimde simgesel düzlemde nasıl inşa edildiklerine odaklanmayı amaçlıyoruz.

Oryantalizm, Batı'da Doğu'yu tanımlamak ve şekillendirmek için kullanılan bir kavramdır; 19. yüzyıldan beri Doğu üzerine yapılan her çalışma 'oryantalizm' adıyla anılmaktadır. Kavram, özellikle Fransız sanatçıların Doğu'ya yönelik gözlemlerinden ortaya çıkmış ve 1978 yılında Edward Said, *Oryantalizm* adlı kitabında Batı ile Doğu arasındaki mücadeleyi kaleme almıştır. Said, Batı'nın kültürel bağlamda siyasi ve ekonomik güç elde etmek ve bu bağlamda yapılanları meşrulaştırmak için oryantalizmi icat ettiğine inanmaktadır. Said ayrıca Batı'nın Doğu'yu başarısız bir Öteki olarak gördüğünü belirtmektedir (Said sy). Oryantalizm Batı'ya söylem düzeyinde bir avantaj sağlamıştır. Bunu yaparken de sömürgeciliğin kültürel hegemonyasından yararlanmışır. Burada Batı ve Doğu birer kurgudur (Hentsch sy).

Doğulu öznel Batı'yı sembolik düzenin bir örneği olarak görürler. Batı'yı tanımaya çalışırken, aynı zamanda ona benzemeye ve taklit etmeye çalışırlar. Kendinden nefret eden Doğulu özne için modernleşme, kabuğunu kırmayı, başka bir deyişle benliğini Öteki'nde eritmeyi amaçlar. Batılı öznenin Doğu'ya duyduğu yanılsamalı özlem, Doğulu özne için Batı'yla bütünleşme hedefine dönüşür. Batı'dan ve sembolik babadan tanınma arayışına giren Doğulu özne, kendini tatmin etme peşinde travmatik bir kopuş yaşar. Kendi kimliğini inşa eden Batı, mitolojik anlatılarla sembolize edilen bir dil ve iktidar alanıdır.

Oryantalizm, Batı topraklarında yaşayan Müslümanları, siyahileri ve Asyalıları genelleştirmiştir. Bu gruplar köle ve öteki olarak tanımlanarak Batı medeniyeti

modelleri oluşturulmuştur (Yeğenoğlu 126-127). Bu çerçevede oryantalizm fikri edebiyatta, siyasette ve diğer tüm alanlarda bir söylem olarak kabul görmüştür.

Fransız post-yapısalcılığı, Hegelci diyalektik, tanınma ve iktidar mücadeleleri yerine eşit ilişkilere dayanan yeni, güçsüz bir dil öneriyor. Aynılıktan ziyade farklılığa vurgu yapan bu yaklaşım, 'farklılığı olumlar'. Farklılık sadece durumları tanımladığı için değil, aynı zamanda dili ve dolayısıyla kimliği şekillendirdiği için de önemlidir. Benliğin her ifadesi 'öteki'nin izlerini taşır. Bu nedenle kimlik asla 'özel' değil, ilişkilerin bir ürünüdür. "İster Bakhtin'in 'diyalog'u, ister Derrida'nın 'fark'ı olsun, fark ve farklılığın müzakeresini oluşturan bu ilişkiler, kimliğin ve dolayısıyla kültürün oluşumunda önemli bir rol oynar" (Dirlik 21). Başka bir deyişle, her kimlik ancak başkaları aracılığıyla ve başkalarıyla ilişki içinde var olabiliyorsa, bu aslında her kimliğin kendi referans çerçevesine ihtiyacı olduğunu gösterir. Eğer durum buysa, kimlikler arasında ileri/geri karşılaştırması yapılamaz. Tüm kimliklerin eşdeğer olarak görüldüğü temel, diyalojik ilişkiler için ortak bir anlaşma noktası olarak hizmet edebilir.

Lacan'ın büyük Öteki'si sembolik düzende babanın adıdır. Lacan'a göre öz-eneleşme sürecinde her zaman daha büyük bir Öteki olmalıdır. Yaralı baba-temsiline karşı verilen mücadele sonucunda ortaya çıkan özne, kendi özelliklerine yabancılaşır. Doğulu öznenin ayna evresinde, Batılı Öteki'nin bilimsel ve edebî bir yansımasını da sunar.

İstek öngörülebilirdir, ancak arzu öngörülemezdir. "Arzu doyumsuzdur ve nesnesi her zaman kaçar" (Bowie 17). Bu Lacan'ın arzu ve istek arasındaki ayrımıdır. Arzuya dayalı arzu modernitede tatminsizlik yaratır. Doğulu özne için Batılı öznenin sahip olduklarına ulaşma arzusu sürekli bir arzu üretir. Bu arzuya ulaşmak için dili kullanır. Başka bir deyişle Batılı özneyi taklit etmeye çalışır. Batılı olmayan öznenin yaşadığı güven kaybı, sembolik düzendeki baba otoritesinin gölgesinden kaynaklanır. Buna ek olarak egodaki bölünme özneleşme sürecinin başarısız olmasına neden olur. Batılı olmayan özne bir gün 'hakikati' bulma umuduyla yaşar (Öztürk 260). Bu bağlamda, Batı'nın başarılı olması ve diğerlerinin de başarılı olması için bir arzu ortaya çıkar.

Lacan'ın kültür ve dil analizini oryantalist bir perspektiften değerlendirdiğimizde, göstergelerin dilin iç bağlantıları tarafından belirlenmesi, dil ve iktidar arasında bir ilişkinin varlığına işaret etmektedir. Dil, insan, Avrupalı, beyaz, burjuva (ya da yönetici sınıf), heteroseksüel, ulus inşa eden bir halkın dilidir. Kölelerin kendilerine ait bir dilleri yoktur. Ancak dil hiçbir şekilde tam ve tarafsız bir yapı değildir. Lacan'ın ifadesiyle, dil 'sembolik bir düzen' oluşturur ve kişi ağzını açtığı andan itibaren üstün Öteki'nin düzenine boyun eğmeyi kabul

etmek zorundadır. Kendi diline yabancılaşan Doğulu özne, başkalarının dilini kullandığı ölçüde yabancılaşmaya mahkumdur. Bu durumda dili yozlaştırma, dilden uzaklaşma ya da alternatif bir dil yaratma seçenekleri arasında kalır. Bu bağlamda, epistemolojik bir paradigmanın eşdeğerini yaratmadan yabancılaşmanın önüne geçilemez.

2. Lacan'ın Psikanalizi ve Oryantalizm Topolojisi Işığında *Mai ve Siyah*

Mai ve Siyah Türk edebiyatının karakter oluşturma bakımından önemli eserlerinden sayılır. Olaylar, baş karakter etrafında gelişirken diğer karakterler ayrıntılı şekilde betimlenmiştir. Romanın baş karakteri, Ahmet Cemil büyük bir şair, edebiyatçı olmayı hayal eden genç biridir. Mülkiyede okurken arkadaşı Hüseyin Nazmi ile birlikte şiirler okuyup şiir yazma denemeleri yaparlar. Dönem özellikleri gereğince roman karakterleri gerçeklikten uzak yaşarlar. Öyle ki günlük yaşantılarını dahi şiirler üzerine kurarlar. Fakat hayatın gerçekliği Ahmet Cemil'in babasının vefatı ile başlar. Ahmet Cemil, kız kardeşini ve annesini geçindirmek durumundadır. Kendisine bulduğu küçük işlerden arta kalan zamanda yine şiirlere, okumaya, yazmaya ayırmak ister. Tercümanlık, öğretmenlik yapar ve "Mir'ati Şuun" gazetesinde matbaa işlerinde çalışır. Bu durum onun hayallerine ket vurur.

Ahmet Cemil, yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin kız kardeşi Lamia'ya âşıktır. Lamia ile evlenme hayalleri kurar. Başkahraman bir gün kendi kitabını çıkartıp Lamia'yla evleneceği umudunu taşır. Ancak kurduğu hayaller gerçekleşmez, eserini bastıramaz. Bunların dışında da hayatı olumsuz yönde seyretmektedir. Kız kardeşinin eşi ile ortak kurdukları matbaa iş görmez. Ahmet Cemil'in kız kardeşi İkbâl'le de eniştesinin geçimsizlikleri nedeniyle kapanır. Umut dolu hayalleri yok olan Ahmet Cemil'in eniştesi Vehbi Bey kötü bir eş olarak İkbâl'e eziyet eder ve sonunda İkbâl vefat eder. Yaşanan sıkıntılar sebebiyle Ahmet Cemil, Lamia ile konuşamaz. Lamia başkasıyla evlenir. En yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi de Avrupa'ya gider. Ahmet Cemil, istediği işi kuramaz, yat kuramaz, sevdiğine kavuşamaz ve ümitlerini yitirir. Bulunduğu yerden uzaklaşmak için annesini de yanına alarak Arabistan'a gider.

Lacan'a göre özne kendini dil aracılığı ile ifade eder. Bu süreçte kendini öteki ile konumlandırır. Baş kahraman Ahmet Cemil, bu kavramı yansıtır. Ahmet Cemil, toplum beklentilerine ve normlarına uymaya çalışırken kendi kimliğini ve arzularını sorgular. Roman Ahmet Cemil merkeze alındığında beş kesitte incelenebilir. Bu kesitler doğrusal bir zaman çizgisi takip eder. Her kesit birbirini tamamlayacak şekilde oluşturulmuştur.

Birinci kesit, Ahmet Cemil'in ünlü olma hayalleri ile oluşur. Gönderen "şair olma isteği", nesne "şiir yazma", gönderilen ise "şair olup olamama" durumudur. Ahmet Cemil'i harekete geçiren arzu, şöhret olma isteğidir:

Henüz yirmi iki yaşında, bütün maneviyeti [ruh hali] yalnız bir ümidin tahakkukuna muntazır [gerçekleşmesini beklemekte] ... Şöhret bulmak, edip olmak, herkesçe tanınmak, bugün o kadar acılıklarına göğüs vermek için hayatını zehirlediği bu edebiyat âleminin bir gün yüksek zirvelerine [doruklarına] çıkmak ve ismini o kadar yükseltmek ki... (Uşaklıgil 39)

...şu kitapçı dükkânları, cam kapıların aralarından fark edilen şu kütüphane müdavimleri [gediklileri], bu matbaalar, sabahdan akşama kadar fikir ve sanat hareketlerinin münferit mecrası [tek yolu] olan şu cadde, bir gün olacak ki onun teshiri [etkisi] altına girmiş olacak. Şimdi birkaç eski mektep arkadaşıyla sekiz on kalem erbabından [yazardan] başka, herkesin meçhulü olan bu genç, bugün koltuğunun altında bir iki kitapla bir gölge gibi çıkarken bir gün olacak ki, tesadüfen bir kitapçının dükkânına gözü isabet edecek olursa [rastlarsa]mektepten henüz çıkmış iki genç edebiyat müteşibinin [sevdalısının] birbirine kendisini gösterdiğini fark edecek... Ah! O zaman göğsü nasıl bir iftihar [övünç] havasıyla şişecek! (Uşaklıgil 40)

Lacan'a göre, ayna evresi, bireyin kendini bir bütün olarak algılamaya başladığı ve özdeşleşme sürecinin başladığı bir dönemdir. Bu alıntıda, ana karakterin edebiyat dünyasında tanınma ve şöhret bulma arzusu, ayna evresinin bir yansıması olarak görülebilir. Kendi kimliğini ve değerini, toplumun ve edebiyat dünyasının ona attığı değer üzerinden algılamaktadır. Ahmet Cemil, kendi kimliğini ve benliğini şöhret olarak bulacağını hayal eder. Lacan, arzusunün öznenin eksikliğinden doğduğunu ve bu eksikliği giderme çabasının bireyi yönlendirdiğini belirtir. Yukarıdaki alıntılar incelendiğinde, Ahmet Cemil'in edebiyat dünyasında tanınma ve başarıya ulaşma arzusu, Lacan'ın arzu teorisine uygun bir şekilde sunulmaktadır. Kendi kimliğini ve değerini, toplumun ve edebiyat dünyasının ona attığı değer üzerinden algıladığı anlaşılmaktadır. Kendi arzusunu gerçekleştirmek için şiir yazar ve eser sahibi olmayı ister.

Lacan'ın psikanalizi, karakterin kendisi ve çevresi ile olan iletişimin anlaşılmasına olanak sağlar. Bu bağlamda romanda yardımcı karakterler kişiler; Hüseyin Nazmi, Ali Şekip, Ahmet Şevki Efendi ve Hüseyin Baha'dır. Bu kişilerin özneye farklı açılardan yardımları olur. Ali Şekip, Ahmet Cemil'in çevresindeki aydın insanlardan biridir:

Mir'at-i Şuun yazı heyetinin en ziyade malumat [bilgi] sahibidir. Hukuka nispeti [bağlılığı] vardır, çok kitap okumak sayesinde az çok her şeyden anlar, küçük yaşından beri matbuatta çalışmıştır, cihan [dünya] siyasetinin en

ehemmiyetten ari [önemsiz] tafsilatı [ayrıntıları] bile ezberindedir. Sanki bir kamus-ı ulum [ansiklopedi] gibi beyninin içinde yapraklar döndükçe malumat tenevvü eder [bilgiler çeşitlenir] (Uşaklıgil 30).

Gazete sahibi Hüseyin Baha, Ahmet Cemil için doğrudan olmasa da dolaylı olarak bir yardımcı olarak değerlendirilebilir. Hüseyin Baha'nın tarafından düzenlenen yemek daveti Ahmet Cemil'in basın dünyasından kişilerle bir araya gelmesini sağlar. Böylece Ahmet Cemil, arzusunu gerçekleştirmek için kendini ifade edebilecek ortamda bulunur.

Ahmet Şevki Efendi, karşı özne olan Raci'ye karşı olumsuz hisler besler. Böylece Ahmet Cemil'i dolaylı olarak desteklemiş olur. Raci, çalıştığı matbada kimse sevmez. Raci, iyi bir şair olmak ve şöhret kazanmak isteyen Ahmet Cemil'in karşısında bilinçli bir engelleyicidir. Gerçek bir engelleyici olan Raci, diğer insanların başarısına tahammül edemez. "Güya diğerlerinde bir meziyetin teslimi kendisinde bir noksan tevhit edecekmiş [bir eksiklik meydana çıkarcakmış] gibi bir küçük tahsin tebessümünü [beğenme gülümseyişini] bile esirgerdi" (Uşaklıgil 28). Raci, Ahmet Cemil'in arzusuna ulaşmasını engelleyerek kendisi ulaşmak ister. "Raci, o adamlardan biri idi ki dünyaya hiçbir şey olmaya mahkûm edilerek geldikleri halde her şey olmak isterler. Raci de en ziyade [çok]olamayacağı bir şey olmaya yelteniyordu: Şair..." (Uşaklıgil 27)

Şöhret olma arzusu her iki özne için de geçerli olabilir. Fakat arzunun göndereni iki karakterde farklıdır. Ahmet Cemil'i yönlendiren 'şöhret olma arzusu' iken Raci'yi 'hırs' yönlendirir. Hedeflerine ulaşmak için 'şiiir' yazarlar. Şöhrete kavuşup kavuşamama gönderilen düzeyinde tanımlanabilir.

Ahmet Cemil, arzusuna kavuşmak için şiiir yazmayı bildiğini ifade eder. Şiiir yazmak için dil kullanımının bir güç olduğunun farkındadır. Bu bağlamda Raci'ye karşı üstünlük kurabileceğini düşünür:

Bilseniz, şiiirin nasıl bir lisana muhtaç olduğunu bilseniz! Öyle bir lisan ki... Neye teşbih edeyim [benzeteyim] bilmem?.. Mütekellim [konuşan] bir ruh kadar belîğ [güzel] olsun, bütün kederlerimize [sıkıntılarımıza], neşelerimize, düşüncelerimize, o kalbin bin türlü inceliklerine, fikrin bin çeşit derinliklerine, heyecanlara, tehevvrülere [öfkelere] tercüman olsun; bir lisan ki bizimle beraber gurubun mahzun [güneşin batışının üzüntülü] renklerine dalsın, düşünsün... (Uşaklıgil 22-23).

Bu alıntıda şiiirin dile muhtaç olduğu vurgulanır. Lacan'a göre dil, bilinçdışı tarafından yapılandırılmış bir araçtır. Dil, öznenin kendini ifade etme ve anlamlandırma biçimini belirler. Bu bağlamda özne kendisini öteki ile bütünleştirir. Şiiirin dili, öznenin duygu, düşünce ve deneyimlerini ifade etme biçimidir.

Daha önce de belirtildiği gibi Lacan'a göre dil, öznenin kendini ve dünyasını anlamlandırma biçimidir.

Şiiri, sanatsal anlatım biçimlerini, düşünce ve duygularını, yeteneklerini bilen Ahmet Cemil, doğrusal düzlemde hedeflerine ulaşabilecek üstünlüktedir. Fakat içinde bulunduğu koşullar arzusuna ulaşmasına engel olacaktır. Kendini geliştirme sürecinde Fransız şairlerin şiirlerini bilerek güç kazanan ve 'muktedir olma' kipliğine ulaşan Ahmet Cemil, kendini kabul etme aşamasındadır. Raci ise bilgi eksikliğinin farkındadır. Bu sebeple şair olma arzusuna ulaşmak için kendi eksiklerini kapatarak ulaşmak yerine diğer insanların eksiklerine dikkat çekerek ulaşmaya çalışır. Var olmayan durumları varmış gibi gösterir:

Pek ziyade kaide-şinaslıkla müftehirdir [kuracılıkla övünür]; Arapça, Acemce [Farsça]pek iyi bilmek iddiasındadır da bir kere Arapça bir ceridenin [gaze-tenin] üç satırını tercüme edememişti [çevirememişti]. Ceride vazifesi [görevi] muhbirlerin getirdiği havadisi [muhabirlerin getirdiği haberleri] tas-hihten ibaret kalır. Ne vakit bir makaleciğe falan ihtiyaç görülse, kendisine havale olunmasından [ısmarlanmasından] korkarak, akşam ziyade kaçırdı-ğından [çok içtiğinden] bahisle sersem olduğundan dem vurur [söz eder] (Uşaklıgil 29).

İkinci kesit, Ahmet Cemil'in babasının vefatı ile başlar. Ailesini geçindir-mek durumunda olan Ahmet Cemil için yeni bir dönem başlamıştır. Toplum-sal yükümlülükler, maddi sıkıntılar ve annesinin erkek evladından beklentileri doğrutusunda kendi arzusundan uzaklaşır. Başka bir deyişle iş bulma ve para kazanma nesneleri, zamanın yetersizliği ve derslerin fazlalığı sebebiyle Ahmet Cemil'in arzusunun geri planda kalmasına sebep olur. Yavaş yavaş umutsuzluk başlar. Hüseyin Nazmi, Ali Şekip ve Hüseyin Baha iş bulma konusunda yardımcı olsalar da yeterli olmaz. Hüseyin Nazmi, Ahmet Cemil'in yaşantısını normalleş-tirmeye çalışır. Onu hayalden gerçeğe doğru yönlendirmek gerektiğini düşünür:

Evvela bütün çocukluklara, bütün şair düşüncelerine: Siz şimdilik biraz du-runuz! demek; hayatı olanca hakikat ve maddiyetiyle [gerçekliğiyle] kabul etmek, mademki yaşamak için çalışmak gerekiyor, çalışmak. Bana öyle ge-liyor ki, seni bu kadar perişan eden şey çalışmaktan korku değildir, haya-tın henüz bilmediğin bir şeyine biraz vaktinden evvel hasıl ettiğindir [vak-tinden önce rastlamandır] (Uşaklıgil 74)

İnsan zihninin, dilin dünyasında semboller tarafından yapılandırıldığını dü-şünen Lacan'a göre öteki tarafından tanımlanan bir alan vardır. "hayatı olanca hakikat ve maddiyetiyle [gerçekliğiyle] kabul etmek" Lacan'ın sembolik düzle-minde dilin ve kültürün dünyasına girmeyi temsil eder. Metindeki "yaşamak

için çalışmak gerekiyor, çalışmak” ifadesi, Lacan’ın arzusunun kavramına işaret edebilir. Lacan, arzusunun sürekli ve tatmin edilemez olduğunu belirtir. Bu bağlamda “çalışmak” arzusunun sürekli ve tatmin edilemez doğasını gösterir. Paragrafın son cümlesi düşünüldüğünde Lacan’ın bilinçdışının kontrol edilemezliğine dikkat çekilebilir. Bireyin yaşam deneyimleri kendine ait algıların şekillenmesine ve değişmesine sebep olur. Hüseyin Nazmi’ye güvenen Ahmet Cemil, kendini bilgili ve tercümanlık işine hâkim olarak görürken yavaş yavaş yeterli olmadığını anlar:

Ahmet Cemil ayağa kalktı. Odasında gezindi, bir aralık kitabı tekrar aldı, ortasından bir parça okudu, buna verilebilecek tercüme şeklini düşünerek süzüyordu, hiddet etti [sinirlendi], belki diğer eser tercümeye daha müsaittir [uygundur], dedi. Onu da okumak istedi. Artık iyice sıkılmıştı. Muvafak olamamaktan [başaramamaktan], iktidarını kâfi [gücünü yeterli] görmekten gelen bir sıkıntı... (Uşaklıgil 78).

Kendi gücünü babanın kaybı ile yitiren Ahmet Cemil, yavaş yavaş umutsuzluğa sürüklenmektedir. Bu bağlamda büyük Öteki’nin yokluğu Ahmet Cemil’in benliğinde değişikliklere sebep olmuştur. Hayal ettiği dünyada başarılı iken Öteki’nin yokluğu ile gerçek yaşama dönüş başlamıştır. Artık eleştiri oklarını kendine yönelir. Ahmet Cemil’in kendi benliğine ulaşması için başarılı olması gerekmektedir. Ona yardımcı olmak isteyen arkadaşları birkaç iş ayarlar. Tercüme yaptığı dergi çalışanlarından biri olan Faiz, yeni tefrika hikâyeler yazılacağını ve bunun için başvurmasını söyler. Hüseyin Baha’nın matbaasına gider ve Faiz’in cesaretlendirmesi ile tefrikayı alır. Bununla birlikte Ali Şekip yardımıyla öğretmenlik işi bulur. Arkadaşlarının yardımı ile başarıyı kısa süreli olarak tadan Ahmet Cemil, kimliğini oluşturacak unsurlara tekrar yakınlamıştır. Toplum ve annesi tarafından takdir ile karşılanan Ahmet Cemil, şimdilik hedeflerine ulaşmıştır.

Romanın üçüncü kesiti olan Ahmet Cemil’in kız kardeşinin evliliğidir. Ahmet Cemil, toplumsal kurallara uymak zorundadır. Kız kardeşinin evliliği onun için düzenlenmesi ve ilgilenilmesi zorunlu bir süreçtir. Baba vefat ettiği için bu görevin Ahmet Cemil tarafından üstlenilmesi gerekir. Ahmet Cemil, görevi alırken bu zorunluluk dışında maddi sıkıntıları da bilmektedir. Ayrıca şöhret olma arzusuna kavuşacağı bir fırsat eline geçmiştir. Matbaanın sahibinin oğlu Vehbi Bey, Ahmet Cemil’in kız kardeşine talip olur. Bu durumu Ahmet Şevki Efendi: “Geçen gün bu meseleyi bana açmaktan maksadı tanıdıklarım içinde tavsiyeye değer aileleri tahkik etmek imiş. Benim hemen aklıma sen geldin. Kardeşin artık evlenecek bir yaşa gelmiştir, değil mi?” (Uşaklıgil 180) sözleri ile aktarır.

Ahmet Cemil'in aklına ise maddi sıkıntıları gelir. Ahmet Cemil'in en büyük engelleyicisi maddi sıkıntılarıdır. Ahmet Şevki Efendi yardımıyla İkbâl evlenir. Ahmet Cemil, bir yönlendirici olmuştur. İkbâl'in hayatının değişimi ile kendi arzusuna ulaşacağını sanır.

Ahmet Cemil, henüz kendini bulma yolundayken ve arzusuna kız kardeşinin evliliği ile ulaşacağını düşünürken birçok engelleyici ile karşılaşır. Ahmet Cemil'in eniştesi Vehbi Bey bunlardan biridir. Vehbi Bey, babasının varlığına güvenen ve matbaa işinden hiç anlamayan kendini beğenmiş biridir. Ahmet Cemil'i matbaaya ortak yapar. Ahmet Cemil, her ne kadar arzusuna kavuşmuş görünse de İkbâl için durum öyle değildir. Mutlu olmayan, zorunlulukla evliliğini sürdürmeye çalışan İkbâl, ayrı düşmeme zorunluluğu ile hareket eder. Annesi ve Seher yardımcı olmaya çalışsa da görevlerini yerine getiremezler. İkbâl, Ahmet Cemil'in arzusuna ulaşması için yok sayılmış bir varlıktır. Ahmet Cemil ve annesi, İkbâl'in içinde bulunduğu durumu göremezler ve yardım edemezler. Hamile iken dayanamayıp vefat eden İkbâl'in bulunduğu durumu son zamanlar fark etseler de kendilerinde müdahale edecek gücü bulamazlar. Ahmet Cemil için babanın vefatı ile yüklenen sorumluluklar ağır gelmiştir. Buna karşın Vehbi Bey ile olan ilişkisinin incelenmesi gerekir.

Vehbi Bey, Ahmet Cemil için bir ötekidir. Kendini beğenmişliği ve kendini üstün görüşü onu farklı kılar. Aynı zamanda Ahmet Cemil'i matbaaya ortak yaparak onun arzusunu gerçekleştirir. Dahası maddi sıkıntılarını çözer:

Vehbi Bey, kayınbiraderini para düşüncesinden kurtaracak kadar maharet [beceri] ve tedbir gösteriyordu. Ahmet Cemil şimdi ev masrafından büsbütün elini çekmişti, eniştesiyle beyinlerinde [aralarında] mümkün olabildiği kadar bir samimiyet teessüs ediyor [dostluk kuruluyor], adeta bu adam hakkında ara sıra muhabbete benzer hisler duyuyordu (Uşaklıgil 248).

Bu alıntı doğrultusunda Vehbi Bey, bir büyük Öteki ya da bütün olumsuzluklarına rağmen baba olarak tanımlanabilir. Vehbi Bey, bilgisizdir ama bu açığı Ahmet Cemil tamamlayacağını düşünür. Ahmet Cemil, sorumluluklarını yükleyecek birilerini bulmaktadır. Vehbi'ye güven duymak ister:

Ahmet Cemil'in hülya hayatında başlıca ümitlerinden biri bir matbaa sahibi olmak değil mi idi? O halde işte o ümidin bir tahakkuk mukaddimesi [gerçekleşme habercisi] gibi başlayan şu vakaya karşı bir itminan [güven] duymak lazım gelirken ne için makus bir tesir [tam tersi bir etki] duyuyor? (Uşaklıgil 216).

Dildeki kurallar gibi, sembolik düzen de bizi çevreleyen kurallara (baba imgesi) dayanır. Lacan'a göre,

birey bir semboller ağına, başka bir gösteren adına temsil edilen bir gösterenler düzenine girer. Ancak bu temsil eninde sonunda başarısız olur. Özne ile temsili arasında bir eksiklik ya da boşluk vardır. Özne sembolik düzende kendini tanıyamaz ve bu nedenle yabancılaşır. Özne, başka bir gösterenin yerine kendisini temsil eden bir gösterene (kalıp) bağlanmıştır. Özne bu sembolik kimliği tatmin edemediği için, bu başarısız arayışın ürettiği bir anlam fazlalığı ya da fazlalığı, özne ve anlam arasında temel bir boşluk ya da yokluk vardır (Newman 217).

Olumsuzluklar Vehbi Bey'in sorumsuzluğu ile devam eder. Borçlanır, borçlarını Ahmet Cemil'e bırakır. Evlerine haciz gelir. İkbal'in ölümüne sebep olur. Dolayısıyla roman içinde küçük bir umut yaratan arzuya ulaşma girişimi olumsuzlukla son bulur. Ahmet Cemil'in kendisine seçtiği Öteki, daha büyük problemleri birbirine ekleyerek gelir.

Romanın dördüncü kesiti Ahmet Cemil'in Lamia'ya olan aşkıdır. Hayalpe-rest Ahmet Cemil, Lamia'ya olan aşkı da yüceltir. Engelleyici unsurları görmez ve ona kavuşacağını düşünür:

Küçük yaşından beri mahpus [saklı] kalan, tazyik [bastırma duygusu] altında büyüyen sevdası yalnız bir tesadüfle nasıl büyüyüvermiş, aşk istitadına [yeteneğine] isabet eden ufak bir kaza parmağı, o senelerden beri biriken garamını [sevdasını] nasıl taşırılmış idi? Bu kadar mağlup, bu kadar esir seveceğine ihtimal vermemiş idi. Zaten hissiyatını zabta [duygularını tutmaya] çalışmıyor, kalbine "Kimi düşünüyorsun? Hazer [Dikkat et]! Hata ediyorsun!" demek istemiyordu (Uşaklıgil 221).

Aslında Ahmet Cemil, aşkına ulaşmayı ister fakat maddi sıkıntılar onun için büyük engel oluşturacaktır. Bu durumun farkında olsa da hayal kurmaya ve içinde bulunduğu durumu görmezden gelmeye ya da reddetmeye devam eder. Lamia'ya layık olmak için başarılı olmak, iktidar olmak ister. "Lamia'ya: "İşte size memlukiyetini vakfedecek bir el [İşte size köle olacak bir el]!" dediği zaman kendisini onun dest-i izdivacına vasıl olabilecek [onunla evlenmeye layık] bir dereceye yükseltmiş olmak isterdi" (Uşaklıgil 222) Alıntıya dikkat edildiğinde bir ön koşul söz konusudur. Lamia'dan beklentisini aslında kendi yapar. Daha açık bir ifadeyle Lamia'ya iktidar olarak ulaşmak isteyen Ahmet Cemil, kendi hayalleri ile köle konumundadır. Ahmet Cemil, istek ve bilgiye sahip olmasına rağmen içinde bulunduğu koşullar sebebiyle 'muktedir' olmaya layık değildir. Lamia, Ahmet Cemil'in defterinin arkasına "tebrik ederim" yazar. Ahmet Cemil bu not üzerine hayaller kurar. Bu durum düşünüldüğünde eseri ve aşkına ulaşmak çabası dışında hiçbir mutluluğu olmayan bir kahramanı anlatır:

Bu iki kelime Ahmet Cemil'e Lamia'nın bütün hissiyatının şerhi kadar tafsi-lat [bütün duygularının açıklaması kadar ayrıntı] ile zengin, aşk zembesiyle müterennim [aşk ezgilerini söyler gibi] geldi. O da kendisini seviyor... Bundan emindi; işte yalnız şu iki kelime Lamia'nın ta çocukluğundan beri katre katre birikerek, tazyike [bastırmaya] lüzum görülmeyerek bir aralık taşıveren sevdasının iki açık nişanesi [belirtisi] değil miydi? (Uşaklıgil 271).

Kardeşinin rahatsızlığı ile ilgilenen Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi ile uzun süre görüşemez. Hüseyin Nazmi ona bir not bırakır. Notta Avrupa'ya tayini çıktığı için taşınacağı bir de Lamia'nın evlenmek üzere olduğu yazmaktadır. Bu haber üzerine Ahmet Cemil'in bütün umutları yıkılır, arzusunun ulaşma umudu kalmaz. Ahmet Cemil, içinde bulunduğu durumu olumsuz olarak yorumlar. "Sonra bütün zavallılığı, fakirliği, mesleksizliği aklına geldi. Lamia'yı ne sıfatla talep edecek [isteyecek]? Ona nasıl bir tasarruf [sahiplik] hakkı gösterebilecek? Lamia kendisinden ne kadar uzak, ne kadar uzaktı!.." (Uşaklıgil 363-364). Ahmet Cemil, Lamia ile ilgili hayallerini kendi yarattığını fark eder. Arzu nesnesi olan Lamia, aslında Ahmet Cemil'e bir şey yapmamıştır: "Fakat bu öyle bir nazar idi ki hiçbir şey ifade etmemekle beraber Ahmet Cemil'e bütün hülyasının bir yalan olduğuna şüphe edilmeyecek bir bedahetle [açıklıkla] şahadet etmişti" (Uşaklıgil 366). Hayalleri yıkılan Ahmet Cemil, başarısızlığı ile umutsuzluğa devam eder.

Romanın son kesitinde Ahmet Cemil, İstanbul'dan ayrılır. Romanın yap-tırım aşaması gelmiştir. Ahmet Cemil başarısız olduğu için cezalandırılacaktır. Ahmet Cemil, içinde bulunduğu durumun farkındadır. Matbaa işinde başarılı olamamış, İkbal için doğru karar verememiş, maddi sıkıntıları aşamamış ve aşkına kavuşamamıştır. Bu sebeple kendini cezalandırması gerekir. Bu konularda kendine vaatlerde bulunup ikna eden Ahmet Cemil, başarılı olamadığı için kendini yargılar:

Biraz hayatın maddiyetini [parasal yönünü] düşünmüş, bu toprak parçasının üstünde bir şiir bulutuna sarınarak uçmak için çalışmamış olsaydı bugün bu kadar mağlup olmayacaktı. En küçük sebepleri en büyük hülyalara kâfi addetmiş [yeterli saymış], kendisine sahte esaslar üzerine kurulmuş bir hayat vücuda getirmiş idi. İşte şimdi hakikatin insafsız [acımasız] rüzgârları üzerinden geçtikçe o hülyaları hep birer birer düşürmüş, onu şuracıkta en küçük bir yaşamak arzusunun tam bir mahrumiyet [yoksunluk] içinde bırakmış idi (Uşaklıgil 381).

Kendisi ile yüzleşen Ahmet Cemil, arzusu ile arasındaki engelin hayalperest olması ile ilişkisini kurar. Aslında başarısızlığının sebebinin muktedir olamama

durumudur. Bununla birlikte arzusu için hiç harekete geçmemiştir. Ahmet Cemil, harekete geçmediğinin farkına varamamıştır.

Kesitler genel olarak değerlendirildiğinde bütün durumlarda Ahmet Cemil, çaresizdir. Fiziksel eyleme geçemeyen Ahmet Cemil, başarısız olmaya mahkumdur. Bir arzuyu sürdürmekte yetersizdir. Dışardan yönlendirme olmadan harekete geçemeyen ve güçsüz bir kahramandır. Zorlukların ve hayatındaki engellerin farkına varıp kabullense de mücadele etmez. Bütün bunların farkına vardığında kendini cezalandırmak için her şeyden uzak bir yere gitmeye karar verir: “Öyle bir yer ki, önünde, ardında, solunda, sağında çöl; yabis [kuru], üryan, medit [uzun] bir çöl olsun...” (Uşaklıgil 386). Kendini ikna eden Ahmet Cemil, annesini alarak İstanbul’dan vapur ile ayrılır. Ahmet Cemil’in roman boyunca yaptığı tek eylem kendini cezalandırmak için çıktığı yolculuktur.

Ahmet Cemil, kendini başarısız bir Doğu olarak görür. Hayalperesttir ve arzularına ulaşmak için yeterli güce sahip değildir. Üstelik babası da vefat etmiştir. Birden fazla sorumluluk alabilecek kadar güçlü olmadığını anlar. Kendi sorumluluklarından çeşitli yollarla kurtulmaya çalışır. Bunun için kendisine seçtiği öteki, arzularına geçici olarak ulaşmasını sağlasa da tamamen kavuşmayı sağlamaz. Bununla birlikte Ahmet Cemil, sorumluluklarını aşamayacağını, arzuladığı işte de yetersiz kalışıyla eş zamanlı olarak anlar. Ahmet Cemil’in karşısında ise Hüseyin Nazmi vardır. Hüseyin Nazmi, Batı’nın temsilidir. ekonomik olarak iyi, kardeşi ile işlerini yürüten, sorumluluk alabilen ve sonunda hedeflerine ulaştığı için ödül kazanan kişidir. Ait olduğu yere, Avrupa’ya gider. Eserini yazamayan, toplum kurallarına uyamayan, ailesini geçindiremeyen, kız kardeşine sahip çıkamayan ve aşkına kavuşamayan Ahmet Cemil, başarısız olduğu için ait olduğu yere Arabistan’a gider.

Sonuç

Lacan, Freud sonrası psikanalizin önde gelen isimlerinden biridir. Lacan’ın çalışmaları film analizi, edebiyat ve toplumsal cinsiyet çalışmaları da dahil olmak üzere birçok alanda kullanılmıştır. İlk olarak, kendisini Freud’un takipçisi olarak gören Lacan, araştırmalarını bilinçdışı üzerine yoğunlaştırmıştır. Lacan’a göre bilinçdışı dil tarafından yapılandırılır. Bu teori psikanalizi yapısalci dilbilim, edebiyat, antropoloji ve sosyoloji gibi bilimlere yaklaştırmıştır. Lacan’ın kuram, psikoz analizinin yanı sıra kimlik, politika ve toplumsal yapı gibi kavramları analiz etmek için de kullanılmaktadır.

Psikanalitik araştırmalar, F. Saussure’ün dilbilimi çalışmalarından, Kojève’in Hegel okumasından, Husserl ve Heidegger’in bilinç felsefesinden ve Levi

Strauss'un antropolojik araştırmalarından etkilenmiştir. Bu bağlamda Lacan'ın düşüncesinin hem yapısalcı hem de post-yapısalcı fikirler içerdiği söylenebilir. Lacan'ın anlatılarında kullandığı dil metaforlarla doludur. Anlaşılması zordur. Bu nedenle Lacan'a karşı farklı tepkiler vardır.

Lacan'ın *Psiikanalizin Dört Temel Kavramı*'ndaki görüşü, 'bilinçdışının dil gibi yapılandırıldığı' yargısına dayanır (Lacan 26). Saussure'ün dilbiliminde bulunan gösteren-gösterilen ilişkisi, bilinçdışındaki sembolleri yorumlamak için kullanılır. Saussure'ün teorisinin en önemli yönü gösteren-gösterilen ilişkisinin rastlantısal olmasıdır. Ancak "dil toplumsal uzlaşmaya dayandığını" belirtir. Gösterenler ile gösterilenleri birbirine bağlayan bağlar nedensel değildir: "...bir toplum tarafından benimsenen her ifade biçimi ilke olarak toplumsal geleneklere ve toplumsal uzlaşmaya dayanır" (Saussure 73-74).

Kojève'in Hegel okumasının Lacan'ın çalışmalarını etkilediği iyi bilinmektedir. Hegel'in özne diyalektiği kimlik ve Öteki üzerinden inşa edilir. Lacan'a göre bilinçdışı, Öteki'nin söylemidir. Hegel, kimliğin Öteki aracılığıyla, yani Öteki üzerinde inşa edildiğini belirtir ve Öteki'ne benliğin ve özbilincin inşasında işlevler yükler. Özne ancak kendisini algılayan Öteki'nin bilinci aracılığıyla özbilince ulaşır. Böylece özne özgürleşir. Efendi tanınmak için mücadele eder, köle vazgeçer. Böylece efendi köle üzerinde üstünlük kazanır. Lacan, Hegel'in diyalektiğini Freud'un oral, anal ve fallik evrelerden oluşan 'ayna evrelerine' alternatif olarak kullanmıştır.

Batılı olmayan öznenin yaşadığı özgüven kaybı, sembolik düzende baba otoritesinin gölgede kalması ve benlikte yaşanan psikotik bölünme, tüm özneleşme sürecinin başarısızlıkla sonuçlanmasına yol açmaktadır. Batı, gelişme, ilerleme, modernleşme ve medeniyetten bahsederek Batılı olmayan öznelerin arzularını sürekli kılmaya çalışır. Filmler, medya ve Batılı bilgi, Batılı özneler tarafından Batılı olmayan öznelerin bir gün kendileri gibi olma, aradıkları tatmini bulma ve 'hakikate' ulaşma hayallerini sürdürmek için kullanılır (Öztürk 260). Césaire'e göre Batılılar başarılarından bahseder ve Batılı olmayan öznelerin kendileri gibi olmayı arzulamalarını sağlamaya çalışırlar.

Mırıldılar duyuyorum, ilerlemeden, başarılarından, iyileşen hastalıklardan, iyileşen yaşam standartlarından bahsediyorlar. Ben ise suların çekildiği, kültürün ayaklar altına alındığı, kurumların yok edildiği, topraklara boyun eğdirildiği, dinin ezildiği, büyük sanat eserlerinin yok edildiği ve olağanüstü potansiyelin ortadan kaldırıldığı bir toplumdan bahsediyorum. Kurnazlıkları ve korkuları aşağılanmış, kendilerini aşağılık hissetmeleri, korkudan titremeleri, diz çökmeleri, umutsuzluğa kapılmaları ve dalkavukluk yapmaları öğretilmiş milyonlarca insandan bahsediyorum (Césaire 55).

Hayalî alanda, bebekler Platon'un düşüncesinde olduğu gibi varlıkları hayallerinde tanırırlar. Onları göremeseler bile hayallerinde canlandırırlar. Ancak bebeklerin bu hayalî düzenden sembolik düzene geçmeleri gerekir. Sembolik düzen kültürü temsil eder ve dil ile başlar. Dildeki kurallar gibi, sembolik düzen de bizi çevreleyen kurallara (baba imgesi) dayanır. Lacan'a göre,

birey bir semboller ağına, başka bir gösteren adına temsil edilen bir gösterenler düzenine girer. Ancak bu temsil eninde sonunda başarısız olur. Özne ile temsili arasında bir eksiklik ya da boşluk vardır. Özne sembolik düzende kendini tanıyamaz ve bu nedenle yabancılaşır. Özne, başka bir gösterenin yerine kendisini temsil eden bir gösterene (kalıp) bağlanmıştır. Özne bu sembolik kimliği tatmin edemediği için, bu başarısız arayışın ürettiği bir anlam fazlalığı ya da fazlalığı, özne ve anlam arasında temel bir boşluk ya da yokluk vardır (Newman 217).

Özneleşme sürecinde, bir özne kendisini sembolik düzende bir gösteren aracılığıyla temsil ettiğinde, benlik ile kültürel kimliği ve kültürel düzendeki konumu arasında bir boşluk oluşmaya başlar. Lacan'a göre, kişi kendisini gösteren aracılığıyla temsil ederek sembolik düzene girdiğinde, bu durum, yaşam sürecinin her aşamasında, yeni bir kültürel kimlik ve konum edinmenin her aşamasında, yaşanan içsel deneyim ile onu temsil eden gösterenler zinciri arasında giderek daha büyük bir kopukluk yaratır. Sürekli olarak deneyimlediklerini kültürel düzene uyarlama, rasyonalize etme ve bastırma eğiliminde olan öznelere, sonunda gerçeklik deneyiminden radikal bir kopuş konumuna ulaşacaktır. Başka bir deyişle, dilin sembolik düzenine girmek sabit ve sağlam bir bilinçdışı oluşum süreci haline gelir' (Tura 176). Lacan'a göre özne kendini bu özneleşme sürecine yabancılaştırır. Çünkü Öteki ve onun söylemleri, bireyin kendi hayali gerçekliğine yabancılaşmasını ifade eder. Bu bir tür hukuka, kültüre ve otoriteye dahil olmaktır. "Özne kendini tanıyamamasıyla tanımlanır" (Newman 219).

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* romanı karakterizasyon açısından çok önemlidir. Lacan'ın teorisi doğrultusunda Ahmet Cemil, merkeze alınarak yapılan çalışmada oryantalist topolojide öznenin kurulumunun sağlanamadığı görülmektedir. Ahmet Cemil'in romanın başında kendini, bilen biri olarak gördüğü düşünülür. Başka bir deyişle kendi benliğinin farkında gibi görünür. Aslında çevresi, arzusuna yönelik harekete geçmesi için uygundur. Fakat içten gelen arzusuna rağmen Ahmet Cemil, harekete geçemez. Kendi benliğine ulaşmak için girdiği yolda babasının vefatıyla yeni sorumlulukların eklenmesi Ahmet Cemil'i çıkmaza sokar. Baş karakter hayal ettiği gerçekliğe ulaşmak için arkadaşlarından destek görürken toplumsal sorumluluklarını yerine getirmeye çalışır. Ailesini geçindirmek, kız kardeşini evlendirmek, istediği işe kavuşmak

ve şöhret olmak arasında bölünen Ahmet Cemil, önce işini bulur. Kız kardeşi için yanlış tercihte bulunarak onun hazin sonunu hazırlarken eniştesinin sorumsuzluğu sebebiyle hayalini kurduğu matbaa işini de yürütemez. Ahmet Cemil'in 'şöhret olma' arzusu onun başarılı olma isteğine bağlıdır. Eğer isteğine ulaşıydu hayalperest Doğuludan gerçekçi Batılılığa geçmiş olacaktı. Fakat harekete geçemeyişi onu kaçışa sürüklemiştir. Bu kaçış Ahmet Cemil'in aslında cezasıdır. Bu ceza ise sürgündür. Bu bağlamda Lacan'ın teorisi düşünüldüğünde Ahmet Cemil, semboller ağında başkası adına bir gösterenler düzenine girmiştir. Ancak eninde sonunda başarısız olmuştur. Çünkü kendini tanıyamayan özne, kendisini temsil eden gösterene bir kalıba bağlanmıştır. Sembolik kimliği tatmin olmayan Ahmet Cemil'in kendisi ve anlamı arasındaki boşluk giderek açılmış ve kaçış ile son bulmuştur.

Kaynakça

- Bowie, Malcolm. *Lacan*. Çev. Vahide Pekel Şener. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1997.
- Cesaire, Aime. "Sömürgecilik Üzerine Söylev" Çev. Güneş Ayas. İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2005.
- Dirlik Arif. *Postkolonyal Aura*. Çev. Galip Doğduaslan. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2008
- Frosh, Stephen. "The Politics of Psychoanalysis: An Introduction to Freudian and Post-Freudian Theory (2nd edition)". Londra: Palgrave, 1999.
- Hentsch, Thierry. *Hayali Doğu*. Çev. Aysel Bora. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- Lacan, Jacques. *Ecrits*. "Translated Bruce Fink in collaboration with Heloi'se Fink and Russell Grigg. Newyork": Norton & Company, 2005.
- Lacan, Jacques. *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. Çev. Nilüfer Erdem. İstanbul: Metis Yayınları, 2013.
- McGowan, Todd. *Sahip Olmadığımız Şeyin Keyfini Sürmek: Psikanalizin Politik Projesi*. (K. Güleç, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi, 2018.
- Newman, Saul. *Bakunin'den Lacan'a*. Çev. Kürşat Kızıltuğ. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.
- Öztürk, Ali. *İmajoloji Bir Disiplin Denemesi*. 2. Baskı. Ankara: Elis Yayınları, 2013.
- Said, Edward W. *Oryantalizm*. Çev. Nezih Uzel. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 1996.
- Saussure, Ferdinand De. *Genel Dilbilim Dersleri*. Çev. Berke Vardar. Ankara: Birey ve Toplum Yayınları, 1985.
- Tura, Saffet Murat. *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. 4. Baskı. İstanbul: Kanat Kitap, 2010.
- Uşaklıgil Halit Ziya. *Mai ve Siyah*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2011.
- Yeğenoğlu, Meyda. *Sömürgeci Fanteziler*. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Nemide ile Ferdi ve Şürekâsı Üzerine Psikanalitik Bir Okuma



Sebahat Özdemir-Kaya*

Giriş

XIX. yüzyıl birçok alanda olduğu gibi Türk edebiyatında da toplumsal değişim ve dönüşümün yaşandığı kritik bir geçiş dönemidir. Edebî eserler bu toplumsal değişim ve dönüşümün izlenebileceği en uygun araçlardır. Psikanaliz, toplumu edebî eserler üzerinden inceleyebileceğimiz disiplinler arası çalışmaları kolaylaştırır. Edebiyat kurmacanın ötesinde insanı insana anlatmayı amaçlar. Psikanaliz ise insanı yakından incelemesi yönüyle edebiyatla kesişim noktası oluşturur. Psikanalizi edebiyat alanına dâhil eden ise Sigmund Freud olmuştur. Uygulamalı psikoloji alanındaki çalışmalarını Jansen’in “Gradivası”nı inceleyerek başlatır. Rene Wellek ve Austin Warren’in *Edebiyat Teorisi*’nde (92) değindiği gibi ‘edebiyat’ psikolojisi; yazarın ruhsalbilimsel incelemesini, yaratım sürecinin incelenmesini, edebî eserlerde yer alan tiplerin incelenmesini ve edebî eserin okur üzerindeki etkisinin incelenmesini içine alır.

Psikanaliz-edebiyat ilişkisini anlamlandırmak için Freud’un psikanaliz çalışmalarından bahsetmek gerekir. Freud, histerik rahatsızlıklar gösteren hastalarını incelerken asıl sorunun çocukluk (0-6 yaş) döneminde ortaya çıktığını keşfeder. Çalışmalarını çocukların psikososyal gelişim süreçleri üzerinde yoğunlaştırır. Çocukların 0-6 yaş arasında atlatması gereken çatışmaları vardır. Kız çocuğu babasını anneden kıskanırken erkek çocuk da annesini babadan kıskanmaktadır. Freud bu çatışmaya Sophokles’in *Kral Oidipus* oyunundan etkilenerek “Oidipus Kompleksi” adını verir. Buna göre çocuklar toplumun sosyal alanına girmek için özelde anne ve babayla olan ilişkilerinde çatışma yaşamaktadırlar. Oidipus kompleksini sorunsuz bir şekilde atlatan bireylerin ilerleyen yaşamı da sorunsuz geçecektir.

Freud gibi Melanie Klein de psikanaliz üzerine yaptığı çalışmalarla bilinmektedir. Freud’un çalışmalarında erkek çocuğun toplumsallaşma süreci anlatılırken kız çocuğunki eksik kalmıştır. Klein, oral dönemde erkek ve kız çocuğun

* Doktora Öğrencisi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, E-posta: azizesozdemir@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8304-6466.

sütten kesilerek ‘dişil dönem’e girdiğini söyler. Çocuk anne memesinden uzaklaşmıştır fakat penis vardır ve penis annenin içindedir. Kız çocuk annenin içindeki penisi elde etmek için babayla mücadeleye girer. Erkek çocukta ise annesiyle birleşme arzusu vardır. Bu arzu babası tarafından iğdiş edilme korkusuna dönüşür ve bu korku sayesinde babasıyla özdeşleşir. Sonuç olarak Klein’le birlikte erkek çocuklarının toplumsallaşma süreci anlatılırken eksik bırakılan kız çocukları da çözümlenmeye başlamıştır. Bu süreçte çocuğun cinsel kimliğinin dolayısıyla toplumsallaşmasının temelleri kurulmuş olur.

Çalışmaya konu olan Halit Ziya Uşaklıgil’in *Nemide* (1889) ve *Ferdi ve Şürekâsı* (1895) romanları baba-oğul, baba-kız, anne-kız ilişkilerine dayanmaktadır. Bu sebeple roman, kahramanları üzerinden yorumlanmıştır. *Nemide* küçük yaşta annesini kaybetmiş ve hayatının ilk iki yılında da babasız büyümüştür. Romanda Şevket Bey’in kızı *Nemide* amcasının oğlu *Nail*’e âşıktır. *Nail*’in teyzesinin kızı *Nahit* de annesini kaybettikten sonra baba sevgisinden mahrum kalmıştır. Bu sebeple teyzesinin evine taşınmıştır. *Nahit*’in dâhil olmasıyla birlikte çatışmalar ortaya çıkmıştır. Roman “Eksik Otorite Yanlış Baba Şevket Bey”, “Kırılğan Bir Gonca *Nemide*” ve “Dişil Bir Güç *Nahit*” başlıkları altında incelenmiştir. *Ferdi ve Şürekâsı*’nda, *Ferdi* Efendi, babasının ölümünden sonra ticaret merkezine yakın bir yerde yeni bir ev inşa eder. Evin birinci katının sofasını iş yeri yapar. Emrindeki dört memur ve bir uşak burada çalışmaktadır. Roman *İsmail Tayfur* ve *Hacer*’in etrafında şekillenmektedir. Bu yüzden roman, “Hayalleri ve Gerçek Hayat Arasında Sıkışıp Kalan *İsmail Tayfur*” ve “Otoriter Babanın Biricik(!) Kızı *Hacer*” başlıkları altında incelenmiştir.

Eksik Otorite Yanlış Baba Şevket Bey

Şevket Bey, babasını yirmi iki yaşında kaybetmiştir. Derin bir üzüntü duymaktadır. Babasının vefatıyla dolan boşluğu abisinin oğlu *Naim*’le doldurmaya çalışır. Onun eğitimiyle yakından ilgilenir. Fakat bu da Şevket Bey için yeterli olmamıştır. “Babasının vefatından sonra bunların hiçbirisi Şevket Bey’e kifayet etmedi. Genç adamın kalbinde dolmak mümkün olmayan bir boşluk vardı, bunu ancak şiddetli bir aşk doldurabilirdi.” (Uşaklıgil, *Nemide* 23). Nitekim *Naime*’yi görür görmez âşık olur ve evlenirler. “Özne idealine ulaşmak isteyen oğullar eksikliklerini tamamlamak isterken aşka meyil gösterirler” (Kaplan 148). Şevket Bey de özne idealine aşkla ulaşmaya çalışmıştır. Tanzimat romanlarında genç erkekler genellikle yanlış eş seçimine yönelirler ve bu yönelim onların sonunu getirir. Şevket Bey’in evliliği bu yönde olmaz. Yanlış seçimi, kendi değilse de kızının evliliği için yapacaktır.

Evlendikten kısa bir süre sonra eşi Naime rahatsızlanır. Doktor, Naime'nin hamile kalmadığı sürece hayatına devam edebileceğini söylemiştir. Fakat Naime zaten hamiledir. Sekizinci ayın başında doğum yapmış ve Naime hayatını kaybetmiştir. Bu ölüm Şevket Bey'i yıkmıştır. Ölümü kaldıramamış, hastalanmıştır. Kendisi de bir süre karısının doktoru Osman Bey'in refakatinde tedavi olmuştur. Yeni doğan çocuğa üzülmüş, onu acı bir felaketin hediyesi olarak görmüştür. Nemide ismini koyduğu kızını bu sebeple yanına almak istememiştir. Nemide, annesi onu dünyaya getirdikten hemen sonra öksüz kalmıştır. Babasının onu acı bir hatıranın izi olarak görmesi ve terk etmesiyle psikolojik olarak yetim de kalmıştır. Şevket Bey, kendi babasının yokluğunda avunduğu sevgili eşini kaybettiği için çok üzgündür ve bir görevle iki yıllığına Suriye'ye gider. Bu iki yıl boyunca Nemide'ye annesinin doktoru Osman Bey bakmıştır.

İstanbul'a geri dönene kadar ruhsal olarak babalığa hazır hissettiğinin farkında bile değildir. Nitekim babalık, gelişimin ilk evrelerinde anneliğe göre daha geri planda görülmektedir. Annenin bebeğin birincil bakıcısı olması düşünüldüğünde bu pek de şaşırtıcı değildir. Annelik çocuk rahme düştüğü anda hissedilmeye başlarken erkeklerin bebeklerle fiziksel bağ kurması doğumda gerçekleşir. Şevket Bey doğum süreci boyunca eşi Naime Hanım'ın sağlığıyla meşgul olmuş, bebekle aralarında bağ kuramamıştır. Nemide'nin doğmasının ardından eşini kaybetmesi de bebeği bağrına basmasını engellemiştir. Psikolojide Şevket Bey'in yaşadığı bu duruma 'Ebeveyn Kabul Red Teorisi' denmektedir. Bu teoriyi Amerika'da 1960'ların başında Ronald P. Rohner oluşturmuştur. Bu teoriyle ebeveynin kabul ve reddinin nedenleri sonuçları açıklanmaya çalışılmıştır. Bu teoriye göre ebeveynin çocuğu reddedişinde dört temel davranış vardır. Bunlardan biri ilgisizliktir. "İlgisizlik-ihmal: Ebeveynlerin, çocuğun çeşitli (fiziksel, duygusal) ihtiyaçlarına karşı duyarsız tavırlar içerisinde bulunmalarıdır." (Alıntılan Önder ve Gülay 21). Şevket Bey'in de iki yıl boyunca Nemi-de'ye karşı gösterdiği tutum, buna örnektir.

Nemide'nin de erken doğumdan kaynaklı zayıf bir bünyesi vardır. Suriye seyahatinden dönen babası Şevket Bey kızına sınıksız sarılmış ve onun sağlığına son derece önem göstermiştir. Şevket Bey'in kızına böyle sarılması yanlış başlayan ebeveynlik görevini layığıyla yerine getirmek istemesindendir. Karısının hatırasına kendi üzüntüsüyle sahip çıkamamış olması onun pişmanlığıdır. Şevket Bey'in Tanzimat romanlarındaki otoriter babadan farkı da budur (Parla 19). Diğer babaların aksine Şevket Bey'de feminen tepkiler görülür. Karısını kaybettikten sonra bir kadının yapacağı gibi üzülmüş ve bu üzüntüyle tedavi olmak zorunda kalmıştır. Kızının iyiliği için onu yanlış bir evliliğe sürüklemiştir. Şevket Bey'in en büyük hobisi ise güllerdir. Çiçekle uğraşmak da

feminen sayılabilecek özelliklerindendir. Nurdan Gürbilek erkeklerdeki bu feminen özellikleri kadınsılaşma endişesi olarak tanımlamaktadır. Gürbilek, kadınsılaşma endişesini züppe roman karakterleri ile ilişkilendirmiştir. Şevket Bey her ne kadar züppe bir tipi sembolize etmese de onun 'yerel-ulusal kimliğiyle birlikte eril kudretini de yitir'diği (Gürbilek 65) görülür. Bu özellikleriyle Şevket Bey, Tanzimat dönemi Türk romanlarındaki 'iradesiz anne' örneğiyle örtüşen özellikler göstermiştir. Bu dönem romanlarında anne görünümlerinden biri de silik, cahil, yetersiz, iradesiz annelerdir. (Kaplan 321). Şevket Bey, Tanzimat romanında çizilen baba figüründen farklı olması açısından dikkat çekicidir.

Kırılğan Bir Gonca Nemide

Nemide ve babası Şevket Bey konaklarında yaşarlarken amcasının oğlu Nail de onları ziyaret eder. Nemide, Nail'e çok düşkündür. Doğumunda sonra kendisinden esirgenen şefkati Nail'de bulmuştur. Bu sebeple Nail tıbbiyede okumaya başlayacağında onu kaybetme korkusu yaşamış ve babasına Nail'le tıbbiye okumaya gitmek istediğini söylemiştir. Nemide daha çok küçüktür ve henüz okuma yazma dahi bilmiyordur. Şevket Bey kızına gidemeyeceğini söylediğinde çok ağlamıştır. Nail'in ziyaret etmeye geleceğini duymak bile onu tatmin etmemiştir. "Çocuğu yatağına götürdüler. Bebeklerini, askerlerini, bütün oyuncaklarını, resimlerini pek ziyade sevdiği Musavver Medeniyet mecmuasını önüne yığdılar, lakin Nemide'yi iskat etmek kabil olmadı" (Uşaklıgil, Nemide 51). Nemide doğumundan iki yaşına kadar babasının yurt dışı görevine gitmesi sonucunda terk edilmiş bir çocuktur. O, bütün Tanzimat kızları gibi annelerini kaybettikten hemen sonra ciddi bir ilgi ve alakayla büyüyememiş olsa da iki yaşından sonra bu ilgiye mazhar olabilmiştir. Fakat bu onun bilinçdışında terk edildiği düşüncesini unutacağına anlamına gelmez. Doğar doğmaz anne kaybı yaşayan çocuklarda birincil bakıcıyla büyüyememenin verdiği eksiklik görülebilir. Nemide, annesini kaybetmesinin ardından baba sevgisinden de iki yıl mahrum kalmıştır. Terk edilme kaygısı yaşadığı açıktır. Nail tıbbiyeye başlasa da kendisini ziyaret etmeye devam edecektir. Şevket Bey bunu söylediği halde Nemide'nin ağlamasına engel olamamıştır. Onun içindeki boşluğu oyuncaklarının da doldurmaması bu yüzdendir. Nemide'nin çocuksu tavırlarının altında babası tarafından şımartılması ve büyüdüğünü kabul etmemesi yatmaktadır. Karaca, Nemide'nin çocuk özne olarak kaldığını söyler (Karaca, Kötücül Kadın 195). Nemide 'çocuk özne' olarak kalsa da yetişkin bir dürtü olan öldürmeyi aklından geçirmiştir. 'Çocuk özne' olması sandal gezisinde canileşerek Nail ve Nahit'i öldürmeyi düşünmesinin önüne geçemez.

Nemide zayıf bünyesinin yanı sıra kıskançlık hastalığına da yakalanmıştır. On yaşına geldiğinde babasıyla amcasının evine ziyarete giderler. Bu sırada Nail'in teyzesinin kızı Nahit ile tanışmıştır. Nail'le aynı evde yaşadığını görmek Nemide için çok ciddi bir kıskançlık sebebi olmuştur. O gün eve döndüğünde hıçkırıklara boğularak ağlamıştır. Nail, Paris'teki tıp eğitiminden döneceğini amcasına haber vermiştir. Şevket Bey kızı Nemide'ye bunu söylemiştir. Sohbet esnasında Nemide'nin Nail'e olan düşkünlüğünün bir genç kız sevgisi olduğunu fark etmiştir. Nemide'nin annesi olsaydı duygularını paylaşılabileceğini düşünmüş ve kızı için üzölmüştür. Nemide, babasına Nail'den nefret ettiğini söylemiştir. Fakat bu nefret değil gizli ilgisini itiraf gibidir. Nitekim Nemide'nin kendisini ayna karşısında izlediği görülür. "Nemide tahammöl edemediği bu zayıf ziyayı hafifletmek için gözlerini süzerek mumu aldı, aynasının karşısına geçti, dirseğini mermerin üzerine dayayarak bir müddet hazin hazin kendisini seyretti Çehresinde müthiş bir sarılık vardı, kendi manzarasından ürktü" (Uşaklıgil, Nemide 100). Ayna metaforu romanlarda sıklıkla kullanılır. Ayna, kahramanın gerçek kimliğini fark etme aracıdır. Nemide için de böyle olmuştur. Nemide o akşam ayna karşısında yüzünü incelediğinde Nail'i ne denli istediğini yaşadığı üzüntüyle birlikte fark etmiştir. Şevket Bey de kızının sevgisinin derecesini anlamış ve kızını mutlu etmek için ne yapması gerektiğini düşünmeye başlamıştır. Nedime ve Nail'in nişanlanması çözüm olacaktır. Fakat bu Şevket Bey'in bahçesinin en güzel çiçeği olan kızının solmasına mani olamamıştır.

Nemide, Nail ve Nahit'i birlikte bahçelerinde yakaladıktan sonra nişanı kendi isteğiyle Nail'i sevmediğini söyleyerek bozmuştur. Aslında bu hareket Nemide'nin psikolojisi düşünüldüğünde beklenmediktir. Nahit'le ilk tanışmalarında Nahit'e karşı saldırgan tutumu, Nail'le Nahit'in aynı evde yaşamasına katlanamaması dolayısıyla Nahit'i kendi evinde kalması için ısrarla davet etmesi kendi içinde tutarlıdır. Nitekim Nail ile Nahit'i kendi eliyle nişanladıktan sonra gitmelerine müsaade etmemiş, sandal gezisine çıkmak istemiştir. Bu sandal gezisinde Nemide, Nail ve Nahit'i de kendisiyle birlikte ölüme sürüklemiştir.

Dişil Bir Güç Nahit

Nahit on bir yaşında annesini kaybetmiştir. Annesinin ölümünden kısa bir zaman sonra babası başka bir kadınla evlenmiştir. Nahit bu durumu kabul edemez.

O zaman genç kız için gamla dolu bir hayat başladı, bir vakitler yalnız kendisine hasredilen tebessümlerin şimdi bu kadına arz edildiğini, bir yabancı kadının kendisini annesinin hatırasıyla dolu olan bu eve, kalbinin muhabbetiyle çarpındığı babaya uzak bıraktığını anladı. Sabretti; bu haksızlığa karşı

feryat eden kalbinin hissiyatını boğdu, kederinin galeyanına metanetle galebe çalmak istedi. Lakin bu kadın nazarında korkunç bir heyula gibiydi. Kendisini feda eden, muhabbetini hissetmeyen babadan nefret etmeye başladı (Uşaklıgil, Ferdi ve Şürekâsı 69).

Nahit içinde bulunduğu hali kimseye anlatamamıştır. Teyzesini ziyarete geldiği zaman teyzesiyle paylaşmış ve ağlayarak artık babasının evine gitmek istemediğini söylemiştir. Nahit de Nemide gibi Nail'e âşık olmuştur. Hayatın ondan esirgediklerini Nail'in dostluğunda bulmuştur. "Kimsesizliğini, yuvasızlığını düşünüyordu. Kader bu zavallı kıza ne bahşetmişti? Mezarda bir ana ile anasından başka bir kadının muhabbetinde kendisini ihmal eden bir baba değil mi?" (Uşaklıgil, Ferdi ve Şürekâsı 85). Nahit de bu kimsesizliği, yuvasızlığı Nail'in sevgisiyle aşmaya çalışmıştır. Nail'i hayata dair bir umut parıltısı olarak görmüştür.

Nail'in Nedime ile nişanlandığı gece Nahit bütün umudunu kaybetmenin verdiği üzüntüyü yaşamıştır. Nahit eksikliğini duyduğu arzu nesnesinin kaybıyla çıldırmış, Nemide'yi öldürmeye çok yaklaşmış ve kendisinden de korkmuştur. Nemide'nin odasında o uyurken gezinmiş, Nemide'nin yüzünü incelediği aynada Nahit kendisini görememiştir. "Aynanın içinde kendisini görmek istedi, lakin karanlıktan göremedi. Pencerelerden birine doğru ilerleyerek perdeyi kaldırdı, odanın içine bir ziya hattı girdi. Nahit avdet etti, lakin aynaya bakmayı unuttu..." (Uşaklıgil, Ferdi ve Şürekâsı 114). Nahit o gece aynada kendisini izleyemez. Benliğinin arzularıyla yüzleşmek istemez. "Sonu ölüm ya da gerçekten şiddetli saldırganlıkla sonuçlanan daha dikkat çekici cinsel kıskançlık anlarının çoğu psikopatalojiktir; sağ frontal lobun durumuyla veya kıskançlığı açıklayıcı bir faktör olarak kullanan zararlı bir mantık yürütme biçimiyle ilişkilidir." (Toohy 89-90). Nahit'in de Nemide'ye karşı duyduğu his o gece şiddetli saldırganlıktır. "Bilinçdışının karanlıklarında kendiyi yüzleşmekten kaçınarak cinayet işlemeye hazırlanırken birdenbire cebinliğe takılan aletle gerçeklik eksenine dönen Nahit cinayet işlemekten kurtulur." (Karaca, Kötücül Kadın 199). Gölge kişiliğin ortaya çıkması Melanie Klein'in erken ödipal döneminde bebeğin yaşadığı çatışmayla ilgilidir. Melanie Klein'in teorisine göre erken ödipal dönemde bebek ötekiyle (diğer ebeveyn) çatışma yaşar. Nilüfer İlhan, ötekiyle çatışmanın Jung'un gölge teorisine benzediğini aktarır. "Klein, insanın içindeki ötekiyi ve karanlık tarafı temsil eden gölgenin, aynı zamanda kişinin arzu ettiği nesnelere kendisinin değil de yakın çevresinde bir başka kişinin sahip olduğunu görmesinin bebeklik döneminde ortaya çıktığını vurgular" (İlhan 503). Romanlarda genellikle karakterlerin gölge kişilikleri ayna metaforuyla okur karşısına çıkar. Nahit'in de gölge kişiliğinden korkması, güzel bir örnek oluşturmaktadır.

Nahit hem annesiz hem de babasızdır. Onun duygularının tercümanı olacak Nemide'ninki gibi bir ebeveyni yoktur. Nemide aynada kendini izleyebilmiştir çünkü onun duygularının tercümanı bir babası vardır ve biraz da olsa arzu nesnesine babası sayesinde yaklaşabilmiştir. Nahit, arzu nesnesine ulaşabilmek için yapabileceklerinden korkmuştur. Nahit yalnızlığın verdiği hodkâmlıkla hakkı olduğunu düşündüğü Nail'i almıştır. Nahit, Nemide'den farklı olarak Nail'i arzuladığı halde başkasının olmasına müsaade etmemiştir. Nemide'ye göre daha gerçekçi bir kişiliktir. Nahit arzularıyla yüzleşmekten kaçınmamış ve Nail'e not bırakarak buluşmak istemiştir. Nemide'yle çocuksu bir sevgi yaşayan Nail'e, Nahit'in notu çok daha kadınsı gelmiştir.

Hayalleri ve Gerçek Hayat Arasında Sıkışıp Kalan İsmail Tayfur

İsmail Tayfur, babasının rahatsızlığı nedeniyle mektebi bırakarak çalışmak zorunda kalmıştır. Oysa onun okula girdiğinde gerçekleştirmek istediği arzuları vardır. "İsmail Tayfur, mektebe girdiği vakit kalbinde, bir silsile-i âmâl vardı. Birgün, nagehani bir darbe-i kaza sukut ederek onu şikest etmiş, bu genç kalpteki mebna-yı ümit, hedef-i saika olmuş bir külbe-i harap gibi kırılıp dökülmüştü." (Uşaklıgil, Ferdi ve Şürekâsı 67). Babasının vefatının ardından bakmakla yükümlü olduğu bir annesi ve cariyeleri Saniha vardır. İsmail Tayfur, arzularıyla gerçek hayat arasında sıkışıp kalmış Ahmet Cemil'e benzer. En az onun kadar romantiktir. Genç dimağının hayal dünyasında mutlu mesut yaşarken, gerçek hayat İsmail Tayfur'u Ferdi ve Şürekâsı Ticaretgâh'ının muhasebe odasına hapsedmiştir.

İsmail Tayfur için 'babanın yasası' onun boşluğunu doldurma zorunluluğuyla birlikte gelmiştir. Bu boşluk daha çok maddi olduğu için İsmail Tayfur, genç denilecek yaşta gerçek hayatla tanışmak zorunda kalır. İsmail Tayfur'un annesi Nesime Hanım'ın oğlu üzerinde bir otorite kurma çabası yoktur. Onun bireyselleşmesini sekteye uğratan babasının ölümüyle hayallerine ket vurmak zorunda kalmış olmasıdır. O, istediği, hayalini kurduğu hayatı değil, sorumlulukların kendisine gösterdiği hayatı seçmek zorunda kalacaktır. Fakat Lacan'a göre bu zorunluluktan öte simgesel alana takılı kalan çocuk sorununa işaret eder.

Anika Lemaire, 'Simgele Girişte Oidipus'un Rolü' başlıklı yazısında Lacan'ın simgesel çocuk alanıyla ilgili fikirlerini şöyle anlatır: Lacan, kökünde çocuğun sadece annesiyle temas içinde olmayı, onun bakımını arzulamakla kalmadığını söyler. Çocuk annesi için her şey olmayı arzular, onun yaşamını koşullandırmayı, hatta bilinçsizce onun eksikliğinin tamamlayıcısı olmayı, yani fallus olmayı arzular (Akt. Karaca, "Psikanalitik Bir Okuma" 139).

Şahika Karaca'dan alınan bu pasaja göre İsmail Tayfur babasının ölümünden sonra çalışıp annesine bakması gerektiğini düşünür. Kimse ona babasından kalan boşluğu doldurması gerektiğini söylemez. Bu sorumluluklar zinciri olağan akışında İsmail Tayfur tarafından yüklenilir. Ferdi ve Şürekâsı'ndaki işi de babasının ölümüyle açılan boşluğu doldurmak adına almıştır. İsmail Tayfur istemediği halde bunca sorumluluğu almak zorunda görünür. Fakat Hacer'le evlenmeyi Saniha ile arasında geçen küçük bir tartışma sonrasında kolaylıkla kabul edecektir. İsmail Tayfur aslında fallus olmayı arzulayan bir bireydir. Hacer'le evlendiğinde babasının sağlığında yakalayamadığı yükselişi sağlayacaktır. O, Hacer'i seyir yerinde bir arabanın içinde gördüğünde onun güzelliğinden değil, onunla gelecek gücün ihtişamından gözlerini alamaz. Robert Finn, İsmail Tayfur'u açgözlü olarak tanımlar. "Romanın sonunda İsmail Tayfur, açgözlülüğüne kurban gidecek günlerini Ferdi ve Şürekâsı şirketinin bir ortağı olarak durmadan evrak imzalamakla tüketecektir" (Finn 145). Finn'in burada bahsettiği açgözlülüğün temelinde İsmail Tayfur'un arzuyu arzulayan bir karakter olması yatmaktadır.

İsmail Tayfur'un baba eksikliğini babasının arkadaşı olan Hasan Tahsin'le doldurduğu görülmektedir. Yaşça İsmail Tayfur'dan büyük olan Hasan Tahsin, onun dertleştiği arkadaşı aynı zamanda yol göstericisi olmuştur. İsmail Tayfur, Ferdi Efendi'nin ortaklık teklifini annesine ya da Saniha'ya değil Hasan Tahsin'e anlatır. Hasan Tahsin, bu teklifin altında muhakkak başka sebeplerin olduğunu, Ferdi Efendi'nin çıkarı olmadan böyle bir teklif getirmeyeceğini, onun asıl niyetinin İsmail Tayfur'la kızı Hacer'i evlendirmek olduğunu söyler. Hasan Tahsin, İsmail Tayfur'un Saniha'ya âşık olduğunu bildiği halde, aşkın geçici bir duygu olduğunu, asıl huzurun maddi anlamda rahata erdiğinde var olacağını düşündüğü için de Hacer'le evlenmesi gerektiği konusunda ısrarcı olur. "Bir hakikati bir hayale feda ediyorsun. Beni istersen en samimi en kalbi hissiyatına müdahale ile itham et; istersen daire-i salahiyetini lüzumundan ziyade tecavüz etmekle ma'yub gör; söyleyeceğim; seni mevhumiyeti muhakkak bir aşka vakf-ı hayat etmekten, ciddiyeti bedihi bir saadeti reddetmekten men edeceğim" (Uşaklıgil, Ferdi ve Şürekâsı 112).

Hasan Tahsin, İsmail Tayfur'la aşk ve evlilik üzerine uzun bir konuşma yapar. Onu bu evliliğe ikna etmeye çalışır. İsmail Tayfur, Hacer'le evlenmek istemediğinden emin görünmektedir. Fakat Hasan Tahsin'le yürüyüşe çıktıkları zaman Hacer'le karşılaşır ve ondan gözünü alamaz. "Bu kızı sevmediğine emin olduğu halde garip bir tesir altındaydı." (Uşaklıgil, Ferdi ve Şürekâsı 122). Bu

garip tesir herkesin onunla evlenmesinin sonucunda minik bir servete kavuşacağını söylemesinden kaynaklanır. Bu evlilik ona maddi anlamda çok fazla olanak sağlayacak ve ailesini geçindirmeyi başarabilecektir. Dolayısıyla 'babanın yasası' bu evlilikle devam ettirilecektir. Çevresindeki herkes, annesi hatta Saniha bile bu evliliğin gerçekleşmesi gerektiğini düşünür.

İsmail Tayfur'un annesi Nesime Hanım, küçüklüklerinden beri oğlu ve Saniha'nın evleneceğini düşünmüştür. Fakat Hacer'in mürebbiyesi Nerime Hanım, İsmail Tayfur ve Hacer'in nişanlı olduğunu söylediğinde bu durum onu mutlu etmiştir. Nesime Hanım'ın artık tek düşündüğü oğlunun elde edeceği servettir. İsmail Tayfur, memur olarak girdiği ticaret evinin sahibi olacaktır. Bu, Nesime Hanım için hayallerinin ötesinde bir mutluluktur. Nesime Hanım, Saniha'yı İsmail Tayfur'a artık haram olacak zavallı fakir bir kız olarak görür.

Saniha, Ferdi Bey'in evinden gelen kadınların ziyaretiyle İsmail Tayfur ve Hacer'in nişanlandığını öğrenir. Nesime Hanım'ın, Hacer'le İsmail Tayfur'un evliliğine elde edilecek servet dolayısıyla razı olduğunu anladığında ise Saniha da bu evliliği onaylamak zorunda kalır. Saniha, İsmail Tayfur'u babasının ölümünden sonra çok düşünceli görür. Onun bu düşünceli hâlinin 'para'sızlıktan olduğunu anlar. İsmail Tayfur'un yaşadığı bu sıkıntıdan Hacer'le evlenerek kurtulabileceğini düşünür. Bu yüzden Saniha için de bu evliliği kabullenmek kaçınılmaz olmuştur. İsmail Tayfur romanda Hacer'le evlenmeyi istemediğini her defasında dile getirmesine rağmen bu evlilik gerçekleşir. Robert Finn, bunu İsmail Tayfur'un zayıflığı olarak görmüştür.

İsmail Tayfur'un zayıflığı, önceki romanlarda rastladığımız genç adamların ortak özelliklerinin yinelenişidir bir bakıma. Kızların ikisi de ona sadıktırlar; oysa o, karmaşık duyguları ve kararsızlığı yüzünden ikisine de ihanet etmekten geri kalmaz. Geleceğe dönük tasarılarında, ekonomik koşulların tutsağı olduğunun bilincindedir, ayrıca Türk romanında başına geleceklerin de bilincinde olan ilk kişidir. Ferdi ve Şürekâsıyla Türk romanı, orta sınıftan gelme kişileri gerçek bireyler olarak düşünme sürecine girer. (Finn 143)

Finn'in burada söylemek istediği yanlışları ve doğruları ile gerçek bir insan olma özelliği gösteren kahramanların Türk romanında yer almaya başladığıdır. Fakat özelde İsmail Tayfur'a bakıldığında hayalleri ve gerçek hayat arasında sıkışmış bir karakter olduğu görülür. Bu yüzden de imgeselden simgesel alana geçmeyi başaramaz. Hacer'le evlenmesi de İsmail Tayfur'u tatmin etmez. Romanın sonunda, yaşadığı baskıya dayanamayarak benlik yarılmaları gerçekleşmiştir. İsmail Tayfur, bu baskılar sonucu patolojik bir rahatsızlığın yani deliliğin esiri olmuştur.

Otoriter Baba'nın Biricik(!) Kızı Hacer

Küçük yaşta annesini kaybeden Hacer, Ferdi Efendi'nin tek çocuğudur. Babası Ferdi Efendi kızından önce servetini sever. Öyle ki kızına karşı duyduğu sevgide, ona bırakacağı servetin bir etkisi vardır. "Ferdi Efendi, parasından sonra kızını severdi; fakat bu muhabbeti o paranın vârisesine muhabbet suretiyle tevcih etmek, daha mukârin-i hakikattir. Ferdi Efendi'nin Hacer'e karşı olan şefkatinde yüz bin liralık bir sahabe-i müstakbel-i servete karşı hürmetten bir eser vardı." (Uşaklıgil, Ferdi ve Şürekâsı 31). Bu yüzden konakta çıkan yangında kızı Hacer'i yanarken gördüğü halde aklında kasası vardır. Kızı ölmek üzereyken onun tek derdi kasasının anahtarına ulaşamayacak olmasıdır. Ferdi Efendi o gece kasasının kilidini açamadığı gibi hiçbir zaman birey olduğunun da bilincine varamayacaktır. Çünkü romanın sonunda kızını kaybeden, damadı deliren Ferdi Efendi'nin tek derdi aynı şekilde kasasını doldurmaktır.

Hacer genç kız olarak görüldüğünden beri artık evin ticaretgâh kısmına geçemez. Bundan sonra ise en yakın arkadaşı mavi kaplı defteri olmuştur. İsmail Tayfur'a olan aşkını bu mavi kaplı deftere yazarak rahatlamaya çalışır. Romanda defterin mavi olduğu sürekli vurgulanır. Bu Hacer'in hayal dünyasındaki karşılıksız İsmail Tayfur aşkını gösterir niteliktedir. Hacer anne sevgisinin eksikliğini hisseder. Babası Ferdi Efendi, kızının günlüğünü okuduğunda ona bir anneye anlatılacak şeylerin babaya da anlatılabileceğini söyler. Fakat Hacer ne nedimesi Nerime Hanım'a ne emrindeki cariyesi Melekzat'a ne de babasına hislerinden bahsedebilir. Odasına kapanmak ve bu deftere yazmak onun en büyük saadetidir. Bu odaya kapanarak kapıyı sürgülediğinde asıl benliğine ulaştığını, genç bir kız olduğunu hisseder. Odası onun bilinçaltına açılan bir dehliz, anne karnına döndüğü, kendini güvende hissettiği bir mekândır. " 'İntihar edenler', (...) kendilerini çözüp dağıtmayı, anne'ye dönmeyi, evrene dönmeyi amaç eden varlıklar olarak karşımıza çıkarlar" (Hesse 47). Hermann Hesse'in, *Bozkırkurdu* romanından alıntılanan bu pasajla Hacer'in anne karnına dönüş isteği örtüşür. Çünkü Hacer romanın sonunda İsmail Tayfur'la kendini bu odaya kapatıp intihar etme girişiminde bulunur. O, eksikliğini hissettiği güvenli dünya olan anne karnına dönerken, İsmail Tayfur'un da Saniha'yla kaçama planları suya düşecektir. Hacer'in bu bencilliği Gürbilek'in, Halit Ziya tespitiyle örtüşmektedir. Gürbilek'e göre Halit Ziya, "Annelerini küçük yaşta kaybettikleri için duygu eğitimleri eksik kalmış, hırçın tabiatlı, aşırı hassas genç kızları romanlarının merkezine taşımıştır." (Gürbilek 153). Hacer için romanın başında her şey yolundadır. Hırçın tabiatı, İsmail Tayfur'un kendisinden nefret ettiğini öğrendiği anda ortaya çıkar.

Hacer'in odasının bilinçaltına açılan bir kapı olduğunun bir diğer göstergesi yarı karanlık odasında ayna karşısında soyunduğu sahnedir:

Genç kız ilerledi bir kibrit çaktı. Odanın yarı ziyası içinde şeffaf bir safha gibi parlayan aynanın iki tarafındaki mumları yaktı. Şimdi oda latif, gözleri okşar hafif bir ziya ile tenevvür etti. Hacer vücudunu saran kürkü çıkardı, attı. Kürk bir iskemlenin üzerine düştü. Oda vücudu tatlı bir keselan içinde tutan bir hararetle meshun idi. Hacer üzerindeki ince yün elbiseyi de zait gördü. Elleri asabi bir sürat ile düğmeleri iliklerinden fırlattı. Kollarını arkasına uzatarak yenlerini çekerek bu dar elbisenin içinden sıyrıldı. Saçlarını zapteden iğneyi çıkarıp attı. Bir müddet böyle, yatağının kenarında aynanın karşısında kendisine baktı. (Uşaklıgil, Ferdi ve Şürekâsı 49).

Bu sahnenin ardından Hacer eline tekrar mavi kaplı defteri alır. Bu defter, onun bilinçaltına açılan başka bir kapının anahtarı gibidir.

Sonuç

Halit Ziya'nın bu iki romanında da arzu nesnelerini elde etmek için ölümü göze alan kadınlar vardır: Nemide, Nahit ve Hacer. Hacer ve Nahit daha canlı istekleri için savaşmayı göze alan tiplerdir. Şevket Bey ve Ferdi Efendi bambaşka karakterlere sahip olsalar da otorite eksikliğini yansıtırılar. İkisi de kızlarını yanlış yönlendirir. Halit Ziya'nın roman karakterlerini işlerken onlara psikolojik derinlik katma gayreti içinde olduğu gözlemlenmektedir. Fakat yazar bunu yaparken de metaforik olarak otorite eksikliğinin nelere yol açacağını gösterir.

Şevket Bey, Nail'in amcası aynı zamanda ikame babasıdır. Nail, Nemide ile evlenmeyi amcasının sözü üzerine kabul eder. Romanın sonunda Nail, nihai kararı aslında kendisi verir. Bu onun, otoritenin kararına bilinçdışında karşı çıkma yöntemidir. Nahit'in Nemide'ye göre daha asi bir görüntü çizmesinin sebebi de yine otorite eksikliğinin bir sonucudur. Nahit, babasının ilgisizliğiyle evi terk etmiştir. Bu şekilde o da otoriteye karşı gelmiştir.

İsmail Tayfur, Hacer'le evlendiğinde ona sadık kalmamış toplumun beklentisi dışına çıkarak otoriteye başkaldırmıştır. Böylece başına gelecek felaketleri kendi eliyle hazırlamıştır. Nail ise baba ikamesi amcasının gösterdiği yola yönelmiş görünse de Nemide'yle evlenmeyi seçmemiştir. Nahit'le evlenerek baba yerine koyduğu amcasına karşı çıkmıştır. *Nemide* ve *Ferdi ve Şürekâsı* romanları, dönem toplumunun içinde bulunduğu otoriteye başkaldırma isteğini yansıtmaları açısından önem arz etmektedir.

Kaynakça

- Finn, Robert. *Türk Romanı*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.
- Gürbilek, Nurdan. *Kör Ayna, Kayıp Şark Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Hesse, Hermann. *Bozkır Kurdu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- İlhan, Nilüfer. "Melanie Klein'in Nesne İlişkileri Kuramına Göre John Steinbeck'in Cennetin Doğusu İsimli Romanını İnceleme". *Edebî Eleştiri Dergisi* 7/2 (Ekim 2023): 501-521.
- Kaplan, Zehra. "19. Yüzyıl Türk Romanında Annelik Olgusu (1870-1900)". Doktora Tezi. Erciyes Üniversitesi, 2021.
- Karaca, Şahika. *Kötücül Kadın Türk Edebiyatında Kötücül Kadın İmgesi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2019.
- . "Psikanalitik Bir Okuma Denemesi: Huzurda Çocuklar". *TÜBAR* 40 (Güz 2016): 137-157
- Önder, Alev ve Hülya Gülay. "Ebeveyn Kabul- Red Teorisi Ve Bireyin Gelişimi Açısından Önemi". *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi* 21 (2007): 20-28.
- Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar- Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Toohy, Peter. *Edebiyatta, Sanatta ve Popüler Kültürde Kıskançlık*. Çev. Begüm Kovulmaz. İstanbul: Doğan Kitap, 2016.
- Uşaklıgil, Halit Ziya. *Ferdi ve Şürekâsı*. İstanbul: Özgür Yayıncılık, 2016.
- . *Nemide*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2022.
- Wellek, René ve Austin Warren. *Edebiyat Teorisi*. Çev. Ömer Faruk Huyugüzel. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.

“Felsefe-i Zenan”da Eril ve Dişil Kastrasyon



Yasemin Yerlikaya*

Giriş

Tanzimat dönemi yazarları arasında seçkin bir konuma sahip olan Ahmet Mithat Efendi, eserlerinde okurlarını eğitime, onları iyi ve doğru olana yöneltme amaçlarını taşır. Yazarla özdeşleşen “Hâce-i Evvel” sıfatı onun manevi baba rolüne işaret eder (Argunşah 91-92). Kadın, evlilik, aşk ve eğitim temalarında yazdığı metinlerde hem bir baba hem de aydın kimliğini taşır. Ahmet Mithat’ın toplumun nabzını tutan aydın kimliği (Yeşilyurt 19) karakter seçimleriyle ilintilidir. *Felsefe-i Zenan* bu minvalde yorumlanabilecek bir hikâyedir. Hikâyenin temasında vurgulanan aşk ve evliliğin eğitime engel olduğu, bunların kişinin hayatında pek çok olumsuzluk oluşturacağı fikirleri bahsi geçen durumu örnekler.

Felsefe-i Zenan bir aldanış hikâyesidir. Bu aldanışın imgesel düzeydeki yorumlanışında psikanalitik çözümlemelerden faydalanılabilir. Karakterlerin aşka ve evliliğe karşı yaklaşımları sonradan öğrenilmiş bilgilerle şekillenir. Her bir karakter öz benliğini bir başkasının kurallarına hapseder. Kendi öz benliğini seçen kişiler ise cezalandırılır. ‘Birey olma’ arzusuna ket vurulur. Cezalandırma hikâyenin iletisidir. Ahmet Mithat *Felsefe-i Zenan* üzerinden bir mekâna sıkıştırılan kadının kendi kendisini eğitmesi gerektiğini ve böylece gerçek mutluluğa ulaşabileceğini, okurlara telkin etmeye çalışır. Kadının herhangi bir erkeğe ihtiyaç duymayacağını altını çizerek. İşaret edilen fikrin cinsiyetler arasındaki rol değişikliği ile mümkün olabileceğini vurgular. Fazıla ve Akile özelinde kadın varlığının dışlıktan arındırılarak eril rollere büründürülmesi yazarın gizli mesajı olarak anlamlandırılabilir.

Felsefe-i Zenan: Hikâye Ne Anlatır?

Kadınların felsefesi başlığıyla günümüz Türkçesinde karşılanan hikâye Fazıla, Akile ve Zekiye adlı kadın karakterleri merkezine alır. Çocuk yaştan itibaren babası tarafından yetiştirilen Fazıla, tüm hayatını okumaya adanmış genç

* Doktora Öğrencisi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, E-posta: yaseminyerlikaya5@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1822-5526.

ve bekâr bir kadındır. Fazıla'nın yaşam felsefesini oluşturan fikirleri âşık olmak, evlenmemek ve çocuk doğurmamaktır. Onun için yaşam yalnızca kitap okumak ve bilgi sahibi olmaktan ibarettir. Babasının ölümünden sonra da bu bakış açısını değiştirmez.

Fazıla, yetişkin bir hanım olduğunda Akile ve Zekiye adlı kızları evlatlık edinir. Kızlarını tıpkı kendisi gibi yetiştirir ve onlara kendi yaşam felsefesini aşılar. Kızlar büyüyüp ilk gençlik çağlarına geldiklerinde Fazıla yaşlanır ve hastalanır. Artık ömrünün son günlerini yaşadığının farkındadır. Bu nedenle babasından kendisine kalan mirası kızlarına bırakacağını söyler. Fakat miras için şart koşar. Kızlarından hayatları boyunca evlenmemelerini ve âşık olmamalarını ister. Akile ve Zekiye annelerinin isteğini kabul ederler ve kısa bir süre sonra Fazıla ölür.

Fazıla'nın ölümünden sonra iki kız kardeş annelerinin istediği gibi yaşamaya devam ederler. Fakat Zekiye'nin çocukken annesiyle birlikte sığındığı Muhsin Paşa ona reddedemeyeceği bir teklif sunar. Paşa'nın önerisi vali olarak tayin edildiği Halep'e -çocuklarını eğitmesi koşuluyla- Zekiye'yi de götürmektir. Zekiye bu teklifi başlangıçta kabul etmez. Ancak hem kendi parasını kazanma hem de başka bir şehir görme isteğiyle teklifi kabul eder. Akile onu bu fikrinden vazgeçirmeye çalışsa da daha sonra durumu kabul eder ve Zekiye Halep'e gider.

Zekiye, Halep'te divan kâtibi Sıtkı Efendi ile tanışır. Tanışmadan duyduğu memnuniyeti ablasına gönderdiği mektuplarda anlatır. Akile ise kardeşinin kâtibe âşık olduğunu sezer ve bunun bir hata olduğunu düşünerek onu uyarır. Zekiye aşkı inkâr etse de durum Akile'nin düşündüğü gibidir. Bir süre sonra kardeşler arasında mektuplaşmalar azalır. Akile aylar sonra Zekiye'nin evlendiğine dair bir mektup alır. Yıllar sonra Zekiye'nin kocası Akile'yi acil olarak Halep'e çağırır. Akile Halep'e ulaştığında kardeşinin kocası tarafından aldatıldığını, buna dayanamayıp hastalandığını ve bu hastalıktan öldüğünü öğrenir. Akile kardeşinin başından geçen olayları öğrendikten sonra ve Kamile Hanım ile birlikte İstanbul'a döner.

Kastrasyon Karmaşası

Kastrasyon, en genel anlamıyla “üreme araçlarından yoksun bırakma” (Green 7) olarak tanımlanır. Psikanalitik incelemelerde ise kastrasyon bilinçaltında oluşan bir karmaşanın adı olarak anılır ve “Oidipus döneminde yaşanan penisini kaybetme (erkek çocuklar) ya da penisten yoksun olma (kız çocuklar) kaygısı” biçiminde açıklanır (Tura 57). Kastrasyon karmaşası doğrudan ödipal dönemde meydana gelen bilinçaltı karmaşasıyla ilgilidir. Buna göre: Oidipus kompleksi erkek çocuklarının, anneye duydukları sevgi/arzu nedeniyle babada

kıskançlık uyandıracakları ve baba tarafından iğdiş/hadım edilecekleri endişesine göndermede bulunur. Kız çocuklarında ise, annenin kendilerini erkek cinsel organı penisten yoksun bıraktıklarına dair bir kanı gelişir. Kız çocuğu, rakip/düşman olarak gördüğü anneden uzaklaşır ve babaya yaklaşarak eksikliği telafi etmeye çalışır. Ancak yine annenin rekabetinden kaynaklanan sorunlar yaşar.

Kastrasyon karmaşası erkek çocuklar için Oidipus'tan çıkışta, kız çocuk için ise Oidipus karmaşasına girişte etkili olur. Kız çocuk kastre edildiği fantezileriyle, yani eskiden sahip olduğu bir penisin ondan alındığı imgelemesiyle, penis sahibi olmak yerine babasından bir çocuk sahibi olmayı düşler ve böylece libidosunu babaya yöneltirken, erkek çocuk annesine duyduğu cinsel arzular nedeniyle babası karşısında geliştirdiği saldırgan duyguları babasına yansıtır ve babası tarafından penisi kesilmek suretiyle cezalandırılacağı kaygısına kapılır. Karmaşanın çözümü, erkek çocuğun annesinden vazgeçmesi (ensest yasağını tanıması) ve babasıyla özdeşleşmesi iken, benzeri süreç kızlarda çok daha geç ve güç gerçekleşir. (Tura 57-58)

Saffet Murat Tura, Lacan'ın kastrasyon kavramı ile yalnızca bir tehdit ya da cezalandırmayı karşılamadığını aynı zamanda simgesel bir düzeyde yoksunluğu işaret ettiğini vurgular (Lacan 41-42). Kastrasyon eylemini simgesel düzeyde yorumlamak için 'fallus'u açıklamak gerekir. Fallus, erkek ve kadınların penise dair zihinlerinde oluşturdukları imgesel fikrin yorumlanması için kullanılan bir kavramdır. Penis kelimesi doğrudan erkek cinsel organını tanımlarken fallus bu organın imgesel yorumudur. Bu yorum Sigmund Freud tarafından kız ve erkek çocuklarının cinsel uzuvlarla ilk kez karşılaştıklarında verdikleri tepkilerle temellendirilir. Ona göre bir kız çocuğu penisi yalancı ayak olarak algılayabilir ve onu doğrudan güç nesnesi olarak anlamlandırabilir. Bu algılama hâli onun kendisini değerli hissetmesine yol açabilir. Bu örnek yetişkin kadın ve erkek üzerinden de yorumlanabilir. Erkeklerin penise sahip olup kendilerini güçlü görmesi, kadının ise bu organdan mahrum kalarak kendisini zayıf ve güçsüz hissetmesi gibi. Her iki örnekten yola çıkılarak genel bir değerlendirme yapmak gerekirse, penis-iktidar-öznellik ilişkisini sağlayan güç fallustur (Aktaran Nasio 20-21).

Kastrasyon kavramı tıpkı fallus gibi simgesel alan içinde anlam kazanır. Sigmund Freud, kastrasyon karmaşasını erkek çocuk ve kız çocuk üzerinden açıklar. Erkek çocukta tespit ettiği sonuçları eril kastrasyon karmaşası olarak adlandırır ve karmaşanın dört aşamada oluştuğunu tespit eder (Nasio 31-43). Birinci aşamada herkesin bir penisi vardır; bu durum penise evrensel bir sahiplik kurusu yükler. İkinci aşamada penisin koparılması tehdidi devreye girer. Çocuğun oto-erotik uygulamaları yasaklanır. Oto-erotik kontrolünü sağlayamayan çocuk, uzvunu kaybedeceği gerekçesiyle baba otoritesi tarafından baskı altına

alınır. Çocuk bu tehdidi anneye kavuşma düşlemi olarak algılar. Üçüncü aşamada, erkek çocuk kız çocuğun cinsel organını görür ve onu 'penis eksikliği' olarak algılar. Bir önceki zamanda kendisine yöneltilen tehdidi anımsar. Penis-ten yoksun kalacağına dair korkuları yeniden canlanır. Kendi organına yüklediği değerden dolayı kız çocuğundaki farklı cinsel organı küçük ve zamanla büyüyecek bir penis olarak yorumlar. Dördüncü aşamada, erkek çocuk annesinin penisinin olmadığına şahit olur. Tam da bu noktada kastrasyon kaygısı açığa çıkar. Kadın bedenini gören çocuk organını kaybetme kaygısı yaşar. Kastrasyon kaygısının başlaması için önemli nokta çocuğun sözlü tehditleri anımsamasıdır. Son aşamada, erkek kastre edilmekten korktuğu için anne sevgisinin yerine penisi tercih eder. Böylece ödipal sevgi ortadan kalkar. Çocuk babanın tehditlerine/yasasına boyun eğer ve Oidipus karmaşasından kurtulur. Tanıma-tehdit- keşfetme- korku- seçim aşamaları/kodlaması kastrasyon karmaşasının meydana gelme süreçlerinin özetidir.

Kız çocuğunun kastrasyon karmaşasının çıkış noktası erkek çocuğunun-kiyle aynıdır. Fakat sürecin ilerlemesi farklıdır. Erkek çocukta kastre edilme korkusundan dolayı anneden vazgeçiş söz konusuyken kız çocuk babaya ödipal bir sevgi duyar. "Oidipus erkek çocukta kastrasyonla doğar ve sona erer; kız çocukta ise kastrasyonla doğar, ama kastrasyonla sona ermez." (Freud'dan aktaran Nasio 38). Kadınlarda kastrasyon karmaşası ise üç farklı zamansal aşamada ortaya çıkar. Birinci aşamada kız çocuğu cinsiyetler arasındaki farkı bilmez, kendi cinsel organının farkında değildir ve bu organa evrensel değer yükler. İkinci aşamada kız çocuğu erkek(lik) organını keşfeder ve kendi penis yoksunluğunu fark ederek onu kıskanır. Bu farkına varma ile birlikte ona sahip olmak ister. Kendisinin iğdiş edildiği yargısına varır. Üçüncü aşamada kız çocuk penis yoksunluğunun sebebini anne(si) ile anlamlandırır. Kendisine değer yoksunluğu yaşattığı gerekçesiyle annesinden nefret eder. Sevgisini babasına yöneltir. Sonuncu aşamada kız çocuk kadınlığını belirleyecek üç farklı tutum geliştirir. İlkinde, kadın anatomik dezavantajından dolayı cinselliğinden vazgeçer. Erkek çocukla rekabet etmek istemez ve penis isteğine/arzusuna kapılmaz. İkincisinde, kastrasyon olgusunu reddeder ve bir gün kendisinin de penise sahip olacağını umut eder. Bu durum onun erkeklikten vazgeçmeme duygusunu açığa çıkarır. Üçüncüsünde ise kız çocuğu kastrasyonu tanır. Tanınma sonucunda üç eylem geliştirir:

1. Eylem; Oidipus kompleksi ortaya çıkar. Babaya ya da erkeğe karşı sevgisi başlar.
2. Eylem; Kendi cinsel organını kabul ederek cinsel birlikteliğe razı olur.
3. Eylem; Çocuk doğurma isteğinin açığa çıkması (Nasio 37-43).

Jacques Lacan (42-52) Freud'un bakış açısından yola çıkarak özne ve fallus arasındaki ilişkiyi dört maddede açıklar. Buna göre ilkinde küçük kız çocuğu bir an için bile olsa kendisini fallustan yoksun hisseder. Önce anneden sonra da babadan kaynaklanan bir etkiyle bu yoksunluk ortaya çıkar. İkincisinde, annenin fallusla donatılmış olduğuna dair algılama durumudur. Üçüncüsünde annesinin kastre olduğuna dair bulgulara sahip olması düşüncesidir. Son olarak fallus eksikliğinin bastırılması durumuyla karşı karşıya kalınır.

“Felsefe-i Zenan” Kadınlarında Kastrasyon

Feminist eleştiri, temelde toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki farklılaşmaların ortadan kaldırılmasına yönelik yaklaşımları kapsar. Toplum nezdinde kadınlık ve erkeklik rollerinin belirli sınırlamalar dâhilinde oluşturulması neticesinde kadının kamusal alandan soyutlanarak özel alana mahkûm edilmesi bu yaklaşımın temel gerekçesini oluşturur. Erkeğin kadından üstün olduğuna dair özcü varsayımlar (Sayak 37-43) kadının erkek otoritesi altına alınmasına yol açar. Feminist eleştiri bu algının değiştirilmesine yönelik girişimlerde bulunur.

Dişi ya da eril cinsiyetli olarak doğuyor olabiliriz, ama dişi ya da eril olduğumuz halde kültürel olanla çeşitli kişisel karşılaşmalar ve deneyimler içinden kurduğumuz ilişki, kadın ve erkek olmanın çeşitli tarzlarını üstlenmemize ve icat etmemize yol açacaktır. Öyleyse cinsiyet iki'yle sınırlı olduğu halde, toplumsal cinsiyetin sonlu bir sayıyla sınırlandırılabilir olmadığı söylenebilir. (Direk.71).

Tanzimat yıllarından itibaren yeni insan modelinin özellikleri aydınlar tarafından şekillendirilmeye çalışılır. Kadının eğitimi de bu bilinçle ele alınarak geliştirilmeye başlanır. Bir fikir ve sanat adamı olarak Ahmet Mithat, eserlerinde bahsedilen konuya değinir ve *Felsefe-i Zenan*' da yeni kadının temsilini ortaya koyar. Hülya Argunşah (91-121), 19. Asır Türk modernleşmesinde yeni kadının özelliklerine değinirken bu kadının toplumsal cinsiyet rollerini inkâr ederek varlığını ortaya koymaya çalıştığını belirtir. Toplumsal açıdan kadının rolleri bu inkâr mekanizması doğrultusunda gelişir. Kadın yemek yapmak, ev işleriyle meşgul olmak, çocuk yetiştirmek gibi 'geleneksel' rolleri göz ardı eder. Erkeklikle özdeşleşen öğrenme faaliyetini üstlenir. Böylece eril ve dişil roller yer değiştirir. Fazıla'nın kadınlık rollerinden sıyrılarak bu rolleri başka birine yüklemesi eril alana geçişinin göstergesidir. Fazıla ev içinde ve dışında kendi otoritesini bu yolla sağlar ve güçsüz ev kadını rolünü reddeder.

...Binaberin olanca vakit ve zamanını taallüm ve tefennüne hasredip hatta hanesinde mutfak ittihazıyla yiyeceği yemeği pişirmek ve bir kazan su koyup

giyeceği çamaşırını yıkamak hususlarını dahi taallüm ve tefennüne mâni bir meşguliyet addiyle çarşı aşçısından yemeğini getirtmekte ve çamaşırlarını dahi harice yıkatmakta bulunmuş idi. (Ahmet Mithat Efendi 56)

Fazıla'nın özgürce öğrenme fikrinin gerçekleşmesi için maddi yönden herhangi bir kaygısı yoktur. Babasının ölümünden sonra kendisine kalan miras vasıtasıyla ekonomik özgürlüğünü daima elinde barındırır. Maddi özgürlük Fazıla'nın otorite sahibi olması için bir diğer etkidir.

Kadınlar açısından hayatı tek başına sürdürmenin önündeki engelse para kazanma beceri ve imkânlarının olmamasıdır. Henüz çalışma hayatı içinde yer almamaları yüzünden evlilik kadınlar için, baba evinden koca evine zorunlu geçiştir. Bir anlamda kadınlar yaşamak için mutlaka bir erkeğin gölgesine muhtaçtır. Karşılığında paraya dönüşmeyen ve beden üzerinden verilen bir hizmetin daimî sunucusu olurlar. (Argunşah 99).

Ahmet Mithat'ın eseri üzerinden vermek istediği mesajda bir kadının öğrenmesi için maddi yönden sorun yaşamaması fikri yatar. Fazıla ve kızları için böyle bir ortam sağlanır.

Yalnız Ayasofya kütüphanesi hafız-ı kütübü efendiyle muarefe peyda ederek efendi-i mumaiyleh vasıtasıyla gerek Ayasofya ve gerek sair kütüphanelerden ve iktiza-yı hâle göre sahaf çarşısından her istediği kitabı celp ettirir ve bade'l-mütalâa kendi kütüphanesinden hıfzına mecbur olduğu kitapların nüshasını buldurup satın alır ve nüshası bulunmaz ise muktedir olduğu derece fedakârlık ederek yazdırır idi. (56)

Fazıla, öğrenmek/egitim için bir erkeğin gölgesi altında yaşamaya ihtiyaç duymaz. Fakat babasından kendisine kalan miras olmasa bu durumun gerçekleşmesi oldukça zordur. Nitekim kadının çalışma hayatına henüz dâhil olmayışı bu görüşü destekler. Kadının erkek rollerine bürünmesi onun toplum tarafından kabul edilme arzusundan doğabileceği gibi bu davranışın bir diğer sebebi de bir tür iktidar alanı oluşturmak istemesinden kaynaklanabilir. Böyle bakıldığında *Felsefe-i Zenan*'da kadın karakterler üzerinden belirginleştiren toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki geçişlerin 'iktidar sorunu' ile ilişkili olduğu gözlemlenir.

Hikâyede otorite figürü olarak karşılaşılan ilk karakter Fazıla'nın babasıdır. Karakter her ne kadar olay kurgusunda etkin konumda olmasa da Fazıla ve kızları üzerindeki etkisi büyüktür. Gerek Fazıla'nın eğitimi gerekse ona sağladığı maddi imkânlar karakteri ekonomik açıdan güçlü bir konuma yükseltir. Babasının ölümünden sonra tüm mirasını kızına devretmesi imgesel anlamda otoritenin Fazıla'ya geçtiğinin kanıtıdır. Ayrıca bir kadın olarak Fazıla'nın ekonomik

özgürlüğü, kendisinin çalışarak elde ettiği bir özgürlük değildir. Bu özgürlük ona erkek otoritesi tarafından verilir.

Hikâyede karakterin annesi hakkında herhangi bir bilgi verilmez. Kastrasyon karmaşısının ilk ve en belirgin aşamasında kız çocuk kendi cinsel organını tanır. İkinci aşamadaysa erkek cinsel organını görür ve onun kendisindeki yoksunluğunu fark ederek ona sahip olma arzusunu taşır. Fazıla'nın annesi hakkında herhangi bir detay verilmemesi imgesel düzeyde kız çocuğunun doğrudan fallusla karşılaşmaması olarak okunabilir. Fazıla kendi cinsel organını görmeyip doğrudan fallusla karşılaşır. Böylece fallusa karşı sevgi herhangi bir korkuya (iğdiş edilme) maruz kalmadan ortaya çıkar.

Fazıla'nın evlenmeyip hayatını ilim öğrenmeye adanması karakterin dişil alanını terk ettiğini gösterir. Doğurganlık özelliğinden vazgeçen kadın eril alana geçiş yapar. Ayrıca Fazıla kendisini dış dünyaya kapatır. Sosyal çevresi yalnızca kendisine kitap temini sağlayan kütüphane görevlisinden ibarettir. Fazıla görevli ile hiçbir koşulda iletişim kurmaz. Bu iletişimsizlik hâli karakterin 'erkeğe' mesafeli olduğunu gösteren detaydır. Nitekim karakter âşık olmama düşüncesini taşımaktadır. Bu nedenle dış dünya onun için aldatıcı bir figürdür.

Fazıla'nın doğurganlık özelliğinden vazgeçerek eril alana geçişi kastrasyon süreci çerçevesinde yorumlanabilir. Erkek çocuk kastrasyonunda babanın tehditlerine boyun eğen çocuk penisini seçer. Fazıla ise doğurganlığından vazgeçerek soyunun devam etmesine engel olur. Ancak evlat edindiği kız çocukları Fazıla'nın 'soyunu devamı' ettirme arzusunu simgeler. Doğurganlığını ortadan kaldırmasına/reddetmesine rağmen Fazıla annelikle ödüllendirilir. Bu ödül karakterin yaşam felsefesine gösterdiği sadakatın bir sonucudur.

Kız çocuğunun kastrasyon kompleksinde, anne ile özdeşim söz konusudur (Freud, "Kadınlık" 131-141). *Felsefe-i Zenan*'da Fazıla'nın kocası yoktur. Bu durum Akile ve Zekiye'de baba yoksunluğunu beraberinde getirerek kastrasyon kompleksini ortadan kaldırır. Fakat otorite konumunda olan Fazıla -simgesel düzeyde- baba figürü olduğu için kızları evlendiğinde -arzu nesnesi olarak penise ulaştıklarında- onları cezalandırabilme gücünü elde eder. Cezalandırma Zekiye örneğinde olduğu gibi ölümdür. Fazıla'nın ölmeden önceki vasiyeti, bir tür yasal sınırdır. Dilsel imgelem yoluyla Fazıla'nın istekleri erilliğin karşısında örgütlenmenin dışavurumudur. Vasiyetin içeriğinde dolaylı yoldan dişiliğin maskelenmesi istenir:

Söz ölüm getirmez ya, şayet vefat eder isem beni Eyüp'e defnedersiniz ve siz Odahi nefsinize galebe edip kocaya mocaya varmayarak şu evceğinizizde size bıraktığım eshamın iradiyle hanımlar gibi yaşayıp gidersiz. Kocaya

varmayınız diye ettiğim vasiyetin sebebini size anlatmak iktiza etmez. Cahil değilsiniz ya! Elhamdülillâh ikiniz de kemale geldiniz. Âlemde hürriyet-i şahsiyenize tamamıyla sahip olarak hanenizde kendi keyfinize yaşamak ile bir kocanın ve hele zamanımız erkekleri gibi hâl ve şanları muhtacı izah olmayan bir herifin dest-i tagallübü altında esirane yaşamak beyinde olan farkı elbette temyiz ve takdir edersiniz. İşte vasiyetim budur. (Ahmet Mithat Efendi 58)

Zekiye, Fazıla'nın evlilik konusundaki isteğini yerine getirmez. Zekiye'nin Halep'e gitmesiyle kastrasyon kompleksinin ilk aşaması gerçekleşir. Çocukluktan genç kızlık dönemine kadar annesi, ablası ve kalfa ile birlikte yaşayan Zekiye'nin karşılaştığı ilk erkek Muhsin Paşa olur. Bu durum fallus ile ilk karşılaşmadır.

Kadın Efendi, Paşanın beni ne kadar sevdiğinden ve bana âdeta evlât nazarıyla bakmaktan bulunduğu bahisle eğerci birlikte Halep'e gitmeye razı olur isem bana her ay beş yüz kuruş cep harçlığı vereceğini ve bundan başka tepeden tırnağa kadar esvabımı dahi kendisi yapacağını vaat eyledi. Vakıa ben senden ayrılmak istemem. Lâkin böyle bir seyahati dahi heves ediyorum. Hem de bu seyahatten siz dahi istifade edersiniz. Ben ay be ay beş yüz kuruşu ne yapacağım? Onu burada sana havale ederim. (Ahmet Mithat Efendi 60)

Muhsin Paşa Zekiye için bir baba figürüdür. Onun kendisine sağlayacağı imkânlar neticesinde kendi özgürlük alanını yaratacağına inanır. Zekiye, kendisinde ve etrafındaki kadınlarda olmayan fallus ile ilk kez Muhsin Paşa aracılığıyla karşılaşır. Bunlar Zekiye'nin ona haz duyması için yeterlidir. İkinci aşamada Zekiye fallusa sahip olmak ister. Bu uğurda ailesinden vazgeçer. Baba otoritesinin temsili öncelikle Fazıla'ya ve onun ölümünden sonra Akile'ye geçer. Akile'nin Zekiye'nin kararları karşısında aldığı tavırlar otoritesinin vermiş olduğu bir eylem alanı kazanımıdır. Zekiye ablasına karşı gelir ve bu Akile için otorite kaybına yol açar.

Zekiye'nin evden ayrılışı eril alandan dişil alana geçişi imler. Zekiye'nin otorite mekânından ayrılarak kendi arzuladığı mekânda yaşamak istemesi kadının özel alandan kamusal alana geçişidir. Zekiye'nin Muhsin Paşa'nın çocuklarına eğitim vermesi bu alanın belirgin yansımalarından biridir. Akile ve Zekiye'nin aldıkları eğitimler yalnızca kendilerine fayda sağlar. Bu eğitimlerin ev dışındaki herhangi birine faydası yoktur. Bu açıdan değerlendirildiğinde başlangıçta her iki kadın da eğitime yönelik üretenden ziyade tüketen tarafın üyeleridir. Fakat Zekiye evden ayrıldıktan sonra durumu tersine çevirir. "Böylece Akile'nin tersine sadece kendisinden istenenleri yapan kâğıt bir kimlik olmaktan çıkar,

duyup düşünen, acı çeken, seçme hakkını kullanan trajik kimliğe ulaşır.” (Argunşah 108). Zekiye ilmîni aktarma görevini üstlenerek kendisine biçilen rolün dışına çıkar.

Zekiye'nin Halep'te divan kâtibi Sıtkı Efendi ile tanışmasıyla fallus arzusu pekişir. Sıtkı'nın kâtip olması karakterde kastrasyon kompleksinin ikinci aşamasına geçmesini sağlar. Bu aşamada otorite hem bir penise sahiptir hem de eğitici vasfıyla etken konumdadır. Zekiye'nin Sıtkı'ya olan bağlılığının altında yatan sebep penise/fallusa yüklediği değer ve onu güç öznesi olarak görmesidir. Penise/fallusa yüklenen değer ilk kez Zekiye'nin Sıtkı'yı rüyasında görmesiyle açığa çıkar:

Şöyle ki, rüyamda güya bir bahçede bulunuyor imişim. Bahçe gayet geniş ve ağaçları pek sık. Ol derece sık ki yirmi adım ilerde gezen adam görülmek mümkün değil. Kuru gibi bir bahçe vesselâm. Ben bahçenin bir cihetinde gezer iken nagâh ağaçlık içinde azgın bir köpek çıkarak üzerime hücum eyledi. Benim elimden ne gelir! Başladım vaveylaya. O aralık ağalık içinden divan efendisi fırlayıp çıktı ve hemen kendisini köpeğin üzerine atıp, köpek ise azgın bir şey olmağa ikisi alt alta üst üste bir müddet boğuştu. Nihayet Sıtkı Efendi (Divan efendisinin ismidir.), bilmem nasıl oldu, köpeği öldürdü. Ama kendisinin elleri, yüzü gözü dahi al kanlar içinde kaldı. (Ahmet Mithat Efendi 72)

Freud'a göre rüya fantezileri dikkatini sadece uyaran organın biçimiyle eşdeğer ortaya çıkamaz. Bu organın özü sembol nesnesi olarak açığa çıkabilir. Örneğin cinsel arzuyu ortaya çıkaracak nesne bir ağaç ya da köpeklerle boğuşma gibi görüntüler bu arzunun ortaya çıkmasındaki örneklerdir. Bu nesneler rüyanın merkezindeki fantezi merkezinin gücünü oluşturur (Freud, “Rüya Sorunlarıyla İlgili Kaynaklar” 124). Zekiye'nin rüyasındaki ağaç ve köpeklerle boğuşma sahnesi Freud'un yorumuna göre cinsel arzusunun sembol nesneleridir. Sıtkı Efendi de doğrudan fallusu imler. Çünkü fallus mutlak güç, arzu ve otoritenin temsilcisidir.

Rüya gören kişi rüyasını anlatırken bilinçaltındaki dürtüleri gizler bu bir tür perdeleme veya bastırmadır. Bastırma esnasında dürtüler çeşitli sembollerle ortaya çıkar. Rüya gören kişi rüyasını aktarırken dil sürçmesi, hatalı davranış ya da nevrotik semptomlarda bulunur (aktaran Tura 55). Zekiye gördüğü rüyayı anlattıktan sonra ablasına “İşte bak anla ki rüyada bile Sıtkı Efendi gibi sahihan rabt-ı kalp edilmeye lâyık bir çocuğa dahi bu derece nefret gösterdim. Artık bu hâl üzerine Zekiye yoldan çıkmış filân gibi bir sû-i zanda bulunmak insafsızlık değil midir?” (73) diyerek Sıtkı Efendi'ye/fallusa karşı olan cinsel arzusunun/dürtüsünü bastırmaya çalışır. Aşk karşısında savunma mekanizması

oluşturarak nevrotik semptom davranışı sergiler. Zekiye, ablasının otoritesinden korkar. Bu durum fallusa yüklenen değeri simgeler. Zekiye'nin kastrasyon sürecinde annesine duyduğu nefret vardır. Bu simgesel varsayımın altında yatan sebep annenin kızlarını babadan yoksun bırakmasıdır. Ne tam anlamıyla eril ne de dişil olabilen Fazıla kızlarına da acemice tasarlanmış bir hayat yaratır.

Zekiye Sıtkı Efendi'ye olan aşkını ilan ederse otoritenin kendisini cezalandıracağını düşünür. Bundan kaçınmak için dürtüsünü bastırmayı seçer. Zekiye'nin Sıtkı Efendi ile evlenerek çocuk doğurması Akile'nin ikinci kez otorite kaybına uğramasına yol açar. Zekiye baba otoritesini sarsar ve şehviliğe geçiş yapar. Hem Akile'nin tahakkümünden çıkar hem de Fazıla'nın vasiyetini yok sayar. Zekiye evlendikten sonra doğurgan olma özelliğini kullanır ve dişillliğini tekrar ispat eder. Tüm bunlar Zekiye'nin bedenini dişil sınırlar dâhilinde kullandığı eylemler dizisidir.

İmleyeni kadın olan aşka yönelen birey bu aşkın kendisini tatmin etmediğini düşünür ve kendi öz fallusunun tersine yeni bir imleyene yönelir. Bu genellikle başka bir kadın, bakire ya da fahişe gibi çeşitli şekillerde fallusu imleyen kişidir (Lacan 68). Sıtkı Efendi'nin Zekiye'yi aldatması yeni bir fallus imleyeni- nin açığa çıkması durumudur. Bir cariye olan Mahıtaban ile ilişki yaşayan Sıtkı Efendi fallusunu 'başka bir kadın'a yöneltmiştir. Sıtkı Efendi'nin Zekiye'yi aldatmasının simgesel yorumundaysa 'fallus'unun iradi konumunu kaybetmek istememesi olarak anlamlandırılabilir. Nitekim Sıtkı Efendi Zekiye'ye âşık bir koca ve ailesine sadık bir erkek olursa fallusu tehlike altına girecektir. Tıpkı Zekiye'de olduğu gibi Sıtkı Efendi dişil alana geçme korkusunu aldatma eylemiyle bastırmayı seçmiştir. Zekiye'nin bu ilişkiye tanık olması ise otoriteye karşı gelmenin cezasıdır. Zekiye önce aldatılır bu bir tür terbiye edilmedir ölümü ise cezadır.

Sonuç

Felsefe-i Zenan'daki kadın karakterlerin psikanalitik analizine yönelik bu çalışmada öncelikle Fazıla ve Akile karakterlerin eril alana geçişlerini ve bunu gerekçe göstererek her iki karakterin kastrasyon karmaşası erkek çocuk odağında yorumlanmıştır. Zekiye'nin ise başlangıçta eril alandayken sonrasında dişil alana geçişi tespit edilmiş ve onun kastrasyon karmaşası ise kız çocuk üzerinden değerlendirilmiştir. Değerlendirmelere göre eril ve dişil rollerin bilinçdışında meydana gelen birtakım uyarıcılar tarafından şekillendirildiği kanısına varılmıştır. Yazarın toplumsal normları göz önünde bulundurduğunu da varsayarak hikâyenin tematik göndergesi bu uyarıcılar bağlamında yorumlanmıştır.

Ahmet Mithat Efendi'nin toplumu eğitme ve yönlendirme misyonu *Felsefe-i Zenan*'da kadınlık ve erkeklik üzerinden okunabilir. Başkahramanlar etrafında bilinçli ve eğitilmiş bir kadın prototipi sunulmasına rağmen arka planda erkeklik üzerinden inşa edilen bir varoluş felsefesi dikkat çeker. 19. yüzyılda henüz iş ve eğitim hayatında aktif olmayan ve ev içinde kendisine sunulanlar dâhilinde varlık kazanan kadının görünür olması eril otoritenin varlığı ile mümkün olabilir. Erkek otoritesi her koşulda kadını yönlendirme yetkisine sahiptir. Bu da kadının kendisine sunulan sınırlar/roller dâhilinde eylemsel özgürlüğe sahip olduğunun işaretidir. Kadının kendisine biçilen sınırları/rolleri ihlal ettiği an erkek tarafından cezalandırılması kaçınılmazdır. Zekiye bu felsefesinin örneğidir.

Kaynakça

- Ahmet Mithat Efendi. "Felsefe-i Zenan". *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın. İstanbul: Çağrı Yayınları, 2001. 56-87.
- Argunşah, Hülya. "Felsefe-i Zenan-ı Yeniden Okumak". *Babasının Kızı Olmak*. İstanbul: Kesit Yayınları 201., 91-121.
- Cebeci, Oğuz. *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2015.
- Direk, Zeynep. "Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi". *Cinsiyetli Olmak*. Der. Zeynep Direk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009. 67-84.
- Freud, Sigmund. "Kadınlık". *Psikanaliz Üzerine*. Çev. İlhan Kırımlı. İstanbul: Sayfa Yayınları, 2011. 133-159.
- . "Rüya Sorunlarıyla İlgili Kaynaklar (1900'e kadar)". *Rüyaların Yorumu*. Çev. Dilman Muradoğlu. İstanbul: Say Yayınları, 2021. 41-125.
- Green, Andre. *Kastrasyon Kompleksi*. Çev. Levent Kayaalp, İstanbul: İletişim Yayınları, 1992.
- Lacan, Jacques. *Fallus'un Anlamı*. Çev. Saffet Murat Tura. İstanbul: Afa Yayınları, 1994.
- Nasio, Juan David. *Psikanalizin Yedi Temel Kavramı*. Çev. Özge Erşen ve Murat Erşen. Ankara: İmge Kitabevi, 2006.
- Sayak, Bülent. *Erkeğin İnkılabı: 100. Yılında Cumhuriyet'i ve Romanı Erkek(lik) Üzerinden Okumak 1923-1938*. İstanbul: Çizgi Kitabevi, 2023.
- Tura, Saffet Murat. *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap, 2016.
- Yeşilyurt, Şamil. *Ahmet Mithat Efendi'nin Romancılığı*. Ankara: Akçağ Yayınları. 2014.

CUMHURİYET'İN 100. YILINDA
YENİ TÜRK EDEBİYATI İNCELEMELERİ

PROF. DR.
HÜLYA ERAYDIN ARGUNŞAH
Armağanı

EDITÖRLER

DİLEK ÇETİNDAS • DUYGU OYLUBAŞ KATFAR • BÜLENT SAYAK

Cumhuriyet'in 100. Yılında Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah Armağanı başlıklı bu çalışma Türkiye Cumhuriyeti'nin 100. yılının ardından alana yeni bir bakış sunmayı hedeflemiştir. Kitabın Eraydın Argunşah'a ithaf edilmesi onun Türk edebiyatında yaptığı öncü ve ilham verici çalışmalar, yetiştirdiği araştırmacılar ve Erciyes Üniversitesi ile Kapadokya Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümlerinin kurumsallaşması yolundaki katkıları vesilesiyledir. Dört bölüm üzerinden planlanan bu kitapta disiplinler arası bir bakış açısıyla kültürel yapının edebî birim üzerinden değerlendirilmesi söz konusu olmuştur. Eraydın Argunşah'ın akademik biyografisine bakıldığında da görülecektir ki onun çalışmaları kimlik, milliyetçilik, tarih ve toplumsal cinsiyet odağında yeni Türk edebiyatı alanını beslemektedir. Kültürel çalışmalar alanının yöntem, soru(n) ve çözüm arayışlarından hareketle kültür-edebiyat ilişkisini anlamlandırma yolunda değerli katkılar sunmaktadır.

Yeni Türk edebiyatı alanı geleneksel olarak edebiyat tarihi, edebî metin tahlili ve edebiyat eleştirisi konuları merkezinde kurumsallaşmıştır. Sosyal ve beşerî bilimlerde gerçekleşen paradigma değişimi, bu alanın disiplinler arası bir anlayış ve yeni kültür çözümlemesi yaklaşımlarıyla yapılandırılması gerekliliğini beraberinde getirir. Armağan kitapta alanın gelişimi ve güncel ihtiyaçları gözetilmiş, Cumhuriyet'in 100. yılının ardından Yeni Türk edebiyatı araştırmalarının geleceğine katkı sağlayacak yazılar okura sunulmuştur.

Beyaz Lale **Kadın ve Edebiyat** Halide Edib

Nakarat Tarih Ömer Seyfettin Milliyetçilik

Şükûfe Nihal **Babasının Kızı Olmak** Kadın Hareketi

Yeni Lisan **Kadın Yazarlığı** Mehmet Kaplan

Mustafa Necati Sepetçioğlu **Tarih ve Roman**

Nisvan-ı İslam Hikâyenin Türkçe Sesi

Millî Edebiyat **Fatma Aliye Hanım** Maksadın Kızı